

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

Институт музыки, театра и хореографии

На правах рукописи

ЛЮ СИИН

**САМУИЛ МАЙКАПАР – КОМПОЗИТОР, ПЕДАГОГ,
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ**

17.00.02—Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Скафтымова Л. А.,
доктор искусствоведения,
профессор,
заслуженный работник
Высшей школы РФ

Санкт-Петербург – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА ПЕРВАЯ. Творческий путь С. М. Майкапара в контексте культуры эпохи.....	13
ГЛАВА ВТОРАЯ. Майкапар – автор трудов о музыкальном исполнительстве и педагогике.....	66
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Фортепианные произведения Майкапара для детей и юношества.....	119
§ 3.1 «20 педальных прелюдий для фортепиано».....	122
§ 3.2 «Пьесы на технику игры двойными нотами».....	130
§ 3.3 «Маленькие новелетты».....	142
§ 3.4 «Соната для юношества».....	159
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	165
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	169
ПРИЛОЖЕНИЕ К ПЕРВОЙ ГЛАВЕ.....	184
Приложение 1. Анкетный лист.....	184
Приложение 2. Автобиография.....	187
Приложение 3. Выписка из протокола.....	190
Приложение 4. Характеристика С. Майкапара подписанная А. В. Оссовским.....	191
Приложение 5. Ходатайство о назначении академической пенсии, подписанное Е. В. Вольф-Израэлем.....	195
Приложение 6. Отзывы испытательной комиссии о выступлениях учеников Майкапара (подписи Л. Николаева, О. Калантаровой и А. Глазунова).....	196

ВВЕДЕНИЕ

Изучение процесса становления музыкальной культуры России и мира – одна из актуальных задач современного искусствознания. В последние годы музыковедение обогатилось большим числом исследований по данной проблематике. Чрезвычайно важно знание истории российского фортепианного преподавания для китайских пианистов, которые получают образование в российских музыкальных учебных заведениях, в том числе и в старейшем музыкальном вузе страны – Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, отметившей в 2012 году 150-летний юбилей.

В стенах этого замечательного учебного заведения учились и работали многие прославленные музыканты – композиторы, исполнители, музыковеды, составившие славу не только российского, но и мирового музыкального искусства. Среди них – П. Чайковский, Ант. Рубинштейн, С. Прокофьев, Д. Шостакович и другие выдающиеся композиторы и исполнители. В наши дни дело, начатое этими музыкантами, продолжают их ученики и последователи.

Издавна славится Санкт-петербургская консерватория своей фортепианной школой. Основу традиций петербургской фортепианной школы заложили такие ярчайшие личности, как Ант. Рубинштейн, Т. Лешетицкий, А. Есипова, Л. Николаев, С. Савшинский, П. Серебряков и др., что и определило ярчайший расцвет петербургского пианизма. Не все крупные пианисты и педагоги, жизнь которых оказалась связанной с Петербургской консерваторией, были удостоены прижизненной славы. Имена многих музыкантов пребывали в тени долгие годы, несмотря на то, что деятельность их на ниве отечественной культуры была исключительно разносторонней и плодотворной.

К таковым относится профессор Самуил Моисеевич Майкапар (1867 – 1938) – известный композитор, педагог, пианист, музыковед. В 2017 году музыкальная общественность отметила 150-летие со дня рождения

музыканта. С именем Майкапара связано становление и развитие русского детского фортепианного репертуара, становление основных идей по проблемам фортепианной педагогики и исполнительства, В области научно-методической мысли и детского исполнительского творчества Майкапар проявил себя подлинным пропагандистом и смелым новатором.

Выпускник Петербургской консерватории (как пианист и композитор) и Петербургского университета (юридический факультет), Майкапар постоянно стремился к совершенствованию. По окончании консерватории он совершенствовал свое исполнительское мастерство в Вене под руководством Теодора Лешетицкого – главы огромной фортепианной школы XIX столетия. Наряду с такими музыкантами как Б. Асафьев, А. Оссовский, М. Баринова, Л. Николаев, С. Савшинский и мн. др. он внес огромный вклад в становление молодой советской музыкальной культуры в наиболее сложные для страны времена.

Многогранная одаренность Майкапара по-разному раскрывалась в различные периоды его творческой деятельности. Как композитор, исполнитель, педагог, ученый музыкант демонстрировал высочайший профессионализм и редкостное трудолюбие. В исполнительской и педагогической сфере ему удалось реализовать такие грандиозные творческие проекты как исполнение тридцати двух бетховенских сонат, сорока восьми прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха, что является артистическим подвигом.

Параллельно с педагогическим, шел процесс научного осмысления Майкапаром наследия великих мастеров, что привело к созданию ценных работ в области бетховенианы и бахианы. Майкапар создал также целый ряд научно-методических трудов по вопросам музыкальной педагогики и исполнительства. В основу их был положен новаторский для того времени принцип слухового воспитания, который и поныне является основополагающим в фортепианном обучении. За годы преподавания в консерватории (1903 – 1928) Майкапар выпустил около сорока пианистов –

концертантов и педагогов, успешно реализовавших себя в практической работе.

Ведущее место в творческой деятельности музыканта занимала композиция. С именем Майкапара связано становление и развитие в советской России детского фортепианного репертуара. Включение в учебные программы детских музыкальных школ музыки Майкапара позволило обогатить и усовершенствовать процесс обучения. Следуя заветам Лешетицкого, Майкапар стремился к системности занятий, создавая циклы инструктивных произведений, нацеленных на освоение различных аспектов фортепианной игры. На материале образных, ярких инструктивных сочинений Майкапара воспитывалась целая плеяда юных пианистов.

Китайские педагоги с большим интересом относятся к композиторскому наследию Майкапара и стремятся включать его сочинения в детский фортепианный репертуар. Фортепианное искусство Китая, сделавшее за последние годы мощный скачок в своем развитии, по сей день не достигло еще должного уровня в области детского фортепианного обучения. Совершенствованию в данном направлении во многом способствует опора на замечательные достижения русской школы, ярким представителем которой является Майкапар. Немалое внимание уделяют китайские педагоги фортепиано изучению традиций преподавания, предопределивших успех русской школы на концертной эстраде. С каждым годом растет интерес китайских пианистов к методам преподавания фортепиано в России, к ситуации в области российского музыкального образования.

Вследствие этого, обращение к теме, посвященной целостному анализу творческой деятельности Майкапара как композитора, педагога, ученого с позиций современных установок представляется необходимым и *актуальным*. Анализ сочинений Майкапара, его научно-методических и мемуарных трудов в контексте современного видения позволяет углубить и расширить представления о путях развития фортепианно-педагогической

мысли России первой половины XX столетия.

Степень изученности проблемы. Работ о жизни и деятельности Майкапара существует немного. Звукозаписей игры Майкапара-пианиста не сохранилось. Среди трудов музыканта основополагающим представляется исследование «Музыкальный слух, его значение, природа и особенности и метод правильного развития», который был опубликованное в 1915 году, и с тех пор до начала XXI столетия более не переиздавался¹. Аналогичной явилась судьба работы «Значение творчества Бетховена для нашей современности», впервые изданной в 1927 году², и также вошедшей в Антологию сочинений музыканта.

Мемуары Майкапара «Годы учения»³ вышли в свет в 1938 году и, несмотря на то, что они вызвали живейший интерес у педагогов и любителей музыки, много десятилетий более не переиздавались. В 2003 году увидел свет сборник не изданных ранее статей Майкапара «Из музыкально-педагогического наследия»^{4 5}. На это издание музыкант из Китая Гун Вэй откликнулась содержательной статьей⁶.

Что касается детских фортепианных сочинений Майкапара, то сборников его пьес было выпущено немало. Пик активности изданий падает на 50 – 60-ые годы. Составителем большинства сборников фортепианных сочинений Майкапара явилась С. Ляховицкая. Наибольшим тиражом вышел обретший наибольшую популярность цикл фортепианных пьес «Бирюльки». Несколько пьес Майкапара из этого цикла вошло в пособия для начинающих, в том числе в не утратившую и поныне популярность «Школу игры на

¹ Майкапар С. М. Музыкальный слух. Его значение, природа, особенности и метод правильного решения. 3-е исправл. и доп. изд. – Челябинск: МРІ, 2005.

² Майкапар С. М. Значение творчества Бетховена для нашей современности. – М., 1927.

³ Майкапар С. М. Годы учения. – М.; Л., 1938.

⁴ Майкапар С. М. Из музыкально-педагогического наследия. – М., 2003.

⁵ Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск, 2007.

⁶ Гун Вэй. Труд С. Майкапара «Творчество музыканта-исполнителя» в свете современности. // журнал Aspectus, Культурология и искусствоведение, № 3(4), 2014 года. – СПб., 2014. С. 51-56.

фортепиано» под редакцией Л. Николаева, что способствовало их широкому распространению. Антология сочинений Майкапара вобрала в себя едва ли не все сохранившиеся материалы (как научно-методические, так и нотные тексты), включая архивные. К сожалению, немалая часть ценных материалов была, по свидетельству А. Майкапара, внука композитора, утрачена в военные годы.

В 1963 году вышел в свет очерк Б. Вольмана, в которой освещен жизненный и творческий путь Майкапара⁷. Однако в этой работе, написанной более полувека назад, дают о себе знать идеологические установки времени, что не позволило автору дать объективную оценку той роли, которую сыграл Майкапара в становлении российского музыкального искусства. К тому же

Вольман не располагал в ту пору многими материалами, которые стали доступными в наши дни.

Доскональное критическое рассмотрение наследия Майкапара в его совокупности обогатить современные представления о путях становления петербургской-ленинградской фортепианной школы, о направленности исканий российских исследователей первой половины XX столетия. Развернутое освещение композиторского творчества Майкапара будет способствовать возрождению интереса практикующих педагогов к его фортепианной музыке, более широкому включению его произведений в детский инструктивный репертуар. Доскональное критическое рассмотрение всех сторон творчества Майкапара в их совокупности представляется насущно необходимым. Оно не только проливает свет на облик замечательного музыканта, но способно также обогатить наши представления о процессе становления российского фортепианного образования первой половины XX столетия.

Объектом исследования является петербургская и ленинградская фортепианная школа конца XIX – первой половины XX столетия;

⁷ Вольман Б.Л. Самуил Моисеевич Майкапар. Очерк жизни и творчества. – Л.: Советский композитор, 1963.

Предмет исследования – творческое наследие Майкапара-композитора, педагога, исследователя.

Цель настоящей диссертационной работы – рассмотреть композиторский, научно-исследовательский и педагогический аспекты деятельности Майкапара в их совокупности. Определить стилевую и жанровую специфику фортепианных сочинений Майкапара, доказать ценность композиторского наследия Майкапара в плане художественном и инструктивном.

В соответствии с целью ставятся следующие **задачи исследования**:

- дать по возможности полное и обоснованное с позиций сегодняшнего дня описание жизни и деятельности Майкапара;
- рассмотреть процесс трансформации в установках Майкапара метода его учителя Т. Лешетицкого;
- рассмотреть исполнительские и методические рекомендации Майкапара касательно интерпретации «ХТК» И.С. Баха в сопоставлении их с идеями его современников и последователей:
 - сопоставить научно-методическую позицию Майкапара с современными установками в области исполнительства и педагогики;
 - Определить стилевые и жанровые особенности музыки Майкапара, обращенной к детям;
 - определить влияние композиторского наследия Майкапара на становление детского фортепианного обучения;
 - проанализировать с позиции современности ряд впервые опубликованных трудов музыканта
 - ввести в научный обиход ряд архивных материалов, проливающих свет на деятельность Майкапара.

Методология исследования. В диссертации используются исторический, сравнительный методы, а также метод целостного анализа. В основу методологии положены основополагающие идеи таких крупных музыкантов как Б. Асафьев, Б. Яворский, В. Мазель, В. Цуккерман, В.

Протопопов, Г. Цыпин, М. Арановский, В. Медушевский и другие. Важнейшие аспекты освещения проблематики исследования – научно-методический и исполнительский.

Источниковедческой базой исследования послужили, в первую очередь, тексты фортепианных произведений Майкапара, а также его научно-методические и мемуарные труды. В контекст исследования включены также работы современников музыканта, материалы по истории Санкт-Петербургской консерватории, а также содержащие уникальную информацию архивные материалы⁸. В контекст работы включены труды исследователей по проблемам исполнительства и педагогики, а также высказывания крупных российских и зарубежных пианистов-педагогов – Г. Нейгауза, К. Мартинсена, С. Савшинского, Г. Когана, Я. Мильштейна, Л. Баренбойма, А. Алексеева, С. Фейнберга, Д. Рабиновича, Н. Голубовской, Ни Метнера, С. Мальцева и др.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые:

- дается откомментированная с позиций сегодняшнего дня творческая биография Майкапара;
- наследие Майкапара рассмотрено в единстве его композиторской, педагогической и научной деятельности;
- научно-методические труды Майкапара рассмотрены в их совокупности;
- определена ценность научно-методических положений Майкапара в контексте развития традиций российского музыкознания и педагогики;
- научно-методические труды Майкапара рассмотрены в сопоставлении с трудами музыкантов более поздних поколений;
- дается стилевой и жанровый анализ фортепианных сочинений Майкапара, обращенных к детям и юношеству;
- рассмотрены исполнительские проблемы, возникающие при работе над сочинениями Майкапара;

⁸ Они содержатся в Петербургской консерватории и ЦГАЛИ СПб.

– доказана актуальность и ценность фортепианного наследия Майкапара для современной педагогической практики;

Основные положения, выносимые на защиту:

– Процесс формирования Майкапара как композитора, педагога, ученого предопределен традициями петербургской фортепианной школы;

– метод Лешетицкого находит в педагогической деятельности Майкапара оригинальное преломление;

– тематика научно-методических трудов Майкапара находится в русле новаторских исканий музыкантов первой половины XX столетия;

– основные положения, сформулированные в трудах Майкапара, не утратили своей актуальности и практической значимости для наших дней;

– музыка Майкапара имеет немалую художественную ценность и сыграла важную роль в обогащении репертуара юных пианистов;

– в инструктивных сочинениях Майкапара проявлена преемственность традиций российского и зарубежного романтического пианизма, заложенного в музыке Р. Шумана, П. Чайковского;

– следуя традициям Лешетицкого, Майкапар разработал собственную систему работы ученика над основами фортепианной техники;

– в своем фортепианном творчестве Майкапар реализует системный подход к процессу детского фортепианного обучения;

–

Теоретическая значимость результатов исследования в том, что:

– разносторонняя творческая деятельность Майкапара рассмотрена в сложном социокультурном контексте первой половины XX столетия;

– уточнены и обогащены представления о путях становления фортепианного обучения в Петербурге-Ленинграде.

– доказана научная обоснованность и новаторская направленность творческих исканий Майкапара-исследователя;

– определена инструктивная и художественная значимость внедрения в современный педагогический репертуар сочинений Майкапара;

Практическая значимость. Материалы настоящего исследования призваны привлечь внимание современных педагогов и учащихся к фортепианному наследию Майкапара. Безусловный интерес практикующих педагогов могут вызвать рекомендации Майкапара по развитию технического потенциала ученика; по работе над исполнением прелюдий и фуг из «ХТК» И.С. Баха. Немалую пользу могут оказать педагогам размышления Майкапара о процессе работы над музыкальным произведением, о подготовке пианиста к эстраднему выступлению и др. Комплексное изучение наследия Майкапара углубляет представления современных исполнителей, педагогов, слушателей о процессе становления петербургской фортепианной школы.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования факультета музыки РГПУ им. А. И. Герцена. По материалам исследования опубликовано 7 статей, из них три – в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК. Одна на английском языке опубликована в Париже. Основные положения работы были отражены в докладах, прочитанных на международных научно-практических конференциях:

- Фортепианное наследие С. Майкапара и его значение для современной педагогики // Музыкальная культура глазами молодых ученых, СПб, 2015.
- Фортепианное наследие С. Майкапара и его значение для современной педагогики // Искусство, дизайн и современное образование, Москва, 2016.
- С. Майкапар о ХТК И. С. Баха и современная Бахиана // Музыкальная культура глазами молодых ученых, СПб, 2016.
- Инструктивные фортепианные сочинения С. Майкапара в свете современных методических установок // Фортепианная музыка

русских композиторов XIX-XXI веков: композиторское творчество и интерпретация, г. Петрозаводск, 2017.

– «Двадцать педальных прелюдий» С. Майкапара в свете современных методических установок // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен, СПб, 2017.

– «Двадцать педальных прелюдий» С. Майкапара в свете современных методических установок // ЮНЕСКО, Ребенок в современном мире. экология детства, СПб, 2018.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, приложения и списка литературы.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ С. М. МАЙКАПАРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ

Жизненный и творческий путь Майкапара (1867 – 1938) охватывает достаточно долгий исторический период, сопряженный с крупными политическими, социальными и культурными изменениями в жизни Петербурга, России, всего мира. Майкапара можно причислить к тем музыкантам, кто в самых сложных жизненных обстоятельствах остался верен своему долгу, выполнял свое предназначение музыканта – композитора, исполнителя, просветителя, педагога. Изучение творческого пути Майкапара и его многогранной творческой деятельности с позиции современности может способствовать более глубокому пониманию русской музыкальной культуры первой половины XX века как целостного явления.

Майкапар оставил свой след в творческой жизни как дореволюционной, так и послереволюционной Петербургской консерватории. Ему, как и другим представителям российской культурной элиты, было свойственно стремление запечатлеть увиденное и пережитое в мемуарных трудах. Благодаря этому вышла в свет его замечательная книга «Годы учения». Здесь мы находим яркие картины жизни России, своеобразные портреты современников Майкапара – его соучеников, учителей, коллег. Сквозь призму неординарного художественного видения музыканта мы глубже постигаем многие явления художественной жизни прошлого, что помогает понять те процессы, которые имеют место в настоящем.

Самуил Моисеевич Майкапар, по происхождению караим, был уроженцем Херсона⁹. В раннем возрасте он с семьей переехал в

⁹ Караимы – один из самых древних народов нашей планеты. На языках окружающих их семитских народов «караим» означает «читающий».

провинциальный приморский купеческий город Таганрог, который издавна славился своими замечательными культурными традициями. «Здесь как в чудесном крохотном кристалле отобразилась вся история огромной страны, к тому же сдобренная очень специфическим южным колоритом»¹⁰, – замечает М. Григорян. Самобытен архитектурный облик города, сочетающий в себе ансамбли и отдельные здания эпохи классицизма, а также периодов господства эклектики и модерна во всем их многообразии.

Таганрог в сознании наших современников, прежде всего, ассоциируется с именем прославленного русского писателя Антона Чехова. С Таганрогом связаны также важные вехи жизни писателей К. Паустовского, К. Станюковича, В. Слепцова, К. Тренева и др. Атмосфера города нашла отражение в их поэтичных творениях. Чудесная природа окрестностей Таганрога вдохновляла также Архипа Куинджи, которого именуют первым русским художником-импрессионистом. Трижды гостил в Таганроге у своего брата П. Чайковский. В различные годы в городе бывали композиторы М. Мусоргский, С. Рахманинов, А. Танеев, актеры М. Щепкин, М. Савина.

Предмет гордости жителей Таганрога – оперный театр, который во времена детства Майкапара содержался за счет образованных русских купцов-меценатов, а также греков-меценатов. В городе со второй половины XIX века функционировали обладавшая богатыми фондами библиотека и краеведческий музей, что было редкостью в те годы. Образовательный уровень жителей города был весьма высоким, молодежь активно тянулась к знаниям, пробовала свои силы в писательстве и искусствах. В Таганроге планировали даже открыть Учительский институт или университет, что, безусловно, способствовало бы еще большему оживлению и обогащению жизни города. Однако замыслы эти так и не были реализованы: дело ограничилось лишь переводом в Таганрог из Митавы Учительской семинарии.

¹⁰ Григорян М. Архитектура Таганрога XIX – начала XX веков: этапы стилевой эволюции и специальные особенности. Диссертация на соискание ученой степени канд. искусствоведения. – СПб., 2011. Рукопись.

В годы ученичества Майкапара в Таганроге, равно как и в большинстве провинциальных городов России, не было музыкальной школы или училища¹¹. Отсутствие подобных учебных заведений компенсировалось любовью жителей к домашнему, семейному музицированию, что являлось характерным для так называемой эпохи бидермайера, которая на российской почве обрела особенные, по своему замечательные черты, сопряженные с особенностями русской национальной культуры. «Подобная эстетика лежала в основе тогдашней русской усадебной культуры, архитектуры, декоративно-прикладного искусства, живописи. Сходные особенности проявлялись и в музыке, – отмечает С. Грохотов. – Например, поэтика русской вокальной лирики, инструментальные пьесы и пейзажной, портретной и жанровой живописи той поры оказываются во многом близкими»¹².

Нельзя не согласиться с исследователем, что специфика романтического мироощущения в русском искусстве ярко раскрылась на фоне не только классицистских, но и сентименталистских традиций: «Цель изящных искусств есть чувствительность сердца»¹³. Установка эта нашла отражение и в композиторском наследии Майкапара – прежде всего в его вокальных и фортепианных сочинениях.

Семья Майкапара была интеллигентной, с широкими культурными интересами и достаточно обеспеченной для того, чтобы дать пятерым детям достойное образование¹⁴. В своих мемуарах музыкант с большой заинтересованностью рассказывает о своих родителях, с теплом говорит об укладе домашней жизни в Таганроге, о своих ранних художественных впечатлениях. Влияние на Майкапара семейных традиций, строго

¹¹ Музыкальное училище было открыто в Таганроге в 1885 году.

¹² Грохотов С. Музыкальный бидермайер: эпоха – стиль – география // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Сб. статей. Вып. 2. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 104.

¹³ Мерзляков Л. Замечания об эстетике // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1. – М., 1974. С. 145.

¹⁴ Родственники семьи Майкапаров в начале XX века являлись владельцами рижской табачной фабрики. mauکارar.ru>dynasty1.shtml

регламентированного образа жизни было весьма значительным. День ребенка был заполнен разнообразными занятиями, многие из которых выполнялись совместно с родителями, старшими детьми или же под их контролем. Обучение музыке органично вписывались в общий круг общегуманитарных занятий детей и в круг жизни семьи в целом. Хорошо играли на фортепиано мать Майкапара и четыре его сестры, брат увлекался игрой на скрипке. Отец, хотя и не владел игрой на каком-либо инструменте, очень любил музыку и всегда готов был слушать игру своих детей. «Музицирующая мать» (Д. Рабинович) не может не оказать на воображение впечатлительного ребенка благотворного воздействия. Это нашло отражение в воспоминаниях не только музыкантов, но и художников, поэтов, например в замечательном эссе М. Цветаевой «Мать и музыка», в «Охранной грамоте» Б. Пастернака.

Подобная модель воспитания, предполагающая активное творческое участие взрослых в жизни детей (совместное чтение, музицирование, постановка домашних спектаклей и пр.) получила впоследствии в культурологи наименование «счастливое детство». Судя по воспоминаниям представителей той эпохи, то, что именовалось «счастливым детством», представляло собой многообразный комплекс впечатлений, ощущений, навыков. Как полагает С. Чуйкина, к началу XX века эта модель воспитания распространилась в российском обществе на весь образованный слой¹⁵.

Подобный подход ставил своей целью развитие у детей ответственности и любви к труду. «В период учения в течение многих лет я много и почти непрерывно работал... – вспоминает Майкапар, – эта потребность и любовь к самой работе и удовлетворение, доставляемое ею, составляет для художника первое и ценнейшее благо»¹⁶. Повышенное внимание к ребенку, отношение к детству как определяющему периоду формирования личности нашло впоследствии отражение в деятельности Майкапара как детского композитора и педагога.

¹⁵ Чуйкина С. Дворянская память: «бывшие» в советском городе (Ленинград, 1920-30 – е годы). – СПб.: 2006. С. 132-133.

¹⁶ Майкапар С. Годы учения. – М., 1938. С. 6.

Обучение мальчика игре на фортепиано, которое началось в возрасте семи лет под руководством хормейстера оперной труппы Гаэтано Молла, не было профессионально ориентированным. Молла был скромным человеком, но, безусловно, одаренным, незаурядным и фанатично преданным музыке. По мнению Майкапара немалой популярности Молла способствовал его горячий итальянский темперамент, неиссякаемая энергия и работоспособность. Неутомимый труженик, Молла умел привить свое отношение к делу ученикам. Упор делался не на развитии виртуозности, а на ознакомлении с широким кругом музыкальной литературы, ансамблевым музицированием и сочинении музыки. Занятия, проходившие в непринужденной творческой атмосфере, без принуждений и утомительных многочасовых упражнений, приносили радость. Акцент в занятиях на фортепиано делался на четырехручном музицировании, что в те годы в прогрессивной педагогике было широко распространено. Так, по воспоминаниям В. Софроницкого, его учитель Л. Николаев уделял этому виду исполнительства большое место.

Продвижение Майкапара в фортепианной игре оказалось весьма успешным. Уже по прошествии двух лет занятий он начал выступать в домашних и открытых концертах. «Вундеркиндом я никогда не был, но выступать всегда любил; это доставляло мне удовольствие»¹⁷. С детских лет Самуил много играл в ансамблях, аккомпанировал певцам, инструменталистам, благодаря чему с легкостью овладел навыком чтения с листа и ознакомился с большим объемом симфонической, оперной, квартетной литературы. К достижению отроческого возраста он уже считался в Таганроге одним из лучших аккомпаниаторов, к услугам которого обращались не только любители, но и профессиональные музыканты.

Таганрогская мужская гимназия, которую Майкапар закончил с серебряной медалью, – одно из старейших учебных заведений Юга России. Гимназия была учреждена в 1806 году и позднее преобразована в

¹⁷ Вольман Б. Самуил Моисеевич Майкапар. Очерк жизни и творчества. – Л., 1963. С. 9.

классическую с изучением латинского и греческого языков. В ту пору в системе российского образования утвердились как классические, так и реальные гимназии, но лишь первая давала своим выпускникам право продолжить образование в университете

В те годы, когда Майкапар учился в таганрогской гимназии, образовательная система России переживала качественно новый виток. Пересмотр содержания образования, в том числе и гимназического, во второй половине XIX столетия становился необходимым и неизбежным. Об этом немало говорили такие прогрессивные педагоги-мыслители как К. Ушинский¹⁸, Н. Пирогов, В. Белинский, Н. Чернышевский и др. Философско-религиозные идеи свободы личности, вера в человека и его возможности, раскрывали гуманистический характер исканий общества. Широкое распространение получили в названный период идеи философа В. Соловьева, утверждавшего образовательный идеал на основе понятия гуманизма. Основным содержанием гимназического образования становилась наука.

Усовершенствованные программы гимназий (как мужских, так и женских) были весьма основательными и давали выпускникам превосходное образование – глубокое и разносторонне. Это касалось как точных, так и гуманитарных наук. Русский язык и литература, а также российская и зарубежная история рассматривались в качестве главных предметов. Акцент делался на письменных работах, что касалось не только русского языка и литературы, но и таких дисциплин как иностранные языки, география, психология, риторика, педагогика. Шла активная работа в области создания новых учебников и пособий. Современные исследователи полагают, что многие находки того времени могли бы способствовать усовершенствованию школьных программ и в наши дни¹⁹.

Следует особо подчеркнуть, что ранняя специализация в гимназиях

¹⁸ Достаточно назвать такие работы Ушинского как «Три элемента школы», «О нравственном элементе в общественном воспитании» и др.

¹⁹ См.: Скрипченко С. Развитие гимназического образования в России XIX – начала XX веков. (на примере Брянщины). Автореферат дисс. на соиск уч. ст кандидата педагогических наук. – Брянск, 2000.

того времени не приветствовалась. Против нее активно выступали прогрессивные педагоги России. Мотивацией служило то, что человеку необходимо время для созревания и самоопределения в профессиональном и личностном планах. Преждевременные поспешные решения могут оказаться неубедительными, а порой и роковыми.

Таганрогская гимназия в семидесятые-восемидесятые годы XIX века была крупным очагом образования, из которого вышло немало известных деятелей науки и искусства. Здесь учились все братья Чеховы (Антон, Александр, Иван и Михаил), художник-передвижник Н. Савицкий, композитор В. Захаров, историк П. Филевский и др. В советских изданиях нередко можно встретить высказывания о царившем в таганрогской гимназии казарменном, казенном духе, о наличии здесь схоластики и принуждения. Однако в воспоминаниях выпускников гимназии, в том числе Майкапара, подобных оценок нами обнаружено не было. Более того, в автобиографическом очерке музыканта «Годы учения» описывается важный эпизод, который свидетельствует о том, что Майкапар высоко ценил занятия в гимназии и не хотел расставаться с этим учебным заведением.

В славившийся своей чуткой внимательной публикой музыкальный город Таганрог нередко приезжали знаменитые гастролеры. В 1881 году здесь выступала известная концертирующая пианистка Софья Ментер – ученица Ференца Листа и Карла Таузига. Ментер обрела мировую славу благодаря высокому совершенству своей игры, ее романтической приподнятости, масштабу и захватывающей виртуозности. В начале восьмидесятых годов пианистка находилась в зените славы: в 1883 году в Лондоне она была удостоена звания члена Королевского филармонического общества (Royal Philharmonic Society). В то же году Ант. Рубинштейн пригласил пианистку в Петербургскую консерваторию на должность профессора²⁰.

Приезд Ментер в южный провинциальный Таганрог явился событием

²⁰ Ментер воспитала ряд талантливых учеников, среди которых выделяется Сапельников. Пианистка преподавала в Петербургской консерватории с 1883 по 1887 год.

не только для музыкальной общественности, но и для всех жителей города, особенно учащейся молодежи. Отец Самуила, давно обративший внимание на незаурядное продвижение сына в области музыки, договорился с Ментер о встрече с целью услышать мнение артистки об его игре. Встреча эта подробно освещена в книге «Годы учения». Язык, которым написаны эти мемуары, свидетельствует не только о свободном владении пером, но и о незаурядном литературном даровании автора.

«Одетая по-домашнему, в какой-то теплой красного цвета куцавейке, стройная, небольшого роста, с необыкновенно интересным и милостивым лицом, артистка предложила мне сыграть ей сначала то, что мне особенно нравится..., а затем что-нибудь техническое»²¹. Прослушав в исполнении мальчика медленную часть из Седьмой бетховенской сонаты, а также «Вечное движение» Вебера, Ментер высоко отозвалась о его исполнительском таланте и возможных артистических перспективах. Она сделала Самуилу чрезвычайно лестное предложение стать ее учеником. Под руководством пианистки он должен был в течение двух лет работать над совершенствованием своей техники, после чего он, по убеждению Ментер, сможет с успехом продвигаться самостоятельно на артистическом поприще. Пианистка предупредила Майкапара, что заниматься ему придется ежедневно по двенадцать часов!

Майкапар, которому в ту пору было всего четырнадцать лет, после серьезного раздумья принял твердое решение отказаться от заманчивого предложения знаменитой артистки. «Я сейчас только в пятом классе гимназии, – заявил он, – и если я на два года поеду, с тем, чтобы ежедневно играть по 12 часов, я останусь на всю жизнь необразованным человеком. Мне хочется окончить гимназию, поступить в университет, получить высшее образование. Ни за что не поеду!»²². Отец мальчика одобрил и поддержал принятое решение, которое оказалось судьбоносным для всей последующей

²¹ Майкапар С. Годы учения. С. 10.

²² Майкапар С. Годы учения. С. 10-11.

деятельности Майкапара в искусстве. Совмещение серьезных занятий игрой на инструменте с прохождением насыщенного гимназического курса воспитывало умение рационально распределить время и силы, что в будущем помогло музыканту в осуществлении его многосторонних профессиональных замыслов.

Таким образом, Майкапар уже в ранние годы утвердил нравственное творческое кредо, которое было им окончательно сформулировано уже в зрелый период жизни: «Слава, громкое имя и блестящая артистическая “карьера” никогда меня не интересовали, и к ним я никогда не стремился. Работа и искусство дали мне блага гораздо более ценные и прочные, чем громкое имя, блестящая “карьера” и связанные с ними жизненные преимущества... Потребность в труде и удовлетворение от самой работы...и сознание выполняемого общественного долга неизменно помогали мне легко переносить неудачи на жизненном поприще и особенно на жизненном пути художника»²³.

В 1884 году после окончания гимназии Майкапар отправился в Петербург. Северная столица особенно влекла его – ведь именно здесь была в 1862 году открыта старейшая в России консерватория, здесь находились замечательные архитектурные памятники, богатейшие коллекции живописи и скульптуры. Да и сама поэзия воспетой Пушкиным северной столицы была для поэтически настроенного юноши чрезвычайно притягательной. Петербург с его богатейшей концертной и театральной жизнью был способен одарить многогранными художественными впечатлениями. В Петербурге Майкапар поступил одновременно на юридический факультет университета и в консерваторию. Начался новый – сложный, ответственный и чрезвычайно интересный период его жизни.

В своих мемуарах Майкапар дает широкую панораму жизни консерватории в последние десятилетия XIX века. Благодаря его запискам мы не только находим новые сведения о деятельности маститых музыкантов, но

²³ Там же, С. 7-8.

и воссоздаем образы тех педагогов, которые сыграли немаловажную роль в становлении старейшего российского музыкального вуза, но имена которых сегодня редко упоминаются или даже незаслуженно забыты.

Петербургская консерватория в те годы располагалась у Чернышева моста на Фонтанке (ныне мост Ломоносова). Позднее она переехала в новое помещение, перестроенное из Большого театра, что также территориально находилось в достаточной близости от университета. Майкапар был не единственным, кто совмещал обучение в консерватории с университетским – стремление к получению разностороннего образования, к расширению своих знаний и творческих возможностей было характерно для русской интеллигенции той эпохи. Достаточно вспомнить, что учитель Майкапара В. Демянский также заканчивал юридический факультет Петербургского университета, а учитель С. Рахманинова и А. Скрябина Н. Зверев – физико-математический факультет Московского университета. Число примеров можно умножить.

К тому же программа консерватории была в те годы далеко не столь развернутой, многообразной и насыщенной, как в наши дни: основной упор делался лишь на специальных дисциплинах. По собственному признанию Майкапара, он уже в этот период утвердился в решении стать с течением времени профессиональным музыкантом. В то же время обучение в богатом научными традициями столичном университете также было для него исключительно привлекательным.

Юридический факультет, равно как и историко-филологический, в те годы считался общеобразовательным, в отличие от факультетов узкоспециальных – физико-математического, медицинского и естественного. Майкапар испытывал немалую склонность к математике, и некоторое время колебался в выборе. Решающим фактором послужило то, что объем дисциплин, изучаемых на юридическом факультете, был значительно шире, нежели на математическом.

Музыкант вспоминает, что лекции в университете читали крупные

ученые, глубокие знатоки своего дела, прекрасно владевшие словом. Некоторые из них были выдающимися ораторами. Особенно привлекала студентов необыкновенная новизна из взглядов на вопросы русской истории, которая в гимназии преподавалась в совершенно ином ключе. «А еще что было для нас ново и непривычно, это то, что по одному и тому же предмету мы могли слушать двух разных профессоров, проводивших совершенно различные, иногда прямо друг другу противоположные взгляды на один и тот же вопрос»²⁴. Университет юноша закончил на два года раньше, чем консерваторию, что позволило ему полностью сосредоточиться на музыкальных занятиях.

Майкапар справедливо полагал, что занятие юридическими науками дисциплинирует ум. Он возлагал немалые надежды на основательное изучение риторики, которая научит его ясно, логично и четко излагать свои мысли, находить доказательства своих мыслей, убедительно вести дискуссию. Все эти качества оказались насущно необходимыми в его будущей деятельности музыканта. Логика рассуждений четкость мышления и вербального воплощения отличала научно-исследовательскую и лекторскую деятельности Майкапара.

Будучи медалистом гимназии, Самуил мог уверенно рассчитывать на место в университете. Что касается обучения в консерватории, то ситуация здесь оказалась значительно более сложной. Майкапару на момент поступления уже минуло 17 лет, что в те годы считалось возрастом уже весьма обязывающим: ему следовало поступать на высшее отделение. Следует подчеркнуть, что сами сроки обучения исполнителей-инструменталистов в XIX столетии были иными, нежели в наше время: многие заканчивали консерваторию и приступали к концертной деятельности уже в возрасте 18 лет! Музыканты той поры, в том числе и Рубинштейн, были убеждены, что именно эстрада формирует исполнителя и способна научить его тому, чему не научит ни один профессор в мире!

²⁴ Майкапар С. Годы учения. С. 45.

Как отмечалось выше, с детства Майкапар занимался игрой на фортепиано скорее как любитель и не получил основательной технической подготовки, которая являлась в тот период определяющим фактором для поступления на старший курс фортепианного отделения. В обязательные требования к прослушиванию входило не только исполнение программы, но также обязательное проигрывание гамм и арпеджио (в различных видах) в высоком темпе²⁵. С этим заданием на достаточно высоком уровне Самуилу справиться не удалось. Авторитетная комиссия, прослушав игру Майкапара, сочла его недостаточно подготовленным. Однако замечательное знание музыки молодым человеком в самом широком плане, его интеллигентность и серьезность профессиональных намерений настолько расположили комиссию, что было принято решение зачислить Майкапар на младший курс условно сроком на один год. Срок этот был объявлен как испытательный, что отнюдь не огорчило, а лишь мобилизовало юношу. Помимо экзамена по фортепиано необходимо было также пройти испытание по сольфеджио, которое Майкапар, обладавший абсолютным слухом, выдержал весьма успешно. Надо сказать, что курсу сольфеджио в консерватории того времени благодаря усилиям Рубинштейна придавалось большое значение.

Время учебы Майкапара в консерватории совпало с периодом директорства выдающегося музыканта Карла Юльевича Давыдова (1876 – 1887 годы) – человека, составившего славу отечественного виолончельного искусства²⁶. Давыдов сменил на этом посту Михаила Павловича Азанчевского, ученика Ф. Листа и М. Хауптмана. Небезынтересно отметить, что Азанчевский был человеком разносторонних интересов: он закончил физико-математический факультет Московского университета. Наступали новые времена, и атмосфера в консерватории также не могла оставаться неизменной. Именно Азанчевский, по словам Л. Ауэра, поднял Петербургскую консерваторию до уровня консерваторий Парижа и

²⁵ См. Баринаева М. Музыка и ее представители в моей жизни. – СПб., 2002. С. 99.

²⁶ Азанчевский закончил физико-математический факультет Московского университета.

Брюсселя»²⁷

К 1882 году (моменту поступления Майкапара) была реализована мечта Антона Рубинштейна – в консерватории была собрана замечательная библиотека, насчитывающая 6600 томов. По свидетельству Лароша, это была самая капитальная частная музыкальная библиотека в России. «Если кто-нибудь скажет, что это второстепенно, то я отвечу, что это не только первостепенно, но что это решающая заслуга Азанчевского перед консерваторией, – подчеркивает Л. Гаккель. – Музыка плотно, прочно, продуктивно соединилась со словом»²⁸. О значимости появления библиотеки свидетельствует тот факт, что два библиотекаря входили в ту пору в состав Управления Санкт-Петербургской консерватории, чего впоследствии (в том числе и в наши дни) уже не наблюдалось²⁹. Возможность пользоваться библиотечными фондами существенно расширила возможности учащихся и профессуры к расширению репертуара, обогащению знаний, а также к внедрению в учебные программы новых дисциплин. Для становления Майкапара как пианиста, музыканта-исследователя и педагога факт этот сыграл решающую роль.

Существенно преобразился в эти годы и профессорско-преподавательский состав. В 1871 году был приглашен на профессорскую должность Николай Андреевич Римский-Корсаков. В 1978 году вынужден был оставить преподавание в Петербургской консерватории и переехать в Вену ближайший соратник Рубинштейна Теодор Лешетицкий³⁰. На фортепианном факультете ведущую позицию занимает его ученик Карл Карлович Фан Арк – исполнитель, композитор, автор учебника «Школа фортепианной техники». Преподает на фортепианном отделении и ученик Лешетицкого Иосиф Александрович Боровка. Весьма авторитетными педагогами являются воспитанники Мошелеса Луи Брассен, и Карл Лютш,

²⁷ Цит. по: Баринова М. Указ. соч. С. 37.

²⁸ Гаккель Л. «Откуда мы? Куда идём?» Лекции по истории Санкт-Петербургской консерватории. – СПб., 2013. С. 35.

²⁹ Там же. С. 38.

³⁰ См.: Мальцев С. Метод Лешетицкого. – СПб., 2005.

проработавший в консерватории с 1867 по 1884 год, автор пособия «Техника фортепианной игры» и большого числа весьма популярных в ту пору пьес и этюдов.

С 1887 года начинает преподавательскую деятельность Софья Александровна Малоземова, обретшая известность как аккомпаниатор прославленной певицы контральто Елизаветы Андреевны Лавровской. Малоземова заняла впоследствии одно из ведущих мест на педагогическом небосклоне Петербурга. В дальнейшем из ее класса вышла Мария Николаевна Барина, которая первая прочитала в консерватории курс методики и явилась автором первого советского учебного пособия по данной дисциплине³¹. Барина была близким другом Майкапара, что особенно ярко проявилось в послереволюционный период, когда многие представители так называемой старой профессуры переживали нелегкие времена. В период студенчества Майкапара на фортепианном отделении начинает также работать Феликс Михайлович Блуменфельд, который в дальнейшем оказал существенное влияние на формирование научно-методических воззрений Майкапара.

Майкапар попадает в класс к Владимиру Васильевичу Демянскому, который преподавал преимущественно на младшем курсе. Интересно отметить, что 1883 год (момент поступления Майкапара) совпал с переходом из петербургской консерватории в московскую Сергея Васильевича Рахманинова, который также занимался в классе Демянского, где его соучениками стали Н. Дьяков, Л. Зевих, А. Романов, И. Трегубов. Как вспоминает М. Прессман, несмотря на краткий срок занятий с Демянским, продвижение в плане техническом совсем юного Рахманинова оказалось достаточным, чтобы пройти ответственное прослушивание у Зилоти и быть рекомендованным к поступлению в престижный класс Николая Сергеевича Зверева, в котором тогда обучался также Александр Скрябин³².

³¹ Барина М. Очерки по методике фортепиано. – Л., 1926

³² М. Прессман. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о

Надо сказать, что биографы Рахманинова, характеризуя Демянского как педагога, нередко используют именно воспоминания Майкапара, который дал в книге «Годы учения» наиболее полную оценку своему учителю³³. Интересно отметить, что Демянский, как и Майкапар, в годы ученичества совмещал занятия в консерватории с обучением на юридическом факультете Петербургского университета. Это также во многом определяло общность интересов учителя и ученика.

Демянский закончил консерваторию с серебряной медалью по классу фортепиано Густава Густавовича Кросса, получившего одновременно с Чайковским серебряную медаль – высшую награду, которую в ту пору давала консерватория. Кросс, в свою очередь, был учеником Адольфа Гензельта и Антона Рубинштейна. Занимался также Демянский у знаменитого Луи Брассена. Можно полагать, в связи с этим, что Майкапар обладает весьма интересной, неординарной и богатой пианистической родословной.

Призвания к концертной деятельности Демянский не имел и сразу после окончания консерватории приступил к преподаванию на младшем (низшем) курсе фортепианного отделения. Здесь в те годы занимались, главным образом, дети, с которыми музыкант работал много и охотно. Помимо занятий в консерватории музыкант много занимался частной практикой. Интерес к музыкальным занятиям в семьях петербургской интеллигенции был очень высоким. Это и побудило Демянского к написанию содержательного, хотя во многом с позиции современности спорного учебного пособия «О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье». «За последние пятнадцать лет интерес русского общества к музыкальному воспитанию и к игре на фортепиано настолько возрос, что можно смело сказать – нет ни одной семьи, в которой если не все, то хотя бы дети...не обучались игре на фортепиано»³⁴, – замечает Демянский в этой

Рахманинова. Изд пятое. – М., 1988. С. 153.

³³ См.: Л. Михеева «Сергей Рахманинов- ученик Санкт-Петербургской консерватории». www.mirpeterburga.ru/online/history/arhive/44/history_spb_44_23-28pdf

³⁴ Демянский В. О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье. – СПб., 1896.

работе.

Появление учебного пособия подобной направленности имело немалое значение в связи с тем, что система начального обучения детей фортепианной игре, имевшая место в Петербурге конца XIX-начала XX веков была далеко не совершенной. Нельзя не отметить, что далеко не все в работе Демянского представляется прогрессивным и соответствует современным методическим установкам. Так, например, вызывает удивление отрицательное отношение Демянского к приоритету ансамблевой, особенно четырехручной игры на начальном периоде фортепианного обучения. Тем не менее, сама систематизация основополагающих методических вопросов музыкантом и серьезный подход к их освещению можно считать весьма ценным. В стремлении обобщить свой педагогический опыт музыкант в последние годы жизни создал также объемный труд «Опыт методики фортепианной игры»³⁵. Можно полагать, что интерес к методическим проблемам, к поиску оптимальных путей преодоления пианистических трудностей заронил в душу Майкапара именно Демянский.

Майкапар характеризует своего первого консерваторского учителя как исключительно трудолюбивого и знающего педагога, уделявшего первостепенное внимание именно слабым ученикам, которых умел довести до надлежащего профессионального уровня. «Как педагог Демянский отличался, прежде всего, чрезвычайной добросовестностью в своей работе с учениками, огромным запасом терпения, необыкновенным спокойствием и выдержкой, – вспоминает Майкапар. – Он никогда не раздражался, не повышал голоса и был с учениками всегда прост, естественен и доброжелателен. Он обладал хорошими знаниями и большим, уже тогда, педагогическим опытом»³⁶. Любопытно отметить, что именно эта гипертрофированная ответственность и послужила впоследствии причиной увольнения Демянского. Он уделил много времени занятиям с двумя

³⁵ Демянский В. Опыт методики фортепианной игры. – СПб., 1906.

³⁶ Майкапар. Годы учения. С. 44.

малоспособными ученицами, от работы с которыми не мог отказаться в силу повышенного чувства долга. Неубедительная игра учениц на выпускном экзамене послужила основанием для отстранения Демянского от преподавания в консерватории.

Майкапар отмечает также, что Демянский сумел выработать собственную оригинальную методику преподавания, которая оказалась весьма результативной. Он основательно занялся постановкой рук Майкапара, требовал от своего ученика предельной тщательности и совершенства в отработке этюдов и упражнений, что отличалось от прежних методов занятий Майкапара и, безусловно, принесло свои плоды. Можно полагать, что в методах работы Демянского уже в те годы усматривались установки так называемой психотехнической школы пианизма. Он не настаивал на многочасовых занятиях, а рекомендовал больше работать умственно, размышлять над поставленной задачей прежде, чем ее реализовывать на инструменте.

Среди упражнений Демянский предпочитал фортепианную школу Лютша, среди этюдов – сочинения М. Клементи и И. Крамера. К работе над каждым этюдом Демянский подходил ответственно с учетом индивидуальных возможностей ученика. Подобный подход весьма импонировал Майкапару, который испытывал в технической области немалые затруднения, самостоятельно стремился найти пути их преодоления и неизменно находил в этом плане поддержку со стороны педагога. Интересно, что именно по совету Демянского Майкапар приступил к созданию собственных фортепианных упражнений. Так было написано и впоследствии издано в Лейпциге весьма оригинальное, не утратившее и в наши дни своей значимости пособие «12 кистевых прелюдий без растяжения на октаву».

Занятия в классе Демянского оказались весьма плодотворными для совершенствования Майкапара как пианиста. Юноше быстро удалось преодолеть техническое отставание и впоследствии вопрос о его условном пребывании в консерватории более никогда не возникал. Более того, после

года занятий с Демянским Самуил был определен на бесплатное обучение, что сыграло тогда в его жизни немаловажную роль.

Нельзя не отметить также, что именно Демянский первый обратил серьезное внимание на композиторские способности Майкапара и поддержал его начинания в этом направлении. Демянскому Майкапар посвятил «12 кистевых прелюдий без растяжения на октаву», а также вторую серию «Мимолетных мыслей», которая вышла в свет уже после смерти его учителя. Майкапар высоко ценил Демянского как педагога и как незаурядную личность. Не случайно именно он явился автором опубликованного в журнале «Музыкальный современник» некролога памяти Демянского.

Майкапар отмечает, что по окончании младшего курса консерватории, он оказался под сильнейшим воздействием творческой личности Рубинштейна. Именно в этот период Рубинштейн после двадцатилетнего перерыва вновь вернулся на ректорский пост. Майкапар стал свидетелем выдающегося события в культурной жизни России – исторических концертов Рубинштейна, состоявшихся в Петербурге в зале Дворянского собрания (ныне Большой зал филармонии им. Д.Д. Шостаковича).

Программа Исторических концертов охватывала практически все стили фортепианной музыки от клавиристов до современности. Впечатление, которое произвела на Майкапара игра Рубинштейна, было ошеломляющим. «Слушая его исполнение, казалось, что ты присутствуешь при таком же акте творчества самой природы, когда все рождается как бы само собой, притом еще с беспредельной силой, художественным богатством и величием... По своей внешности Антон Григорьевич напоминал вылитый из чугуна монумент»³⁷, – пишет он в своих воспоминаниях. Майкапар был также активнейшим слушателем лекций Рубинштейна по истории музыкальных стилей, которые во многом предопределили дальнейший путь его творческого становления как ученого-исследователя в области музыкальной науки.

³⁷ Майкапар С. Годы учения. С.56.

Надо сказать, что воздействие личности Рубинштейна на консерваторскую атмосферу не ослабевало даже в те годы, когда он оставлял директорский пост. Музыка его постоянно звучала в концертных программах студентов и преподавателей, многие из них стремились подражать исполнительской манере пианиста, чего Рубинштейн отнюдь не приветствовал. Надо сказать, что Майкапар даже в юные годы не поддался этому искушению, прекрасно сознавая природу собственных исполнительских возможностей.

Многогранная деятельность гениального музыканта глубоко интересовала Майкапара. Он посвятил немало страниц своих трудов осмыслению не только особенностей исполнительского стиля Рубинштейна, но и специфики его педагогической, просветительской, административной деятельности. Как отмечает Л. Гаккель, Рубинштейн «был воплощением творческого и морального максимализма во всем, что касалось его дела»³⁸. Майкапар восхищался мощной натурой Рубинштейна и масштабом его творческой личности. Вместе с тем как человеку весьма осторожному и по натуре своей скорее примиряющему, нежели бунтарскому, не все стороны личности Рубинштейна были ему в равной мере близки и понятны.

Так, Майкапар отмечает в деятельности Рубинштейна на посту директора консерватории проявления авторитарности, без которой, по-видимому, невозможно управлять столь большим, многосоставным учреждением. Критично относился Майкапар к ряду кардинальных кадровых перемен, на которые пошел Рубинштейн во времена своего второго директорства (1887 – 1891 годы). Так, в частности, он не поддерживал увольнения трех заслуженных профессоров К. Я. Лютша, В. В. Вельфля и И. А. Боровки. Ситуация эта подробно описана в воспоминаниях профессора М.

³⁸ Гаккель Л. Фортепианно-педагогические школы Петербургской консерватории // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе. Материалы междунар. научной сессии посв. 140-летию Консерватории. – СПб., 2002. С. 20.

Бариновой³⁹.

Рубинштейн остро поставил вопрос о несовместимости творческих позиций этих профессоров с собственными представлениями о путях развития консерватории. На Художественном совете он заявил: «Или они, или я» – и дал 5 минут на размышление»⁴⁰. Рубинштейн был встречен аплодисментами, а названные профессора навсегда покинули стены консерватории. Аргументом против принятого Рубинштейном решения Майкапар считал не только многолетнюю успешную работу и педагогические заслуги этих музыкантов, но и тот факт, что большинство их учеников (около ста человек) остались «беспризорными». Лишивших надежных руководителей многие из них не захотели переходить в классы более слабых педагогов. Не мог Майкапар отнестись с сочувствием и к увольнению Рубинштейном из петербургской консерватории замечательной пианистки С. Ментер, которая не смогла вовремя приступить к занятиям в связи с гастрольной концертной поездкой. Все эти факты нашли отражение на страницах майкапаровских воспоминаний.

Проницательные соображения высказывает Майкапар, характеризуя Рубинштейна – композитора. В рассуждениях музыканта можно найти объяснение причин, по которым большинство сочинений Рубинштейна в наши дни предано забвению. Отдавая должное яркости, ширине и своеобразию рубинштейновских мелодий, Майкапар отмечает недостаточно критичное отношение со стороны композитора к разработке этих тем, что особенно сказывалось, по его мнению, в произведениях крупной формы. «Импровизационный характер, составлявший главную силу его исполнительства, ...очевидно, не проходил через предварительную стадию серьезной обработки и критики, – отмечает Майкапар, – почему и попадаются в его крупных композициях большие отрывки шаблонные и слабые, часто навеянные чужой музыкой, рядом с прекрасными

³⁹ Баринова М. Судьба бросала меня как лодочку в океане (Воспоминания). –СПб., 2012.

⁴⁰ Там же, С. 19.

собственными основными темами»⁴¹.

После успешного перехода Майкапара на высший курс фортепианного отделения, Демянский рекомендовал ему перейти в класс Вениамина Чези, которого исключительно высоко ценил. Демянский в ту пору уже вел занятия на старшем курсе и спокойно мог оставить талантливого студента в своем классе. Однако скромность и повышенное чувство ответственности за своих учеников не позволили ему этого сделать. Он считал более целесообразным и эффективным для Самуила занятия в классе другого педагога. Нельзя не согласиться с тем, что далеко не каждый может оказаться способным на такой благородный педагогический поступок.

Вениамин Чези, итальянец по происхождению, пианист и композитор, был музыкантом первоклассной величины. Его учителями в консерватории Неаполя были Меркаданте и Папаллардо. По фортепиано Чези занимался у прославленного Сигизмунда Тальберга. Virtuозность Тальберга была настолько удивительной и безупречной, что о нем говорили как о пианисте, имеющем три руки. Что касается Чези, то он был музыкантом совершенно иного плана и эстрадный блеск отнюдь не был главным его достоинством.

Интересно описание, которое дает Майкапар своему учителю на страницах мемуаров: «Прекрасно одетый, в изящном черном сюртуке, белых лайковых перчатках, с цилиндром в руке. Тихим медленным шагом в класс вошел худощавый, среднего роста стройный иностранец лет сорока. Необыкновенно красивое лицо настоящего итальянского типа, с выделявшимися на нем глубокими, черными, проникнутыми какой-то затаенной грустью глазами, особенно обратило на себя наше внимание»⁴² Игра его не была столь масштабной, как у Рубинштейна, но отличалась большой сосредоточенностью и глубиной. Великолепно знавший музыку старинных мастеров, поклонник и глубокий знаток И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Д. Скарлатти, В. Моцарта, Л. Бетховена, он приобщал в их музыке своих

⁴¹ Майкапар С. Годы учения. С.70.

⁴² Там же. С. 79.

учеников. Следует отметить, что в те годы, когда пианисты были безмерно увлечены виртуозной блестящей музыкой, подобный репертуарный подход не был широко распространен.

По складу характера Чези был человеком весьма сложным, что могли выдержать далеко не все коллеги и ученики. Майкапар отмечает, что он был меланхоличен, неразговорчив, с ним случались серьезные нервные срывы. Чези не был блистательным виртуозом, игра его отличалась серьезностью, классичностью подхода, содержательностью и глубиной. Занятия с Чези побудили Майкапара основательно задуматься над различием фортепианно-исполнительских стилей, над природой пианистической виртуозности, а также об артистизме и эстрадном волнении, которому он сам был чрезвычайно подвержен. Чези уже в те годы отстаивал приоритет слухового воспитания для пианиста, что чрезвычайно заинтересовало Майкапара. Впоследствии все это нашло отражение в научно-исследовательских трудах музыканта.

Методы занятий педагогов, с которыми довелось общаться Майкапару, побуждали его к анализу и сопоставлениям, что весьма интересно и поучительно. Так, он отмечает, что, в отличие от Демянского, который строил занятия преимущественно на изучении отрывков музыки, Чези склонялся к целостному исполнению произведения на всех этапах его разучивания. Каждое занятие Чези начинал с исполнения полифонических сочинений, что считал чрезвычайно полезным как для слуха и интеллекта, так и для развития техники.

Заметив повышенный интерес Майкапара к работе над полифоническим репертуаром, Чези познакомил его не только с французскими и английскими сюитами Баха, но также с обоими томами "Хорошо темперированного клавира" и даже с Искусством фуги – сочинением, которое в те дни в консерватории практически никто не исполнял. До встречи с Чези Майкапар, как и большинство консерваторских студентов, играл весьма ограниченное число баховских произведений.

Можно утверждать, что именно Чези совершил переворот в его музыкальном мышлении, в самом подходе к музыке. В дальнейшем, в собственной педагогической и научно-исследовательской деятельности Майкапар настойчиво и последовательно проводил в жизнь идеи своего учителя. Не случайно, перу Майкапара принадлежит основательное исследование об исполнении ХТК Баха.

Методы работы Чези также отличались своеобразием. Он не стремился к обязательному выучиванию учениками всех проходимых в классе произведений наизусть с целью их концертного исполнения. Многие сочинения изучались по нотам, при этом Чези побуждал учеников особо пристально всматриваться в текст. В те годы такой подход был весьма неординарным. Значительно позднее ученик Рубинштейна И. Гофман, тяготевший к психотехнической школе, сформулирует в своей книге «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» четыре способа работы над произведением: без нот за инструментом, с нотами за инструментом, с нотами без инструмента и без нот и без инструмента⁴³. В дальнейшей жизни Майкапар имел склонность к работе двумя последними способами, что оказалось весьма эффективным и плодотворным.

Слабой стороной методики Чези Майкапар считал недостаточное внимание к вопросам фортепианной техники. Он касался их только мимоходом, полагая, что основные принципы виртуозной игры уже были освоены учениками на предыдущем этапе. Однако у Майкапара в этом плане еще оставался целый ряд непреодоленных трудностей. Впоследствии ему довелось компенсировать этот пробел в послеконсерваторский период, занимаясь под руководством прославленного Лешетицкого в Вене.

В связи с болезнью Чези, Майкапар был переведен в класс другого педагога – венгерского пианиста, ученика Листа Иосифа Вейса. Отдавая должное большому дарованию Вейса, Майкапар характеризует его как

⁴³ Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1961. С. 45.

талантливому, яркому, но весьма неуравновешенному и неуживчивому в общении человека. В связи с этим, с учениками, коллегами и даже на эстраде у Вейса постоянно случались какие-то неприятности, конфликты и скандалы. «Совершенно молодой еще профессор Вейс, живой как ртуть, порывистый, словоохотливый, нервный, с непрерывно подвижной мимикой лица и жестов, представлял яркую противоположность меланхоличному и молчаливому профессору Чези», – вспоминает Майкапар⁴⁴.

На страницах своей книги Вольман весьма критично отзывается о молодом профессоре Вейсе, критикуя его за беспорядочность и отсутствие системы⁴⁵. Подобная оценка Вольмана представляется нам односторонней и не вполне обоснованной. Вейс великолепно читал с листа, и пример его в этом плане сыграл свою роль в формировании Майкапара как исполнителя. Эстрадная раскрепощенность Вейса также в известном плане послужила примером для страдавшего эстрадобоязнью и весьма критично относившегося к своим исполнительским возможностям Самуила.

Вейс принадлежал к типу «интуитивного» художника, потому общение с ним, безусловно, внесло в становление Майкапара как пианиста-исполнителя свою лепту. Майкапар от природы обладал приверженностью к порядку и системности, потому общение с Вейсом – музыкантом совершенно иного плана – принесло ему определенную пользу, расширив практический опыт профессионального общения, обогатив представления о самой природе педагогического процесса. В дальнейшем, когда консерватория переживала сложные времена, подобный нестандартный опыт оказал Майкапару немалую пользу.

С огромным почтением пишет Майкапар о выдающемся скрипаче Леопольде Семеновиче Ауэре, под руководством которого он проходил класс ансамбля. В начале девятисотых годов Майкапару довелось также несколько раз выступить в ансамбле с Ауэром на концертной эстраде, что явилось для

⁴⁴ Майкапар С. Годы учения. С. 122.

⁴⁵ Вольман Б. Указ. соч. С.13.

него большой честью, ибо партнерами Ауэра были такие крупнейшие музыканты как А. Есипова, Л. Брассен, Э. Д' Альбер, Р. Пюньо. Общение с Ауэром стало исключительно важным этапом в формировании Майкапара как музыканта.

Ауэр – скрипач мировой величины занимался в Вене у Якова Донту, а позднее был учеником прославленного Иосифа Иоахима. Огромное воздействие оказало на Ауэра искусство бельгийского скрипача Анри Вьетана. В 1968 году игру молодого Ауэра услышал Рубинштейн, который и пригласил музыканта в Россию. Более полувека преподавал Ауэр в Петербургской консерватории, будучи также одним из самых авторитетных членов Художественного совета консерватории, к слову которого прислушивались особенно внимательно. С 1968 по 1906 год возглавлял Ауэр квартет исторического отдела РМО, который считался лучшим в Европе. Ауэр был счастливым владельцем скрипки Страдивариус, звук его отличался несравненной проникновенностью, певучестью и красотой⁴⁶. Особенно прославился Ауэр на педагогическом поприще, став главой блистательной скрипичной школы. Среди его учеников такие звезды мировой величины как Я. Хейфец, М. Полякин, М. Эльман, Л. Цейтлин, Е. Цимбалист и др. И поныне имя Ауэра остается знаковым для скрипичной культуры России⁴⁷.

Майкапар пришел в класс Ауэра, имея за плечами достаточно богатый опыт ансамблевой игры, накопленный еще с таганрогского периода жизни. В те годы, когда Майкапар учился в консерватории, ансамблевой игре не придавали столь серьезного значения, как это происходит в наши дни, когда уже давно и успешно функционирует кафедра камерного ансамбля и согласно программам фортепианного факультета все без исключения студенты занимаются этим видом творческой деятельности. В конце XIX века далеко не все студенты имели представление о специфике ансамблевой игры. Что касается Майкапара, то он прекрасно отдавал себе отчет во всех проблемах,

⁴⁶ В наши дни студенты и молодые артисты проходят серьезный конкурс, борясь за право выступить в концерте на скрипке, принадлежавшей Ауэру.

⁴⁷ См.: Раабен Л. Леопольд Семёнович Ауэр. Очерк жизни и деятельности. – М., 1962 с. 5.

которые стоят перед участниками ансамблевого коллектива.

Культура, как известно, это не только искусство, но и нравственность. Взаимопонимание и взаимное уважение лежат в основе создания совместного плана интерпретации. Особое внимание уделял Ауэр творческому согласованию игры партнеров, что имеет в ансамблевой игре первостепенное значение. Ансамблевую игру Майкапар сравнивал с культурной беседой людей, связанных узами взаимопонимания. Он говорил: «Культурной беседой мы называем такую беседу двух или нескольких лиц, при которой каждый активный участник беседы может без помехи со стороны других участников сказать свое слово, другие же участники в это время внимательно слушают его и, если и выражают свое отношение к его словам, то так, чтобы все-таки не мешать ему высказываться. При этом беседой мы назовем такой разговор, когда все участники смогут поочередно один или несколько раз высказываться по обсуждаемому вопросу»⁴⁸.

Будучи студентом консерватории, Майкапар занимался не только фортепианной игрой. Надо сказать, что согласно уставу консерватории, диплом свободного художника мог получить лишь тот, кто успешно сдал определенный объем учебных дисциплин. Что касается Майкапара, то он на протяжении всех лет занятий был весьма заинтересован в расширении знаний теоретического плана. Еще при поступлении комиссия отметила недостаточность его познаний в области гармонии. Это побудило Майкапара посещать занятия по теоретическим дисциплинам, в том числе прослушать курс по обязательной энциклопедии и инструментровке у профессора Карла Карловича Зике.

Следует отметить, что в годы учебы Майкапара в консерватории преподавали преимущественно профессора-иностранцы, которые были изначально приглашены Рубинштейном. Как отмечалось выше, преимущественно это были ученики крупных музыкантов – Ф. Мендельсона, Ф. Листа, Г. Белова, К Черни, К Мошелеса и др. Многие из них были

⁴⁸ Майкапар. Годы учения. С. 131-132.

выпускниками лейпцигской, венской консерваторий, берлинской высшей музыкальной школы, с которыми поддерживались тесные связи. Зике относился к молодому поколению русских музыкантов, выпускников отечественной консерватории, приходивших на смену иностранцам. Подготовка достойных национальных кадров являлась заветной мечтой Рубинштейна.

Зике закончил Петербургскую консерваторию как пианист по классу Александра Ивановича Виллуана (учителя братьев Рубинштейнов), по композиции – у Николая Ивановича Зарембы, который преподавал поначалу в Московской консерватории. Среди его учеников выделялись А. Аренский и Н. Черепнин. Небезынтересно отметить, что Зике явился первым постановщиком и дирижером оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского.

В момент поступления в консерваторию Майкапара Зике был еще весьма молод, полон энтузиазма и сил. Читаемый им курс энциклопедии был скорее общеобразовательным, нежели специальным и рассчитывался не на теоретиков, а на тех исполнителей-инструменталистов, которые стремились расширить и углубить свои теоретические познания. Однако Зике, которого Майкапар характеризует как талантливейшего музыканта-педагога, не считался с этим, не тяготел к упрощениям и делал свои лекции чрезвычайно насыщенными и увлекательными.

Может вызвать удивление само название предмета – энциклопедия. Оно было выбрано Зике не случайно. Понятие «Энциклопедия» было впервые введено в научный обиход французским писателем и мыслителем Рабле. Словосочетание это в переводе означает «круг просвещения»⁴⁹. Предмет, читаемый Зике, в полной мере соответствовал этому понятию, так как представлял собой определенную систему, свод знаний, к тому же предельно компактно, кратко изложенный.

В программу курса входили основополагающие сведения по элементарной теории, обязательной гармонии, контрапункту и анализу

⁴⁹ What – who – cjnse – 2 entsiklopediya.html

музыкальных форм. Все эти дисциплины и были объединены под общим названием «Энциклопедия». Если судить по конкретным примерам, которые приводит в своих воспоминаниях Майкапар, Зике умел разъяснить студентам сложные теоретические вопросы образно и доходчиво. Майкапар отмечает большую заинтересованность Зике композиторскими опытами студентов. Именно Зике дал толчок композиторскому творчеству Майкапара: он показал его фортепианные пьесы Рубинштейну, который предрек юноше успех на композиторском поприще и пригласил его посещать класс фуги.

С большой симпатией и интересом относился Майкапар к деятельности Ливерия Антоновича Саккетти, у которого ему довелось проходить курс истории музыки и эстетики. Сакетти – уроженец тамбовской губернии, закончил консерваторию как виолончелист по классу Давыдова и впоследствии серьезно углубился в теоретическую проблематику. Благодаря поразительному трудолюбию и разносторонности интересов Сакетти по прошествии ряда лет был удостоен званий почетного члена Болонской филармонической академии и заслуженного профессора Петербургской консерватории.

В годы студенчества Майкапара Саккетти был еще молод, ему не исполнилось тогда и тридцати пяти лет, однако учащимся он казался исключительно маститым ученым. Майкапару был близок сам тип творческой личности Саккетти – кабинетного ученого, интроверта, беспредельно преданного музыкальной науке. Саккетти был первым, кто ввел в консерваторскую программу курс эстетики, который был чрезвычайно широк и затрагивал различные сферы искусства. Курс эстетики ученый одновременно читал также в Академии художеств.

Курс эстетики заинтересовал, в основном, тех пытливых консерваторских студентов, которые стремились к расширению своего кругозора и к выходу за рамки сугубо специальных дисциплин. По воспоминаниям Н. Голубовской, само понятие “эстетика” студенты в ту пору

шутливо именовали “саккеттикой”»⁵⁰. Однако в те годы в консерватории по-прежнему весьма велик был процент учащихся, которые в надежде на эстрадную славу ничем не интересовались помимо многочасовых экзерсисов на инструменте, что очень огорчало Ливерия Антоновича.

Система, разработанная Саккетти для совершенствования относительного слуха и развития абсолютного чрезвычайно заинтересовала Майкапара. Материалом для развития слуха Саккетти избрал «Хорошо темперированный клавир». Начав с первого номера, он продирижировал и пропел по голосам все 48 фуг. Эта грандиозная работа принесла свои плоды – Саккетти в результате оказался обладателем абсолютного слуха, об отсутствии которого ранее глубоко сожалел. Следует подчеркнуть, что именно Саккетти пробудил у Майкапара интерес к теоретическому осмыслению проблем развития музыкального слуха, что впоследствии нашло отражение в его фундаментальном исследовании «Музыкальный слух».

Уже по окончании консерватории, Майкапар основательно изучал труды Саккетти, которые охватывали различные области художественных знаний: «Очерки всеобщей истории музыки» (1891 год), «Краткая музыкальная хрестоматия с древнейших времен по XVII век включительно» (1896 год), «Из области эстетики и музыки» (1886 год), «О музыкальной художественности древних греков» (1894 год), «Сборник образцовых произведений прежних времен» и др. Впоследствии он также настоятельно рекомендовал студентам своего класса изучать названные труды Саккетти и использовать их в своей будущей лекторской, педагогической, исследовательской деятельности.

Окончив специальный курс теории и гармонии, Майкапар стал изучать основы композиторского мастерства под руководством Николая Феопемитовича Соловьева, уроженца Петрозаводска. Соловьев закончил Петербургскую консерваторию по классу Зарембы, во времена студенчества

⁵⁰ Голубовская Н. В Петербургской консерватории // Ленинградская консерватория в годы Великой Отечественной войны. 1941-1945. – СПб., 2005. С. 56.

Майкапара занимал должность профессора по классу композиции. Музыкант рассказывает, что в композиторском классе Соловьева занимались весьма разные по подготовке и по уровню дарования ученики, вследствие этого Майкапару довольно быстро удалось занять весьма достойное положение.

Весьма колоритно описывает Майкапар внешность своего учителя: «Маленького роста, но хорошо сложен и с очень правильными чертами лица. Коренастый старичок с очень звучным не по росту голосом, особенно сильным в моменты, когда он сердился; в такие минуты он умел распекать вовсю. Смеялся он тоже громко и раскатисто»⁵¹.

Майкапар подошел к процессу постижения композиторского мастерства со свойственной ему высокой ответственностью. Поначалу он изучил под руководством Соловьева основательный курс гармонии, после чего стал углубленно заниматься контрапунктом, каноном и фугой. Методика Соловьева во многом была сходна с методом преподавания Зике, но объем задаваемых им письменных домашних работ был масштабнее. Это требовало немалой усидчивости, терпения и многочасовых занятий за письменным столом. Вследствие этого у Самуила стало стремительно развиваться заболевание четвертого пальца правой руки (так называемая «судорога писцов»). Однако, несмотря на вынужденное сокращение объема работы, Майкапар в период занятий в классе Соловьева активно преуспел в области овладения контрапунктической техникой.

Соловьев был также весьма оригинальным музыкальным критиком, притом весьма строгим, что находило отражение и в его оценке студенческих работ. Критика – сфера творческой деятельности, которая чрезвычайно интересовала Майкапара. Российская критика, отмеченная именами таких замечательных музыкальных деятелей как А. Серов, В. Стасов, А. Кюи, Г. Ларош, В. Каратыгин, Н. Финдейзен, а в более поздние годы – Б. Асафьев, Б. Яворский, Г. Коган, Д. Рабинович и др. чрезвычайно увлекала музыканта и побуждала о многом задуматься. Он прекрасно сознавал и впоследствии

⁵¹ Майкапар С. Годы учения. С. 147.

разъяснял ученикам, что критика (от греч. *xritiku* – судить, разбирать) входит в известном плане в состав каждого суждения о музыке (будь то композиторство или исполнительство) как непреходящий оценочный элемент.

В поисках убедительного эстетического суждения Майкапар искал опоры на методологические положения, накопленные в историческом наследии музыкального искусства. Между критикой и наукой о музыке настолько много общего, что их не всегда представляется возможным разграничить. Это имеет отношение и к педагогике. Подобный подход ярко дает о себе знать в научно-методическом наследии Майкапара. С Соловьевым он нередко обсуждал вопросы, связанные с природой критических жанров, с проблемой взаимодействия триады композитор – исполнитель – слушатель, а также другие волновавшие его темы.

Майкапар был среди тех музыкантов, кто сумел по достоинству оценить занятия в классе Анатолия Константиновича Лядова, у которого он проходил курс обязательной гармонии. Майкапар в целом разделял мнение своих сокурсников и коллег о том, что крупнейшее творческое, композиторское дарование Лядова не сочеталось с любовью к педагогике. «Лядов нес свои педагогические обязанности как тяжелую обузу, - вспоминает он, – вспоминает Майкапар. – ...На лекции приходил со скучающим и недовольным выражением лица... долгое время, стоя к нам спиной, смотрел в окно, после чего садился за рояль и в ленивой позе начинал еле слышно перебирать клавиши, причем из-под пальцев его начинали звучать очаровательнейшие аккорды и гармонические обороты. Минуты через две-три он очень неохотно говорил: «Ну, давайте ваши работы»⁵². Тем не менее, Майкапар признавал, что по прошествии двух лет работы под руководством Лядова он стал совершенно по-иному – более критично и осмысленно – оценивать собственные композиторские достижения. С течением времени Майкапар почувствовал, что под его композиторским творчеством начинает строиться прочный фундамент.

⁵² Майкапар С. Годы учения. С. 58.

Согласно уставу консерватории, студенты, оканчивающие фортепианное отделение, должны были дать публичный сольный концерт, что приходилось, как правило, на март месяц. В мае они должны были выступить вторично с исполнением фортепианного концерта. По замыслу Рубинштейна к этим выступлениям выпускники должны были готовиться самостоятельно, без участия профессоров, которые, единожды прослушав игру своего ученика, давали (или не давали) разрешение (допуск) на экзамен. Разумеется, все участники этого мероприятия (как студенты-выпускники, так и педагоги) чрезвычайно волновались.

Майкапар принял решение выступить на выпускном экзамене со следующей концертной программой:

1. И.С. Бах. Прелюдия и фуга *cis-moll* из Первого тома ХТК.
2. Й. Гайдн – Вариации фа минор.
3. Л. Бетховен – Соната № 28.
4. Ф. Шопен – Скерцо № 1.
5. Р. Шуман. Новеллетта № 7.
6. Ф. Лист – Рапсодия № 13.

Само перечисление сочинений свидетельствует о том, что программа, избранная Майкапаром, весьма сложна и многосоставна. Это особенно важно отметить, так как в ту эпоху программы выпускников преимущественно состояли из произведений эстрадно-выигрышных, виртуозно-эффектных. В программе Майкапара нашло отражение тяготение пианиста к музыке серьезной, классической. Об этом, в частности, говорит включение в нее одной из сложнейших прелюдий и фуг баховского цикла, которую Мильштейн относит к сочинениям, предполагающим достижение высочайшего исполнительского уровня⁵³. Аналогичного мнения касательно сложности данного сочинения придерживается и выдающийся композитор

⁵³ См.: Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. – М., 2004. С. 30.

XX столетия, редактор баховского ХТК Б. Барток⁵⁴.

Включение Майкапаром чрезвычайно сложной поздней бетховенской сонаты, весьма редко входившей в те годы в концертный и, тем более, – в студенческий репертуар, говорит о стремлении пианиста к постижению вершин бетховенского фортепианного наследия. В те годы наиболее авторитетными в исполнительской и педагогической практике были редакции Ф Листа⁵⁵ и его ученика Г. Бюлова⁵⁶, на которые, можно полагать, и опирался Майкапар. Следует подчеркнуть, что Бюлов обрел в эти годы широкую известность как выдающийся исполнитель пяти последних бетховенских сонат, которые он сыграл в одном концерте.

Убедительное исполнение в ту пору также не слишком широко известных вариаций Гайдна требовало совершенного владения звуком и разнообразными приемами артикуляции. Что касается весьма сложных в виртуозном отношении и требующих немалой пианистической выдержки шопеновского Скерцо и листовской Рапсодии, то сочинения эти, равно как и шумановская «Новеллетта», напротив, были широко распространены в исполнительской практике, у всех «на слуху». Это, в свою очередь, также, хотя и в ином плане, чрезвычайно обязывало пианиста.

На подготовку этой сложнейшей в музыкальном и техническом отношениях программы (после согласования ее с руководством факультета) Майкапару было предоставлено около двух месяцев. В силу сложившихся неблагоприятных обстоятельств в течение половины этого срока Самуил был тяжело болен⁵⁷. В этой нестандартной предконцертной ситуации ему чрезвычайно помогло выработанное за годы учебы умение разучивать произведение с нотами без инструмента, то есть с помощью внутреннего

⁵⁴ Там же. С. 39.

⁵⁵ Sonaten für das Pianoforte solo. Ludwig van Beethoven. Erste vollständige Gesamtausgabe unter Revision von Franz Liszt. Wofenbüttel. Druck und Verlag von L.Holle, [O.J.]

⁵⁶ Bülov G. Beethoven's Werke für Piano solo von op.53 an in Kritischen und instruktiver Ausgabe. Tdition Cjtta [O.J.].

⁵⁷ К заболеванию рук добавилась пневмония, которая долго не позволяла Майкапару вставать с постели и заниматься на инструменте.

слуха.

По воспоминаниям пианиста работа над техникой также проводилась мысленно: пианист представлял себя сидящим за инструментом, отчетливо представляя себе положение рук, характер движения рук и пальцев. Самым главным моментом он считал установление удобной и целесообразной аппликатуры, которая не подлежала изменению. Нельзя не вспомнить в связи с этим совет пианистам замечательного музыканта и педагога, профессора Петербургской консерватории Н. Перельмана, который говорил: «Заучивайте аппликатуру как таблицу умножения»⁵⁸.

В результате подобной, весьма неординарной работы над программой, выступление Майкапара на выпускном публичном концерте оказалось настолько успешным, что пианисту была предоставлена честь выступить на торжественном выпускном акте. Выступление это было сорвано по недоразумению, связанному с конфликтом Вейса с коллегами. Майкапар достаточно спокойно отнесся к данному обстоятельству, так как его заветной мечтой была поездка в Вену, где преподавал выдающийся педагог, глава огромной фортепианной школы Лешетицкий. Майкапар всегда относился к себе весьма требовательно и в ту пору считал, невзирая на успехи, что игра его еще весьма далека от совершенства. Период занятий с Лешетицком завершил для Майкапара пору ученичества и явился судьбоносным для всей его дальнейшей многогранной деятельности как музыканта. Поэтому на этом вопросе следует остановиться особо.

Периоду занятий с Лешетицким Майкапар посвятил в своих воспоминаниях отдельную главу. Следует подчеркнуть, что длительное время, вплоть до 2005 года, когда вышло в свет фундаментальное исследование С. Мальцева «Метод Лешетицкого», в российском музыкознании книга Майкапара «Годы учения» содержала едва ли не единственные развернутые материалы об особенностях преподавания этого выдающегося музыканта-педагога. Как отмечает Мальцев, связано это было с

⁵⁸ Перельман Н. В классе рояля. – СПб., 1994. С. 14.

тем скандалом, который разыгрался в консерватории и послужил поводом для того, что Лешетицкий навсегда покинул Россию и обосновался в Вене⁵⁹.

Лешетицкий, ученик Карла Черни и продолжатель его идей, явился создателем уникальной системы подготовки пианистов. Весьма интересно познакомиться с генеалогическим деревом Лешетицкого, представленным в труде Мальцева. Среди учеников Лешетицкого такие выдающиеся личности и абсолютно несхожие пианистические индивидуальности как И. Падеревский, А. Шнабель, И. Фридман, В. Сафонов, А. Есипова, О. Габрилович, А. Браиловский, М. Гамбург, И. Венгерова и многие другие. По поводу характера преподавания Лешетицкого сказано немало. «Он мог быть донкихотствующим, великодушным, добрым, холеричным, ласковым, саркастичным и взрывным: опасный набор»⁶⁰, – вспоминали ученики.

Метод Лешетицкого каждый из его учеников оценивал по-своему. Некоторые из них с большой осторожностью употребляли применительно к своему учителю понятия «школа», «метод», «система». К таковым относятся, к примеру, такие крупные музыканты как А. Шнабель, О. Габрилович и др. Так, Шнабель не делал попыток объяснить суть метода своего учителя. Более того, он весьма критично относился к высказываниям и трудам своих соучеников по этому вопросу. «Если бы учащийся прочел все такие книги, то в голове у него была бы большая путаница на этот счет», – говорил он. Шнабель отмечал, что Лешетицкому удавалось высвободить жизненную силу, порыв и чувство, которые скрыты в ученике»⁶¹.

Весьма близки к этому пониманию и высказывания Габриловича, который отмечал: «Если говорить о методе Лешетицкого, то это совсем не то, что многие представляют себе. Метод Лешетицкого точнее было бы определить как отношение Лешетицкого к музыке, и, безусловно, – отношение этого великого человека к самой жизни»⁶². По мысли И.

⁵⁹ См.: Мальцев С. Метод Лешетицкого. С.37

⁶⁰ www.aleshin.info

⁶¹ Смирнова М. Шнабель и его эпоха. – СПб., 2006. С. 62.

⁶² Gabrilovitch O. Memoir of Leschetizky //The Leschetizky Assosiation News bulletin. Volume

Падеревского, метод Лешетицкого очень прост – мягкость руки и точность ритма. «Во всем остальном у него особенный подход к каждому студенту, соответственно его индивидуальности и дарования. Одним словом – это метод методов»⁶³. Что касается самого Лешетицкого, то он в этом плане был немногословен: «Научить ученика сыграть на рояле три ноты выразительно и различным туше – вот мой метод»⁶⁴. Лешетицкий подчеркивал также: «Нужно иметь призвание, если должен писать книгу о пути обучения. Это очень трудно, писать об этом; большинство книг плохи и бесполезны... метод зависит от личности прежде всего»⁶⁵.

Следует отметить, что сам мастер не оставил методических трудов, что сделали его многочисленные ученики. Достаточно назвать научно-методические работы и пособия, созданные его учениками – А. Есиповой, М. Брей, В. Сафоновым, К. Фан-Арком, М. Прентнер и др. Каждый из них в соответствии со своими представлениями пытался отразить систему занятий своего учителя. Чрезвычайно интересно познакомиться с системой упражнений, зафиксированных ассистентом Лешетицкого М. Брей, которая опубликована в книге Мальцева «Метод Лешетицкого».

«Метод методов» Лешетицкого, равно как и метод его учителя Черни был открытым, то есть не только предполагал, допускал, но и требовал развития и преобразования в соответствии с изменениями в стилистических установках исполнительства эпохи. Подобная установка была близка и Майкапару на протяжении всей его исполнительской, композиторской, педагогической жизни.

Занятия под руководством Лешетицкого изначально потребовали от Майкапара пересмотра основ его пианистических движений. В связи с этим, ему, как, впрочем, большинству учеников мастера, пришлось поначалу заниматься с его ассистентом Марией Прентнер. Майкапар отмечает также,

59. Number 68. 2001-2002. P.27.

⁶³ www.aleshin.info

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Мальцев С. Указ. соч. С. 46

что регулярные уроки Лешетицкий очень мало кому давал, однако воздействие даже эпизодических занятий с ним было огромным по интенсивности. В ту пору мастеру было уже больше шестидесяти лет, но он «буквально горел на уроках», его эмоциональная и физическая выносливость была поразительной.

Лешетицкий изначально обратил внимание на тембровую сторону игры Майкапара, которая показалась ему мало убедительной: «Вы играете хорошо и с полной законченностью, – сказал он. – Но игра Ваша похожа на хорошую гравюру. Современная же игра – это картина, написанная маслом, красками. Вот этого и не хватает Вашей игре»⁶⁶.

Прентнер среди ассистентов мастера занимала видное место. Во всяком случае, Лешетицкий относился с большим уважением к ее педагогическим достижениям и потому настоятельно рекомендовал своим ученикам прислушаться к ее советам. Тем не менее, занятия с Прентер Майкапар называет самым тяжелым и мрачным периодом своей учебы в Вене. По его впечатлению, в педагогической работе Прентер отсутствовал творческий подход, между тем она добросовестно и последовательно реализовывала на практике систему упражнений Лешетицкого, которую изрядно утрировала. Майкапару претил тот факт, что Прентер на время занятий с ней запретила ему играть что бы то ни было другое, кроме сухих упражнений, гамм, арпеджио и этюдов Черни. При этом она педантично указывала в нотах динамику и артикуляцию, которой заставляла неукоснительно придерживаться.

Для музыканта, окончившего консерваторию и имевшего опыт концертных выступлений подобный схоластический подход был мало приемлем. Занятия с Прентер не раскрепощали Майкапара технически, не продвигали его вперед, а приводили к обратному результату. Майкапар даже впал в депрессию, его стали одолевать мрачные мысли, что мало было ему свойственно. Однако благодаря волевому усилию пианисту удалось

⁶⁶ Майкапар С. Годы учения. С. 160.

преодолеть этот непростой период, который все же, невзирая на издержки, принес свои плоды. Негативный опыт – это тоже опыт: впоследствии Майкапар-педагог всегда знал меру в использовании тех или иных методических приемов в своей работе.

Безотносительно личностных качеств Прентнер как педагога, которые действительно могли быть спорными, небезынтересно поставить вопрос о роли упражнений в процессе фортепианного обучения. В конце XIX – начале XX веков не только Лешетицкий, но и большинство других педагогов базировали свою методику на изучении упражнений, что было установлено еще со времен Черни. Особенно это касалось периода начального обучения, что, разумеется, нередко вызывало у детей протест и нежелание заниматься. Однако если обратиться к воспоминаниям больших артистов, то большинство их признает целесообразность подобной системы.

Именно так, с привлечением ассистентов, обучал Лешетицкий на начальном этапе всех своих именитых учеников. Майкапару пришлось переучиваться согласно данной системе, будучи зрелым музыкантом, что, разумеется, было для него мучительно. Интересные размышления по вопросу о целесообразности систематичной работы над упражнениями, приведены в книге Мальцева. Мальцев признает, что в прошлом наблюдался заметный перекося в сторону злоупотребления упражнениями. Вместе с тем, он выражает сожаление, что большой и ценный пласт учебного материала – упражнений, созданных яркими мастерами, прежде всего Лешетицким, в наши дни практически вышел из употребления.

В основе этих упражнений лежит внимание к руке пианиста, к ее удобному положению на клавиатуре. Согласно сохранившимся фотографиям рук самого мастера и его учеников, он предпочитал куполообразное положение кисти, высокую позицию первого пальца, что позволяло добиваться предельной гибкости, эластичности движений. Лешетицкий называл это качество «гуттаперчевой кистью». Он отмечал также, что свод руки придает силу пальцам и позволяет добиться красоты туше. Полностью

отрицал Лешетицкий форсирование звука, которое может привести к зажатости. «Все пальцевые упражнения поначалу нужно играть только легким звуком, - подчеркивает он в своем труде. – Нехорошо в первое время повторять пальцевые упражнения вплоть до утомления. Избегайте этого, чаще меняя руки.... Как только наступит чувство тяжести в руке, дайте ей отдохнуть»⁶⁷. Легкость, подвижность и точность – вот качества, которые позволяли приверженцам школы Лешетицкого добиваться знаменитой жемчужной игры – искусства во многом утраченного в современном пианизме. Как отмечает М. Смирнова, *jeu perlé* помимо ловкости, скорости и проворства предполагает особую пластичность кисти, «повышенную чуткость к интонационным изгибам пассажей, умение играть их пальцевым *non legato* в запредельно быстрых темпах»⁶⁸.

Работа по системе упражнений Лешетицкого не прошла для Майкапар без пользы. По прошествии нескольких месяцев, приступив к занятиям с самим маэстро, пианист заметил, что пианистический аппарат его усовершенствовался: он сумел раскрепоститься, преодолеть нежелательное напряжение и зажатость рук. Вследствие этого игра пианиста обогатилась новыми качествами, в том числе в области звука и тембров.

На первых порах не находил Майкапар взаимопонимания с Лешетицким в области выбора репертуара. Мастер предпочитал давать ему салонные пьесы, к которым сам имел немалую склонность. Эта область репертуара не была близка Майкапару как художнику. Лешетицкий полагал, что именно на этом репертуаре он сумеет добиться от Майкапара свободы, гибкости, выразительного интонирования. Надо сказать, что в дальнейшем, Майкапар сам периодически включал салонные пьесы (в том числе и сочинения Лешетицкого) в свои концертные программы, что в ту пору было широко распространено. Нельзя не признать, что некоторые фортепианные миниатюры Майкапара также несут на себе известную печать салонности.

⁶⁷ Мальцев С. Указ. соч. С. 58.

⁶⁸ Смирнова М. Указ. соч. С. 66.

Крутой нрав Лешетицкого, хорошо известный его ученикам, дал о себе знать и в занятиях с Майкапаром. Однако Самуил обладал редким даром ученичества: благодаря спокойствию и выдержке ему, в отличие от некоторых других учеников, удалось избежать конфликтов со своим учителем, которого он глубоко уважал, и с течением времени достичь с ним взаимопонимания. Впоследствии Майкапару было предоставлено право самостоятельно выбирать произведения, которые он хотел пройти под руководством Лешетицкого: мастер уважительно относился к музыкальным пристрастиям Майкапара и всегда был хорошо и доброжелательно к нему расположен.

«Чем больше я работал у него, тем больше убеждался в неисчерпаемости его знаний и его педагогического творчества, – вспоминает Майкапар. – Что это было именно творчество, я утверждаю потому, что никогда в его указаниях не было предвзятости и шаблона. Часто одно и то же произведение он на различных уроках показывал различно»⁶⁹. Большое значение придавал Лешетицкий развитию у учеников артистизма. Он постоянно напоминал им, что концертное исполнение по сути своей существенно отличается от классного или домашнего. «Оратор, выступающий перед массой, говорит иначе, чем у себя дома за чаем, – подчеркивал он, – Готовясь к выступлению, он все время должен иметь в виду слушателей». Майкапар вспоминает, что когда исполнение ученика было малоубедительным и потому неинтересным для аудитории, он нередко применял любимое свое выражение: «Das ist für die Katz» («это для кошки», т.е. это никому не нужно)⁷⁰.

Будучи сам композитором, автором целого ряда пьес, преимущественно салонного склада, Лешетицкий требовал, чтобы ученики его также непременно сочиняли музыку. Композиторский настрой, по его убеждению, во многом способствует эстраднему раскрепощению, развивает творческое мышление и формирует индивидуальность артиста. Несомненно, что

⁶⁹ Майкапар С. Годы учения. С. 168.

⁷⁰ Там же. С. 169.

активность Лешетицкого в этом направлении также стимулировала творческие искания Майкапара как композитора. Лешетицкому нравились фортепианные сочинения Майкапара, и он давал своему ученику полезные советы по их усовершенствованию, в том числе и в плане исполнительском.

Майкапар оставил в своих мемуарах яркие портретные зарисовки своих соучеников по классу Лешетицкого, что в плане историческом весьма ценно. Так, он считал интереснейшими и удивительно несхожими личностями Габриловича, Гамбурга, Падеревского, Домбровского и несколькими штрихами характеризует каждого из них. Он подчеркивает тот факт, что Габрилович, закончив с отличием Петербургскую консерваторию по классу не столь знаменитого, но глубоко профессионального педагога Виктора Петровича Толстова (ученика Лешетицкого), получил премию им. Рубинштейна – рояль Беккера. Майкапар пишет о колоссальной трудолюбии и удивительной, незаурядной организованности Осипа, вспоминает, что «по странной игре природы руки его по размерам и по форме до жути были похожи на руки Лешетицкого»⁷¹. В дальнейшем Габрилович уехал в Америку и стал музыкальным директором Детройтского симфонического оркестра. Майкапар и Габрилович ряд лет находились в дружеской переписке.

О ярком, темпераментном Марке Гамбурге Майкапар рассказывает как о личности совершенно иного типа, нежели Габрилович. Этот фантастически одаренный юноша обладал, по мнению Лешетицкого «диким темпераментом», который нуждался в обуздании. Учитель прикладывал немало сил, чтобы ввести его игру в рамки вкуса и меры: «Подумайте, Гамбург опять одичал!», – возмущался Лешетицкий после гастролей Гамбурга в Австралии, к которым он усердно его готовил.

Восторженные слова относит Майкапар к искусству И. Падеревского. Интересно, между тем, что на Майкапара наиболее сильное впечатление произвело исполнение Падеревским сочинений Листа, а не Шопена. Возможно, это связано с тем, что Майкапару лишь дважды довелось

⁷¹ Майкапар С. Годы учения. С. 81.

побывать на его концертах.

Весьма ценны некоторые штрихи, данные Майкапаром к портрету Изабеллы Афанасьевны Венгеровой, много лет проработавшей впоследствии в Петербургской консерватории. Майкапар часто посещал семью Венгеровой в Вене в дореволюционные годы. Довелось ему общаться и с пианистом мировой величины Артуром Шнабелем, который в ту пору делал еще первые шаги на музыкальном поприще. «Ты никогда не будешь пианистом, ты – музыкант», – сказал Лешетицкий этому глубокому незаурядному юному музыканту, имя которого сделалось и поныне остается легендарным.

Чрезвычайно интересны и весьма подробны сведения, почерпнутые Майкапаром от Лешетицкого касательно методических принципов прославленной Анны Николаевны Есиповой. В те годы, когда Майкапар находился в Вене, Лешетицкий и Есипова уже находились в разводе, и Есипова уехала преподавать в Петербургскую консерваторию. Майкапар отмечает, что Лешетицкий особенно восхищался исполнением Есиповой шопеновских мазурок. Он также высоко ценил аристократизм ее исполнительской манеры, который давал о себе знать в особой элегантности игры пианистки, в ее безупречном вкусе и чрезвычайно тщательной отделке мельчайших деталей.

Эти же качества нашли яркое отражение в педагогической работе Есиповой. Она с безмерным терпением работала над фразировкой артикуляцией, качеством туше. По воспоминаниям Г. Ганкиной, Есипова была очень требовательна, бескомпромиссна и не принимала во внимание никаких оправданий учеников в случае неудачных выступлений: «Плохих инструментов нет. Это ты не умеешь играть»⁷², – говорила она. С Есиповой Майкапару довелось периодически заниматься. Она весьма благосклонно относилась к композиторским опытам Майкапара, который в благодарность за внимание и поддержку посвятил ей ряд сочинений – ор. №4, а также

⁷² Ганкина Г. Современные мемуары. Жизнь. Музыка. Судьба. Записки профессора Санкт-Петербургской консерватории //История Петербурга. №3 (13) 2003. – СПб., 2003. С. 8-15. www.mirpeterburga.ru

Большие фортепианные вариации.

Период концертирования Есиповой и преподавания ее в консерватории Г. Коган называет золотым веком петербургского пианизма. Достаточно сказать, что среди ее учеников были такие замечательные личности как С. Прокофьев, М. Юдина, О. Калантарова, С. Барер, В. Дроздов, Н. Позняковская, С. Тарновский, Ю. Турчинский и многие другие. На протяжении XX века вышли в свет две книги о Есиповой⁷³, после чего наступил длительный период молчания в освещении ее деятельности. За последние годы интерес к искусству пианистки чрезвычайно возрос. После полувекового перерыва о Есиповой стали выходить новые труды, в которых дается оценка ее творчества с позиции современных воззрений. Авторы этих работ (С. Байдалинов⁷⁴, Ю. Болотов⁷⁵) включают в контекст своих размышлений материалы, оставленные Майкапаром.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что Лешетицкий вполне владел как эмоциональными, творческими, так и рациональными методами педагогической работы. Это ярко дало о себе знать в многообразной деятельности его учеников. Будучи великолепным психологом, Лешетицкий на интуитивном и интеллектуальном уровнях постигал специфику личности каждого из своих подопечных. Он, безусловно, был ярчайшей педагогической личностью, подлинным артистом по призванию, что вдохновляло учеников. Все названные качества в их совокупности и позволили Лешетицкому занять неповторимое место на педагогическом небосклоне XX столетия, подготовив блистательную плеяду выдающихся пианистов.

⁷³ Беркман Т. Анна Николаевна Есипова. Жизнь, деятельность и педагогические принципы (под ред и с предисл. Г. Когана). – М.-Л.: Музгиз, 1948 – 144 с.

Бертенсон И. Анна Николаевна Есипова. Очерк жизни и творческой деятельности. – Л.: Гос. муз. изд. 1960. – 151 с.

⁷⁴ Байдалинов С. Фортепианная школа Есиповой и ее значение в современной музыкальной педагогике. Дисс. на соиск. уч степ канд искусствоведения. – М., 2000.–184 с.

⁷⁵ Болотов Ю. Исполнительская и педагогическая деятельность Анны Есиповой в контексте отечественного фортепианного искусства. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. – СПб., 2007, - 153 с.

Майкапар подчеркивает, что занятия с Лешетицким, подкрепленные творческим общением с его учениками раскрыли перед ним новые профессиональные перспективы. Важным результатом этого периода он считает также обретение интереса к методическим проблемам, к поиску путей преодоления трудностей как технического, так и художественного планов. Выработанное в годы учения умение организовать свой труд чрезвычайно способствовало успешной концертной и результативной педагогической, научно-методической работе музыканта. «Научная организация труда в любой области имеет задачей именно за кратчайший срок и с наименьшей тратой сил, на основе научных данных, достигать количественно наибольших и качественно наилучших результатов»⁷⁶, – делает вывод Майкапар.

После окончания занятий с Лешетицким наступает зрелый период жизни и творчества Майкапара. Он посещает Германию, дает в Берлине два сольных концерта. Надо сказать, что Берлин в те годы был крайне привлекателен для начинающих артистов, в этом городе начинали свою концертную деятельность и многие ученики Лешетицкого. Вместе с тем, выступления в Берлине, где сосредоточились лучшие музыкальные силы Европы, было делом крайне сложным и ответственным. «Многие называли берлинскую жизнь того времени перенасыщенной и даже пресыщенной, то есть грешившей изобилием и калейдоскопичностью художественных впечатлений»⁷⁷, – отмечает М. Смирнова.

Среди молодых пианистов, начинавших здесь в те годы свою карьеру, выделялись А. Шнабель, М. Гамбург, И. Гофман и др. Некоторые из концертантов были совсем юными: так, к примеру, талантливейшему В. Бакгаузу едва в ту пору минуло 14 лет! В Берлине состоялись два концерта Майкапара, которые вызвали благожелательное отношение у аудитории. Тем не менее, как признает биограф Майкапара Вольман, по ряду объективных и

⁷⁶ Майкапар С. Годы учения. С. 190.

⁷⁷ Смирнова М. Указ. соч. С. 23-24.

субъективных обстоятельств «попытка Майкапара получить признание за границей как концертного исполнителя не удалась»⁷⁸.

По возвращении в Москву в 1889 году музыкант активизирует свою концертную деятельность. Выступления его были отмечены положительными рецензиями. Так, критик «Русской музыкальной газеты» пишет о «симпатичном даровании» пианиста: «Играет он без всяких ухищрений, преднамеренных эффектов, просто, музыкально, скромно и интеллигентно»⁷⁹. Автор рецензии отмечает вместе с тем, что для того, чтобы захватить, увлечь аудиторию, пианисту не хватает темперамента. Действительно, как отмечает Э. Фрадкина, концертная жизнь призвана была «сплотить в едином возвышенном порыве огромные массы людей – играющих и слушающих: громче пышнее эффектнее!»⁸⁰. Что касается Майкапара, то он не относился к типу ярких эстрадных виртуозов, покоряющих слушателей пафосом и эстрадными эффектами. Его исполнение носило отпечаток камерности и строгости, что само по себе также чрезвычайно привлекательно для определенной категории слушателей. Однако рубеж веков – эпоха, когда господствовали иные эстетические вкусы и наибольший и бесспорный успех имели блистательные пианисты-виртуозы.

В этот период Майкапара серьезно увлекает научно-исследовательская деятельность. На основании долгих раздумий он приходит к созданию фундаментального труда «Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития». Этой работой музыкант сразу заявил о себе как о чрезвычайно серьезном, глубоком и прогрессивно мыслящем исследователе. Его идеи о приоритете внутреннего слуха оказались чрезвычайно перспективными для разработки методических идей в области музыкального обучения в будущем. Несмотря на спорность ряда положений, труд этот не утратил своей актуальности и поныне.

⁷⁸ Вольман Б. Указ. соч. С. 16.

⁷⁹ Цит. по: Вольман Б. Указ. соч. С. 17.

⁸⁰ Фрадкина Э. Зал дворянского собрания. Заметки о концертной жизни Санкт-Петербурга. – СПб., 1994. С. 109.

В стремлении расширить круг своих научных интересов и изысканий Майкапар в 1902 году принимает активное участие в деятельности «Научно-музыкального кружка», организованного и руководимого Сергеем Ивановичем Танеевым. Среди участников этого кружка – Г. Конюс, М. Иванов-Борецкий, А. Гречанинов, М. Курбатов, Д. Шор и другие музыканты. Основная цель, которую поставили перед собой участники этого объединения, это пропаганда музыкальной классики и научная разработки широкой сферы вопросов, связанных с теорией и историей музыки. В рамках сообщества проходили доклады и лекции с последующим их обсуждением, организовывались дискуссии по поводу концертной жизни и композиторского творчества

Важным достижением кружка явилась деятельность, по сбору фондов с целью создания «Музыкально-теоретической библиотеки». Именно библиотека, по замыслу членов сообщества, могла бы способствовать распространению музыкальной культуры в самых широких кругах населения. Один из руководителей кружка В. Булычев говорил: «Без развития научно-исследовательской и теоретической мысли даже сильно развитое искусство не способно проникнуть в общественную толщу и остается используемым только самым тонким слоем общества⁸¹.

Большой вклад в фонд библиотеки сделал Танеев, подаривший более ста изданий. В собрание была полностью включена весьма ценная личная библиотека Г. Лароша (450 изданий), книги и ноты издательств Беляева и Циммермана, среди которых было немало материалов педагогической направленности. Библиотеке, которая находилась в процессе формирования ряд лет и была открыта в 1909 году, присвоили имя Ант. Рубинштейна⁸². В работе над систематизацией собранной литературы работали все члены кружка, в том числе и Майкапар, что значительно расширило его музыкальные горизонты.

⁸¹ Stud Files.ru>preview3562208 All – 4 music.ru>nauchnaya – mysldwx – rossijskix...

⁸² В 1924 году «Музыкально-теоретическая библиотека» была объединена с библиотекой Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Деятельность Танеева в Москве по своей направленности во многом была созвучна деятельности Римского-Корсакова в Петербурге. Оба они, будучи профессорами ведущих консерваторий России, преподавали композицию, инструментовку, гармонию, полифонию и музыкальную форму. Направленность педагогической мысли обоих музыкантов, их стремление обогатить и структурировать читаемые ими теоретические курсы, были во многом сходными⁸³. Личное и профессиональное общение Танеева и Римского-Корсакова было чрезвычайно плодотворным. Новаторские идеи по усовершенствованию учебных вузовских программ постоянно обсуждались на заседаниях «Научно-музыкального кружка». Для молодого Майкапара это оказалось мощным стимулом к творческим размышлениям. Впоследствии он стремился внедрять и развивать идеи Танеева и Римского-Корсакова в собственной педагогической работе.

В 1901 году Майкапар создает собственную музыкальную школу в Твери. Мечтой его было испытать и развить на практике музыкального обучения те научные положения, которые он сформулировал в своем труде «Музыкальный слух». Об этом периоде жизни Майкапара сохранилось мало сведений. Известно, что, столкнувшись с проблемами детского репертуара, он активизирует свой композиторский опыт и пишет целый ряд миниатюр, которые долгие годы украшали детский фортепианный репертуар. Среди созданных в этот период пьес выделяются своей образностью и непритязательностью «Маленькие новеллеты» ор. 8, которые и поныне используются в педагогическом репертуаре.

Активно продолжает он композиторские опыты в Германии, где проживает более пяти лет – вплоть до 1910 года. Он продолжает здесь концертную и педагогическую деятельность. В этот период из-под его пера выходит целый ряд обращенных к детям произведений, обладающих не только инструктивной, но и художественной ценностью. Среди них – «Мимолетные мысли» ор.11, «Октавные интермеццо», «Пастушеская сюита»,

⁸³ All – 4 music.ru>nauchnaya – mysldwx – rossijskix...

«12 кистевых прелюдий», «12 альбомных листков, для фортепиано», «Поэму в шести строках для фортепиано», а также получивший впоследствии немалую известность «Театр марионеток, для фортепиано» и др.

Пьесы композитора, созданные как в эти, так и в более поздние годы, неизменно привлекают яркими программными названиями, образностью и изяществом. Так, например, цикл «Театр марионеток» содержит пьесы «Падчерица и мачеха», «Танец клоунов», «Ловля бабочек», «Песнь трубадура» и др. Музыка композитора занимательна и поучительна, несет светлое, радостное ощущение. Будучи искренней, непосредственной и предельно доступно изложенной, она вызывает мгновенную эмоциональную реакцию у ребенка и способствует активному развитию его пианистических навыков.

В этом плане направленность музыкально педагогических и творческих интересов Майкапара можно сопоставить с той, которая была присуща его другу и сокурснику по Петербургской консерватории, а также соратнику по танеевскому кружку А. Гречанинову. «С детьми я всегда чувствовал себя равным, и мне не нужно было под них подделываться. Этой способностью как бы перевоплощения в ребенка, вероятно, и можно объяснить, что я с такой легкостью и с таким увлечением всегда сочинял музыку для детей»⁸⁴, – эти слова Гречанинова в полной мере можно отнести и к Майкапару – автору детских пьес.

Приглашение А. Глазунова преподавать в Петербургскую консерваторию (1910 год) в корне изменило налаженную жизнь музыканта в Лейпциге. Без колебаний принимает он решение вернуться в Россию. В этот период ведущим педагогом и руководителем фортепианного отдела в консерватории была Есипова, с которой, как было сказано выше, Майкапара связывали тесные творческие связи. После пяти лет работы в консерватории он был в 1915 году утвержден в звании профессора.

Майкапар преподавал на фортепианном отделении в течение двадцати

⁸⁴ Гречанинов А. Моя жизнь. – СПб., 2009. С. 10.

лет. Из его класса вышло более сорока пианистов, которые успешно работали в России и за рубежом. За годы преподавания музыканта в консерватории ситуация неоднократно менялась. Особенно тяжелым были послереволюционные годы, когда учебная и концертная жизнь почти полностью приостановилась. Так, Баринова вспоминает: «В консерватории стали редеть педагоги и служащие. Многие умирали от недоедания. В классах не топили, ...инструменты консерватории стояли без струн. Студенты не могли упражняться в холодных помещениях и ходили полуголодные».

Позднее, уже в начале двадцатых годов ситуация постепенно стала налаживаться, деятельность старейшего музыкального вуза России восстанавливается, однако в этот период полностью изменился и студенческий и профессорско-преподавательский состав. Представители так называемой старой профессуры переживали нелегкие времена. Однако, несмотря на все сложности увлеченность заслуженных мастеров, в том числе и Майкапара, педагогической работой вызывала восхищение и была для молодых музыкантов примером профессиональной ответственности. Происходил радикальный пересмотр учебных программ. Вводился целый ряд новых дисциплин и пр.

На протяжении этого периода работы в Петербургской консерватории Майкапар не оставлял концертирования, которое было основой для всех видов его творческих деятельности – композиторской, педагогической, научной, лекторской. Им вынашивались и реализовывались интереснейшие замыслы в этом направлении. Как полагает Вольман, Майкапар далеко не сразу пришел к нахождению своего репертуара, долгое время выявлению его исполнительской индивидуальности мешала «всеядность концертных программ»: «Сперва он отказался от произведений виртуозного плана...понял, что они не свойственны его артистическому “я”»⁸⁵. Лишь в сезон 1925/26 годов, преступив порог шестидесятилетия, Майкапар окончательно утвердился в своем призвании бетховениста. Он реализовал его

⁸⁵ Вольман Б. Указ. соч. С. 26

в двух направлениях – концертном и научном, явившись автором содержательного труда «Значение творчества Бетховена для нашей современности»⁸⁶, а также исполнив цикл из тридцати двух бетховенских сонат. Вступительную статью к труду Майкапара написал нарком просвещения А. Луначарский, который отмечал: «Заслугой Майкапара является то, что он не увлекся таким изложением, которое доступно только музыкантам, и в то же время не опустился до вульгаризации Бетховена. Его работа есть работа популярная в лучшем смысле слова. Если она еще не может быть доступной миллионам трудящихся, то, во всяком случае, говорит на языке понятном для десятков и даже сотен тысяч читателей из авангарда пролетариата и крестьянства». Подобная характеристика работы музыканта со стороны самого Луначарского в ту переломную эпоху была чрезвычайно высокой и всемерно содействовала распространению книги Майкапара и ее широкому признанию.

Майкапар в двадцатые годы некоторое время занимал место председателя фортепианного отдела, позднее в связи с обострявшейся политической ситуацией его положение как представителя дореволюционной профессуры существенно усложнилось. Даже активная и многогранная творческая деятельность не смогла спасти Майкапара от увольнения. Одной из причин увольнения музыканта было его несогласие с отчислением из числа студентов консерватории лиц не пролетарского происхождения. Будучи глубоко принципиальным человеком, Майкапар настаивал на том, чтобы возможность пребывания в вузе определялась не социально-политическими мотивами, а мерой профессиональной одаренности учащихся.

В 1928 году Майкапару было предложено покинуть стены консерватории, служению которой он отдал долгие годы жизни. Профессор Баринава предприняла попытку заступиться за своего коллегу на заседании Ученого совета, в результате чего оба они вынуждены были оставить преподавательскую деятельность в вузе. Майкапар и Баринава был далеко не

⁸⁶ Майкапар С. Значение творчества Бетховена для нашей современности. – Л., 1927.

единственными, кого постигла подобная участь. Вольман в своей книге, созданной в шестидесятые годы, не останавливается подробно на данном вопросе, что было обусловлено цензурой того времени. С современных позиций ситуация, возникшая в связи с увольнением Майкапара, получила оценку в статье М. Смирновой, опубликованной в сборнике, посвященной ста пятидесятилетию Санкт-Петербургской консерватории⁸⁷.

В этот нелегкий для себя период Майкапар, как и другие представители «старой» профессуры, вынужденные оставить преподавательскую работу, стремится реализовать себя в других формах профессиональной музыкальной деятельности. Он активно занимается сочинением музыки, обращенной к детям. Ранее, будучи чрезвычайно загружен преподавательской деятельностью, он не мог уделять любимому делу достаточно много времени и сил.

С целью популяризации своих сочинений и внедрения их в instructивный репертуар Майкапар активно общается с педагогами и учащимися детских музыкальных школ Ленинграда, дает концерты с исполнением собственных фортепианных пьес, что находило горячий отклик у слушателей. Востребованность сочинений Майкапара педагогической практикой была несомненной.

Наряду с такими крупными деятелями искусства как Б. Асафьев, В. Каратыгин, В. Коломийцев, Майкапар принимает активное участие в создании и функционировании ленинградского кооперативного издательства «Тритон», которое просуществовало одиннадцать лет (с 1925 по 1936 год). Председателем правления этого товарищества долгие годы был Ю. Шапорин, секретарём – В. Вайнкоп. Весьма любопытна эмблема издательства, на которой изображен тритон как земноводное и тритон как музыкальный интервал.

Издательство это сыграло важную роль не только в жизни

⁸⁷ Смирнова М. К выходу в свет воспоминаний профессора М.Н. Бариновой // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские. Научные школы 1862-1012. – СПб, 2013. С. 260.

музыкального Ленинграда, но и России в целом, так как деятельность его отвечала насущной потребности в распространении нотных материалов и книг, посвященных музыкальному образованию. Именно в рамках «Тритона» вышло в свет первое учебное пособие по методике обучения игре на фортепиано («Очерки по методике фортепиано») М. Бариновой. Издательство печатало также труды Ю. Тюлина, П. Климова, В. Соловьева, П. Загорного, что способствовало совершенствованию профессиональной подготовки новых музыкальных кадров в советской России.

Важнейшей сферой работы «Тритона» было издание произведений педагогического репертуара для фортепиано, гармоники-баяна, домры. Мандолины, гитары, духовых инструментов. Среди них выделялись самоучители – весьма востребованные в те годы, а также сборники пьес, составленные известными музыкантами-педагогами. Издательство публиковало сочинения композиторов Ю. Шапорина, П. Рязанова, В. Дешеева, В. Щербачева, А. Гладковского, Х. Кушнарера, В. Богданова-Березовского и других. Многие молодые авторы благодаря «Тритону» получили возможность напечатать свои произведения.

По заказу издательства Майкапар пишет свой известнейший и поныне цикл фортепианных пьес «Бирюльки», что способствовало активному внедрению его музыки в учебный репертуар. «Тритон» переиздает также, опубликованные ранее издательством «Циммермана» в Лейпциге «12 кистевых прелюдий без растяжения на октаву», «Пастушескую сюиту», впервые издает «Первые шаги», «Стаккато-прелюдии», «Миниатюры для фортепиано», «Легкую сонату соль мажор», «Багатели для фортепиано и скрипки».

Пришедшее на смену «Тритону» издательство «Музгиз» продолжает активно публиковать сочинения Майкапара, которые моментально раскупаются. Среди таковых назовем «12 альбомных листков», «Театр марионеток», «Мимолетные мысли», «Большую сонатину в четырех частях», «Колыбельные сказочки», «Две нежные записки», Сонату ля минор, Четыре

прелюдии и фугетты и др. Уже само перечисление сочинений показывает, насколько активно работала творческая мысль музыканта в тот период. Нельзя не учесть, что мы ограничиваемся упоминанием изданных произведений, тогда как многое осталось неопубликованным вследствие весьма строгого отбора композитором музыки для издания.

В этот период, стремясь обобщить свой богатейший творческий опыт пианиста, педагога, композитора Майкапар работает над трудом, посвященным проблемам педагогики и исполнительства. Биограф Майкапара Вольман выражал сомнение, что труд этот будет когда-либо издан. Работа эта увидела свет лишь в наши дни, будучи издана в рамках онтологии его сочинений⁸⁸. В основу ее легли конспекты лекций-бесед, которые Майкапар проводил в последние годы своей жизни с педагогами и молодыми исполнителями.

Майкапар продолжал неустанно трудиться до последних дней своей жизни, испытывая потребность в музыке и удовлетворение от процесса занятий ею. Он говорил: «Нет ничего тяжелее для художника, чем ощущение остановившегося роста»⁸⁹. Майкапар ушел из жизни в 1938 году и был похоронен в Ленинграде на Литераторских мостках.

⁸⁸ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск, 2006.

⁸⁹ Майкапар С. Годы учения. С. 6.

ГЛАВА ВТОРАЯ

МАЙКАПАР – АВТОР ТРУДОВ О МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ И ПЕДАГОГИКЕ

На протяжении всей своей многолетней и многосторонней творческой деятельности Майкапар постоянно размышлял над вопросами истории и теории музыки, над спецификой композиторских стилей, а также над проблемами, стоящими перед исполнителем и педагогом в их практической работе. Перу Майкапара принадлежит большое число трудов весьма разнообразных по тематике, объему, направленности адресата и пр.

Среди многочисленных работ Майкапара выделяются такие интереснейшие исследования как: «Годы учения», «Значение творчества Бетховена для нашей современности», «Из комментариев к поздним сонатам Бетховена», «Детский инструментальный ансамбль и его значение в системе музыкального воспитания», а также большое число статей по самым разным вопросам музыкального творчества. Как видно из перечисленного, диапазон волновавшей Майкапара тематики чрезвычайно широк.

Показательно с точки зрения понимания направленности интересов ученого, что одной из первых его работ стало объемное исследование «Музыкальный слух. Его значение, природа, особенности и метод правильного развития». Как отмечает во вступительной статье к изданию книги 2005 года внук композитора А. Майкапар, работу эту отличает та «важнейшая особенность, что она написана *музыкантом-творцом* ... И если в большинстве исследований в области музыкального слуха акцент делается на физической чистоте музыкального интонирования, то С. Майкапар настойчиво обращает внимание на всю совокупность художественных аспектов звука и утверждает мысль, что успешное развитие слуха возможно

только при обращении со звуком как с художественным материалом»⁹⁰.

К проблеме важности слухового воспитания Майкапар в том или ином аспекте возвращается едва ли не в каждой из своих работ. Немалое место занимает названная тема и в книге, посвященной творческой работе музыканта-исполнителя и педагога, анализ которой положен в основу настоящей главы диссертации.

Фундаментальный труд «Музыкальное исполнительство и педагогика (из неизданных трудов)»⁹¹, созданный Майкапаром в последние годы его жизни, стал достоянием музыкального сообщества десять лет назад и не сделался еще объектом критического осмысления с позиций современности. Работа Майкапара об исполнительстве и педагогике многогранна, она включает как теоретический, так и практический аспекты осмысления положенной в ее основу дискуссионной и многосторонней темы. Будучи не только ученым и методистом, но прежде всего исполнителем и педагогом с большим и разносторонним опытом, музыкант щедро делится своими конкретными наблюдениями над творческим процессом работы за инструментом на всех ее этапах.

Знакомство с исследованием Майкапара убеждает, что оно не утратило своей актуальности. Труд музыканта поможет пытливому читателю нашего времени найти ответы на многие вопросы, возникающие при выборе репертуара, освоении музыкального произведения на различных ее этапах, при подготовке к концертному выступлению, осмыслению его результатов и пр. Всесторонне рассматривает Майкапар сложный неоднозначный вопрос о восприятии музыки, о специфике ее постижения композитором, исполнителем, слушателем в различные эпохи.

К созданию названного труда Майкапар шел долгим путем. Анализируемое исследование, включающее целый ряд основополагающих

⁹⁰ Майкапар С. Музыкальный слух. Его значение, природа, особенности и метод правильного решения. 3-е исправл. И доп. Изд. – Челябинск: МРІ, 2005. – С. 6. (254 с.)

⁹¹ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. (Из неизданных трудов проф. С.М. Майкапара). – Челябинск: МРІ, 2006. – 224 с.

вопросов, состоит из трех основных разделов: «Творчество и работа музыканта-исполнителя», «От каких причин зависит волнение, мешающее публичному исполнению музыки» и «Разбор прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха. Первые два раздела тесно связаны между собой единством подхода и общностью рассматриваемых проблем и потому подлежат целостному рассмотрению. Третий раздел относительно автономен и на нем мы остановимся отдельно во второй части настоящей главы диссертации.

Со времени создания Майкапаром анализируемого труда минуло восемьдесят лет. За этот период вышло в свет немало работ, посвященных рассмотрению обозначенных Майкапаром проблем. В связи с этим нам представляется особенно важным сопоставить позицию Майкапара с теми идеями, которые были высказаны исследователями более поздних времен с целью определения актуальности его работы в свете современности.

Большое внимание уделяет Майкапар характеристике свойств и особенностей творческой личности музыканта-исполнителя. На страницах его работы рассыпаны оригинальные, интереснейшие замечания по поводу специфики работы с учеником над музыкальным произведением. Это и является, на наш взгляд, наиболее ценной частью исследования Майкапара. Мысли мастера четко систематизированы, что облегчает знакомство с его работой.

Немало размышляет Майкапар над проблемой различного уровня проявления музыкальной одаренности у учеников и о роли педагога в процессе их формирования, воспитания и развития. На основании всесторонних размышлений исследователь приходит к выводу, что самое сложное – это перейти тонкую черту, отделяющую просто корректное исполнение от творческого воплощения. При этом исследователь подчеркивает, что шаг к истинно художественному исполнению должен быть сделан исполнителем самостоятельно как следствие его собственной инициативы. Именно этот важнейший этап и является, по убеждению

музыканта, показателем творческого начала.

Майкапар отмечает, что каждое новое эстрадное воплощение исполнителем художественного замысла представляет собой неповторимый творческий акт, обусловленный «различными состояниями исполнителя, различными внутренними и внешними условиями, которые никогда не бывают одинаковыми»⁹². Майкапар классифицирует названные параметры как факторы субъективные и факторы внешние.

Главнейшим фактором успеха считает он умение музыканта достичь высокого уровня внутренней сосредоточенности. Нельзя не вспомнить в связи с этим также одного из основоположников исполнительской ветви музыкознания Г. Когана, который также считал «культуру сосредоточения» решающим фактором в исполнительской деятельности. Коган писал: «Сосредоточенность в работе – второе (после ориентации сознания на цель) условие успешности этой работы»⁹³.

Разумеется, достичь высокого профессионального уровня в данной области далеко не просто даже человеку художественно одаренному. «Степень напряженности творческой функции...не является величиной постоянной и зависит от различных благоприятных и неблагоприятных внутренних и внешних условий, сопровождающих сам творческий акт», – подчеркивает Майкапар. В этом плане его выводы близки к тем, к которым приходит в процессе занятий с учениками различного уровня одаренности замечательный российский педагог XX столетия, представитель школы Г. Нейгауза, Л. Наумов.

Наумов, как и Майкапар, верил в то, что творческий потенциал исполнителя в процессе его становления может раскрыться не сразу. Порой потенциал этот неожиданно проявляется у учеников, обладающих на первый взгляд, весьма средним уровнем музыкальных способностей. Наумов делил учеников на три категории: бездарные – средние – способные (талантливые).

⁹² Майкапар. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 25.

⁹³ Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1969. –С. 54. (342 с.)

Он говорил, что талантливых в целом учить не надо, они сами находят свой путь; бездарные, коим имя – легион – мыльные пузыри, зато с середняком можно творить чудеса»⁹⁴.

Майкапар и Наумов солидарны также в том, что занятия с талантливыми учениками требуют со стороны педагога особой требовательности, которая выражается в четкой организации системы работы. «Попустительство нередко ведет к упадку и вырождению всего исполнительского искусства даже крупных исполнительских дарований», - замечает он⁹⁵. В этом плане Майкапар следует заветам своего учителя, прославленного Т. Лешетицкого, который говорил: «Чем крупнее талант ученика, тем более жесткой дисциплины он требует. Такой жесткой дисциплиной вы никогда не убьете природной его индивидуальности. Самая лучшая кровная арабская лошадь без дисциплины умеющего ее объездить наездника, в конце концов, перебьет себе ноги. Природа не дает нам бриллианта в готовом виде: алмаз, чтобы стать драгоценным камнем, требует шлифовки специалистом-шлифовщиком»⁹⁶.

Майкапар постоянно подчеркивает на страницах своего исследования, что ведущую роль в педагогическом процессе играет рациональное педагогическое руководство. Сегодня подобное утверждение может показаться трюизмом. Однако во времена Майкапара, когда стихийное, чувственное начало полагалось основным критерием творчества артиста, подобный подход, безусловно, являлся новаторским и прогрессивным. Не случайно аналогичную мысль о решающем значении интеллекта в работе пианиста-педагога последовательно проводят в своих трудах многие замечательные музыканты-исполнители, а также крупные методисты XX столетия – И. Гофман, А. Корто, М. Баринова, Г. Коган, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, А. Гольденвейзер, Л. Николаев, С. Савшинский, Л. Баренбойм, В. Чинаев и др.

⁹⁴ Наумов Л. Под знаком Нейгауза. – М.: РИФ «Антиква», 2002. – С. 195 (317 с.)

⁹⁵ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 64.

⁹⁶ Там же, С. 64

Майкапар полагает, что интеллект педагога способен не только обуздать излишний, недостаточно контролируемый наплыв ученических эмоций, не только организовать его игру, но и пробудить в ученике творческое начало. Это относится к работе с пианистами разного уровня одаренности. Можно провести еще одну любопытную параллель между словами Майкапара и Г. Когана, который пишет: «Только мощный, хорошо развитый интеллект может управлять мощным стихийным дарованием»⁹⁷. Майкапар подчеркивает также эффективность рационального воздействия педагога в плане высвобождения заторможенной по тем или иным причинам творческой фантазии обучаемого.

«Основной базой и первой предпосылкой развития исполнительского творчества является рациональная техническая школа, усваиваемая под руководством педагога, – делает вывод Майкапар, – всесторонняя культура художественного ритма составляет непосредственную и постоянную заботу хорошего педагогического руководства»⁹⁸ (Разрядка моя).

Нельзя не заметить, что Майкапар постоянно использует в своем исследовании емкое понятие культура, а также производное от него понятие «само культура», в которое вкладывает особый нравственный смысл. В этом плане его взгляды в полной мере совпадают с теми, которые исповедовали крупнейшие российские музыканты различных поколений. О решающей роли культуры в творчестве пианиста-концертанта и педагога говорили Г. Нейгауз, Л. Николаев, М. Юдина, В. Софроницкий и др. «Исполнитель должен понимать все значение общей культуры, традиции, школы, правильного воспитания»⁹⁹, – настаивал Я. Мильштейн.

Культура (от лат. *Cultura*) – это возделывание, воспитание, образование, развитие, почитание. Для поколения музыкантов, к которому принадлежал Майкапар, культура – понятие знаковое, определяющее, символичное. Силу

⁹⁷ Коган Г. Указ. соч. С.118.

⁹⁸ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 65.

⁹⁹ Мильштейн Я. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критике и воспитании исполнителя // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. первый. – М.: Советский композитор. 1972. – С. 13. (С. 3-57)

культуры Майкапар видел в ее преемственности, непрерывности, в ее безграничных творческих возможностях. Творчество в любой сфере деятельности, включая фортепианное исполнительство и педагогику, опирается на традиции национальной и мировой культуры, пользуется ее традициями и памятью. Носителем этой памяти для ученика изначально является учитель, наставник, ответственность которого перед учеником и его профессиональной судьбой исключительно велика.

Эти замечательные идеи являются основополагающими в российской культуре и передаются из поколения в поколение вплоть до наших дней. Современный исследователь и методист Н. Корыхалова во вступлении к своей многогранной содержательной книге «За вторым роялем» подчеркивает, что педагогу-музыканту недостаточно владеть основами профессионального мастерства, иметь хорошую технику и играть самому. «Быть человеком широкой образованности и культуры, с развитым вкусом, с высокими морально-этическими качествами, с характером и волей – иными словами, обладать качествами, которые дают педагогу право быть для ученика также и воспитателем («учителем жизни»). Любить музыку и учеников...¹⁰⁰

Специально освещает Майкапар проблему разновидностей музыкально-исполнительских дарований, которые обеспечивают сходства и различия творческих индивидуальностей. Вопрос этот исключительно важен и неоднократно становился предметом осмысления в методической и психологической литературе на протяжении XX-XXI столетий.

Будучи склонным к систематизации понятий, Майкапар предлагает собственную классификацию категории «музыкальное дарование», которая включает, на его взгляд, талант виртуозный и лирический. Виртуозный талант он характеризует как выходящую за пределы среднего уровня точность, меткость и быстроту игры, а также выносливость, живость реакций и

¹⁰⁰ Корыхалова Н. За вторым роялем. – СПб.: «Композитор * Санкт-Петербург», 2006. – С. 4. (550 с).

горячность. Разумеется, далеко не каждый инструменталист, в том числе и пианист, подобной одаренностью располагает. Проблематична также, по мнению Майкапара, результативность развития в данном направлении. Вопрос этот и поныне является дискуссионным в фортепианной педагогике.

Аналогичной с Майкапаром позиции придерживается ряд крупных концертантов и педагогов. Так, современник Майкапара великий пианист-виртуоз И. Левин признавал, что у каждого пианиста есть свой физический предел беглости, который различен у разных людей. «Предел этот существует не только в нервах и мускулах, но и в мышлении, – отмечал он, – вместе с тем, способность достигать сверхнормальной беглости никоим образом не является гарантией музыкальных способностей»¹⁰¹. В этом плане позиция Левина в полной мере совпадает с той, которую отстаивает Майкапар. Интересно отметить, что к категории виртуозности оба музыканта относят также красочность и звучность исполнения, которые, по их мнению, также обусловлены особенностями темперамента артиста.

Определение понятия «лирическое дарование» представлено, на наш взгляд, в исследовании Майкапара более расплывчато. Так, он полагает, что в противоположность виртуозным дарованиям «лирические таланты отличаются некоторой медлительностью движений, склонностью к внутренней созерцательности и самоуглублению, а иногда и общей вялостью их нервных и психических реакций»¹⁰². По мнению Майкапара эти две категории исполнителей являются антиподами. С этим утверждением можно поспорить. Исполнительская практика знает немало примеров блистательного сочетания обоих названных начал. Примерами может послужить исполнительское творчество таких, казалось бы, различных художественных индивидуальностей как С. Рихтер и Э. Гилельс.

Майкапар подробно останавливается также на явлении и проблеме так

¹⁰¹ Левин И. Основные принципы игры на фортепиано //Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – СПб.: «Композитор* Санкт-Петербург», 2007. С. 88. (С.80-91).

¹⁰² Майкапар С. Музыкальная педагогика и исполнительство. С. 94-95.

называемого «вундеркиндства». Надо сказать, что в наши дни, когда стихия исполнительских конкурсов необычайно широко и массово внедрилась в детскую педагогическую практику, данная тема является весьма актуальной, остро дискуссионной и злободневной. Она неоднократно поднимается авторами современных научно-методических и критических изданий, активно обсуждается на конференциях и симпозиумах по вопросам музыкального образования.

Так, немалое внимание уделяет вопросу вундеркинлизма Д. Кирнарская в книге «Психология специальных способностей»¹⁰³, затрагивает данную тему также Т. Юдовина-Гальперина в книге «За роялем без слез, или я – детский педагог»¹⁰⁴, Л. Наумов в книге «Под знаком Нейгауза». В различных аспектах поднимается этот вопрос в интервью с современными исполнителями и педагогами на страницах музыкальных журналов и пр. Активно обсуждается проблема детских конкурсов и китайскими педагогами.

Следует отметить, что Майкапар - один из первых, кто подвергает проблему детской исполнительской одаренности в целом и вундеркинлизма, в частности, серьезному профессиональному осмыслению. Музыкант отмечает, что природная исключительная музыкальная одаренность проявляется у вундеркиндов в самых многообразных областях художественного оформления музыкальных звуков. Безупречная чистота интонации сопряжена, прежде всего, с природным развитием музыкального слуха, точность и устойчивость ритмики – с совершенством общего ритмического чувства и пр.

Особо выделяет он прирожденную способность музыкально одаренных детей к овладению технической стороной исполнительского процесса. В связи с этим вундеркинды – скрипачи, пианисты и пр. – большей частью отличаются от своих сверстников ранней виртуозностью, которая

¹⁰³ Кирнарская Д. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М.:Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.

¹⁰⁴ Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слёз, или я - детский педагог. – СПб; Изд-тво "Союз художников", 2002 г. – 216 с.

чрезвычайно впечатляет. В связи с этим Майкапар затрагивает вопрос о выборе репертуара для подобных детей. Следует отметить, что Майкапар явился одним из первых, кто стремился открыто возразить в устных выступлениях и в печати против завышения учебного репертуара технически оснащенными учениками, не способными, вместе с тем, постичь глубокого смысла высоко художественных сочинений классиков.

Вопрос о возможностях завышения репертуара маленьких виртуозов не утратил своей актуальности и остается дискуссионным в наши дни. Так, по мнению ведущих российских педагогов¹⁰⁵, утверждение, что этого делать нельзя, звучало бы слишком категорично. Так, сравнительно недавно на широко транслированном по телевидению исполнительском конкурсе «Щелкунчик», а также на других детских конкурсах дети играли виртуозные программы высшей степени трудности, и делали это весьма успешно.

Вместе с тем, Майкапар не обходит вниманием и того факта, что из вундеркинда далеко не всегда вырабатывается в дальнейшем большая художественная индивидуальность. «Несмотря на высокую и исключительную одаренность немалое число их, подходя к переходному или зрелому возрасту, не оправдывают возлагавшихся на них надежд и погибают для искусства»¹⁰⁶, – подчеркивает он. Вследствие этого, многие привыкшие к восхищению окружающих, дети утрачивают интерес к занятиям, музыка перестает быть для них фактором художественной, культурной и жизненной значимости.

Майкапар возлагает вину за сложившуюся ситуацию на карьеризм и саморекламу преподавателей, а также на преждевременную эксплуатацию таланта вундеркиндов со стороны родителей и концертных предпринимателей. Исследователи более поздних поколений, в том числе Мильштейн, также отмечали, что «многие юные исполнители вкупе со

¹⁰⁵ См.: Беседы преподавателей Москвы, Санкт-Петербурга и Новосибирска со С. М. Стуколкиной // Путь к совершенству. Диалоги, статьи, материалы о фортепианной технике. С. 194-246.

¹⁰⁶ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 90.

своими родителями и педагогами все еще стремятся к преждевременному достижению «большой виртуозности в ущерб общему культурному развитию»¹⁰⁷. В наши дни благодаря развитию рекламы во всех ее видах подобное явление обрело массовое распространение не только в России, но также и в Китае, где по-прежнему в области массовой детской педагогики преобладает внимание к пианистическому тренажу.

В связи с этим нелишне вспомнить, что Лешетицкий отнюдь не приветствовал ранней концертной деятельности даже самых своих виртуозно одаренных учеников. Он ограничивал их выступления участием в учебных концертах и лишь с достижением юношеского возраста выпускал в самостоятельное плавание на концертную эстраду. Весьма интересны в связи с этим воспоминания учеников Лешетицкого – А. Шнабеля, О. Габриловича, И. Падеревского и др. крупнейших пианистов XX столетия.

Аналогичной позиции в отношении вундеркиндов придерживались и другие профессора, в том числе и в Петербургской консерватории. Так, М. Баринава, вспоминает, что отказалась заниматься с девочкой-вундеркиндом, мать которой настаивала на активном продолжении чудо-ребенком концертной деятельности.

Майкапар подчеркивает, что наиболее ответственным в плане обретения профессионализма является переходный возраст, когда происходят наибольшие изменения в становлении ребенка как в физическом, так и в психологическом отношениях. Музыкант отмечает, что нельзя ограничивать поле деятельности взрослеющего ученика многочасовыми занятиями за инструментом. Он подчеркивает важность расширения его кругозора. Именно педагог в первую очередь должен привить ему любовь к чтению, к другим видам искусства, научить любоваться природой и пр. «В общении со своими сверстниками вундеркинд не должен чувствовать себя чем-то особенным, – пишет Майкапар, – иначе говоря, вундеркинд должен иметь свое нормальное

¹⁰⁷ Мильштейн Я. Указ. соч. С. 15.

детство»¹⁰⁸.

Большое внимание в своем исследовании Майкапар уделяет рассмотрению принципов начального этапа обучения игре на фортепиано. В те годы, когда музыкант приступил к педагогической деятельности именно этот этап не находился еще на должной высоте. Связано это было с отсутствием достаточного количества профессионально подготовленных педагогов фортепиано. Новаторские идеи Майкапара в этой области были направлены на улучшение ситуации. Сформулированные им в анализируемом труде основные положения в названном направлении не утратили своей актуальности и в наши дни.

На начальном этапе обучения фортепианной игре Майкапар считает основополагающим ознакомление ученика с основами и приемами интонирования и фразировки. Как известно, процесс всестороннего освоения начинающим пианистом этой сложной области требует длительного времени и предельного сосредоточения. Педагог в этом плане должен проявить большое терпение, так как далеко не каждый ученик свободно усваивает азы фортепианного интонирования, что обусловлено спецификой инструмента. В связи с этим, Майкапар фиксирует внимание на основополагающей роли убедительного педагогического показа. Именно "живое звучание, реализованное педагогическим показом" является, по его мнению, лучшим способом изначально дать ученику «живое представление о цельно-объединенном звуковом образе»¹⁰⁹. Таким образом, с первых шагов занятий, вступает в силу слуховое воспитание.

Майкапар подчеркивает также важность овладения учеником уже на начальном этапе основными артикуляционными приемами. В этом плане его педагогические рекомендации в полной мере совпадают с установками автора первого советского пособия по методике игры на фортепиано М.

¹⁰⁸ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 93.

¹⁰⁹ Там же. С. 63.

Бариновой¹¹⁰. Баринава также полагала, что овладение пианистической дикцией всецело зависит от того, насколько активен слух ученика и насколько пианистический аппарат подчиняется его намерениям. С целью развития этого пианистка предлагает разработанную ею систему упражнений, предусматривающую обретение артикуляционной культуры с самых начального этапа приобщения к инструменту.

Надо сказать, что как Майкапар, так и Баринава генетически восходят к так называемой «системе Лешетицкого». В книге С. Мальцева «Метод Лешетицкого» немало говорится о том, какое значение придавал великий маэстро работе над артикуляцией, добиваясь от ученика овладения разнообразными градациями штрихов. Особое внимание уделял он работе над штрихом *legato* во всем его многообразии. Именно на воспитании мастерства связной игры строит свою методическую систему его ученик Майкапар. Лешетицкий различал: пальцевое *legatissimo* или игру с задержкой пальцев, обычное *legato*, подготовленное, *legato* в исполнении кантилены, *legato pianissimo* при исполнении кантилены, *non legato*, *portato* и др.¹¹¹

Майкапар разделяет позицию Лешетицкого, который отдавал предпочтение развитию на начальном этапе обучения навыка связной игры. В те годы подобный подход далеко не являлся общепринятым: в обучении господствовал скорее механический принцип формирования пианистических движений, базирующийся на освоении технических формул. Майкапар трактовал понятие «техническая формула» очень широко. Современная методика фортепианного обучения исходит из принципа, что многообразие видов техники неисчерпаемо. «Кантиленное звучание – это тоже техника», – утверждает М. Лебенсон¹¹².

¹¹⁰ Нельзя не отметить, что с Бариновой Майкапара на протяжении долгих лет совместной работы в консерватории связывали тесные творческие узы. Майкапар после окончания консерватории совершенствовал ряд лет свое мастерство под руководством прославленного педагога, а консерваторский профессор Бариновой С. Малоземова была выпускницей класса Лешетицкого.

¹¹¹ Мальцев С. Метод Лешетицкого. – СПб.: ВВМ, 2002. – С. 163-165. (222 с.)

¹¹² Лебенсон М. Воспитание художественной техники – ключевая проблема современной фортепианной педагогики // Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о

Следуя традициям Лешетицкого, Майкапар глубоко и всестороннее анализирует также проблему организации руки пианиста. Согласно его методу, постановка руки должна соответствовать как удобству, целесообразности, так и творческим критериям. И в этой области Майкапар последовательно отстаивает значимость слухового метода воспитания. Он постоянно напоминает также о важности пианистического раскрепощения. Зжатость рук, по его убеждению, таит немалые опасности не только в техническом, но и в слуховом, звуковом, интонационном отношениях.

Немаловажным в данном направлении он полагает интеллектуальную осознанность работы над организацией пианистических движений. В этом плане позиция Майкапара-педагога совпадает с той, которой придерживались многие выдающиеся пианисты-педагоги XX столетия, начиная с И. Гофмана, Ф. Blumenфельда, А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза и др. Убедительно и полно сформулировал данную установку К. Игумнов: «Надо постоянно работать... над освобождением всех своих мышц, так, чтобы они были абсолютно свободны и подчинялись приказам мозга. Все начинается с освобождения мышц. Пока мышцы натянуты как канаты, ничего путного не выйдет»¹¹³.

С большой тщательностью анализирует Майкапар форму пальцев и руки пианиста при игре, особо выделяя эстетическую составляющую фортепианной постановки. В качестве примера он вспоминает элегантность пианистических движений своего соученика по классу Лешетицкого выдающегося виртуоза М. Гамбурга: «Когда он играл, я часто стоял возле рояля и любовался красотой формы его пальцев и рук, это была какая-то непрерывно меняющаяся свои формы скульптура; каждая форма необыкновенно ярко и точно была очерчена, – пишет он. – В каждый момент менялись рельефно и форма пальцев, и форма руки сообразно переменам фигур музыки, и при этом каждая форма была наилучшая и наиболее приспособленная для звучности и красоты данного места. Посмотрите на

фортепианной технике. С. 212.

¹¹³ Мысли и афоризмы выдающихся музыкантов. – М.: Классика XXI, 2008. С. 29.

руки и пальцы лиц с плохой техникой, и вы увидите обратное»¹¹⁴.

Майкапар подчеркивал также, что обретение культуры фортепианной постановки, звукоизвлечения, интонирования на начальном этапе обучения напрямую связано с раскрытием творческого потенциала ученика. В этом плане он предвосхищает позицию исследователей последующих поколений. «Первое и главное: рука пианиста – орган его музыкальной речи, – пишет С. Савшинский. – Если между слуховыми представлениями и их “произнесением” на рояле с детства устанавливается связь, то речевой аппарат пианиста – его рука приспособляется к своим задачам так же естественно, как речевой аппарат человека приспособляется к произнесению слов на основе слухового восприятия»¹¹⁵.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что Майкапар не только следует идеям Лешетицкого в области организации пианистического аппарата на основе выразительного интонирования, но по-своему продолжает и развивает их в новых временных условиях развития фортепианной педагогики. Он прокладывает, таким образом, путь к формированию основополагающих творческих положений фортепианной методики XX столетия.

Как отмечалось выше, понятие пианистическая «техника» Майкапар трактует очень широко и отнюдь не сводит совершенство технического оснащения только к моторике. Подобный подход также характерен для современной методической мысли. Майкапар всегда рассматривает технические проблемы в совокупности с художественными. Так, он подчеркивает, что исполнение виртуозных пассажей предполагает не только предельную быстроту и блеск, но также ровность, умение распределить динамику, добиться красочного освещения материала.

Музыкант настаивал на необходимости уже на начальном периоде занятий фортепианной игрой добиваться от ученика высокой собранности

¹¹⁴ Майкапар С. Музыкальная педагогика и исполнительство. С. 109.

¹¹⁵ Савшинский С. Пианист и его работа. – Л.: Советский композитор, 1961. – С. 126. (271 с.)

(как интеллектуальной, так и физической). Немалое значение придавал он воспитанию у пианиста умения дать «кратчайший нервный импульс своей мускулатуре», что и обеспечивает, по его мнению, подлинное техническое совершенство. В понятие техническое совершенство Майкапар включает и технику звукоизвлечения (туше), то есть достижение контакта руки пианиста с клавиатурой. Он категорически возражает против форсирования звука, которое является зачастую следствием недостаточного внимания к качеству звука в процессе бесконечного автоматического повторения упражнений и гамм.

Надо сказать, что в те годы, когда Майкапар приступил к преподаванию в консерватории, там еще были весьма устойчивы педагогические стереотипы, основанные на приоритете многочасовых механических упражнений за инструментом. В связи с этим подход Майкапара можно считать новаторским и прогрессивным. Аналогичной прогрессивной позиции комплексного интеллектуального подхода к работе над техникой придерживалась в тот период и коллега Майкапара пианистка и методист М. Баринава: «Развить технику звука – значит научить осмысливать динамический план, уметь подавать ту или иную динамическую краску при помощи мышц правильно выполняющих директивы сознания»¹¹⁶.

«К художественным элементам техники следует отнести... художественную окраску динамических оттенков, которая может быть констатирована у всех настоящих художников звука», – подчеркивает Майкапар¹¹⁷. Здесь речь, безусловно, также идет о формировании у пианиста устойчивых основ слуховой культуры. По мнению Майкапара, богатство колористической палитры пианиста равноценно палитре художника-живописца. Рассматривая этот сложный вопрос, музыкант затрагивает мало разработанную в психологической науке того времени проблему ассоциативных связей. Он пишет о многообразии порождаемых музыкой

¹¹⁶ Баринава – ученица великих. – СПб.: Папирус, 2002. – С. 72. (160 с.)

¹¹⁷ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 67.

ассоциаций, об их значимости во внутреннем мире как исполнителя, так и слушателя в процессе восприятия музыки. С целью разъяснения своих теоретических рассуждений Майкапар приводит в качестве иллюстраций имеющиеся в литературе примеры художественных ассоциаций, вызываемых слушанием музыки Бетховена.

Майкапар подчеркивает, что путь к реализации красочного замысла зависит не только от природных данных музыканта, но и от рационально усвоенных приемов фортепианной техники. Он тщательно анализирует в связи с этим не только арсенал выразительных фортепианных средств, но и область мышечных ощущений, которой пользуется пианист с целью достижения художественного результата.

Подобный подход созвучен с тем, который утверждает современная методическая мысль. «Важность слухового самоконтроля заключается еще и в том, что происходит осознание и запоминание соответствующих игровых ощущений, – пишет Н. Корыхалова. – Фиксируя слухом характер получившегося звука, мы связываем его с мышечным тонусом, с формами движения, иными словами, с игровыми действиями и либо запоминаем их, либо, оценив звучание как неподходящее, неудачное, корректируем или вовсе отвергаем...Память на мышечные ощущения особенно важна потому, что слуховой контроль может...быть недостаточным»¹¹⁸.

Немалое внимание уделяет Майкапар техническим приемам исполнения музыки, относящейся к сфере медленных темпов – *Adagio, Largo*. «Полнота, красочность и богатство звучания звуков большой протяженности... опять-таки зависят от технических приемов исполнителя, – замечает он, – наличия хорошо выработанной технической мускульной опоры (у пианистов хорошо выработанная связь кончиков пальцев со всей рукой, плечом и даже корпусом)»¹¹⁹.

В своих рассуждениях о единстве слухового и технического воспитания

¹¹⁸ Корыхалова Н. За вторым роялем. С.190.

¹¹⁹ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 68.

пианиста Майкапар приближается к данной Савшинским формулировке «слышащая рука». Понятие это стало в наши дни хрестоматийным. «Слышащая рука сказывается и на чувстве прикосновения к клавише, – пишет Савшинский, – воспитываемое в процессе исполнения музыки тактильное чувство приобретает своеобразные качества, определяемые как пианистическое туше. В нем сливаются не только осязание, чувство давления и чувство движения. Наряду с ними туше также характеризуют и эмоциональные свойства»¹²⁰.

Работу над убедительной, логически оправданной и художественно впечатляющей передачей формой произведения Майкапар считает определяющим фактором исполнительского творчества. Он настоятельно подчеркивает: пианист изначально должен осознать, что оформление архитектоники произведения – длительный многоступенный процесс. Для совершенствования в данной области необходимо овладение различными художественными и техническими приемами.

В связи с работой над исполнительской архитектурой Майкапар подчеркивает значимость для пианиста всей совокупностью музыкально-теоретических познаний. «По отношению к теоретическому оснащению музыканта-исполнителя не подлежит сомнению, что чем шире и основательнее это оснащение, тем свободнее, полнее и разностороннее проявление его в исполнительском творчестве»¹²¹, – делает он вывод. Следует отметить, что в ту эпоху, когда Майкапар писал свой труд, подобная установка отнюдь еще не сделалась аксиомой в сознании музыкантов – решающее место по-прежнему отводилось многочасовому пианистическому тренажу. Интеллектуальный подход к анализу формы произведения не был широко распространен в педагогической практике – основным ориентиром считались чувство и интуиция. Позиция Майкапара в данном плане, безусловно, являлась прогрессивной и плодотворной.

¹²⁰ Савшинский С. Указ. соч. С. 156.

¹²¹ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 67.

В процессе работы над архитектурой произведения Майкапар рекомендует использовать элементы дирижирования, что также совпадает с современными методическими установками. Использование элементов дирижирования в фортепианном классе в наши дни широко распространено с целью развития и совершенствования у пианиста архитектурного чувства и достижения симультанного охвата произведения. «В силу своей материальности дирижирование позволит студенту воочию проследить за ходом движения собственной мысли, направлена ли мысль перспективно....Иными словами, дирижерский метод поможет выявить степень овладения учеником навыками горизонтального мышления и антиципации», – пишет Е. Красовская, один из авторов современного учебного пособия «Теория и методика обучения игре на фортепиано»¹²². Исследователь подчеркивает вместе с тем, что именно исполнение сочинения целиком развивает эмоциональную выносливость интерпретатора, тот чувственный резерв, без которого невозможно пережить форму эстетически.

Волнует Майкапара также сложный неоднозначный вопрос о взаимодействии исполнителя и слушателя. Он пытается всесторонне проанализировать природу этого процесса с учетом сопутствующих явлений, обуславливающих объем и степень воздействия исполнителя на аудиторию. Музыкант немало пишет о важности самообразования слушателя для достижения соответствующего уровня восприятия музыкальных явлений.

Нельзя не заметить, что позиция Майкапара по данному вопросу во многом созвучна с той, которой придерживается современная психологическая наука. Как полагает В. Петрушин, восприятие человеком искусства во многом определяется его ожиданиями, которые, в свою очередь, задаются соответствующей установкой. Понятие «установка»¹²³ подразумевает особую «готовность и предрасположенность человека предвосхищать событие и проявлять свою реакцию в соответствии с

¹²² Теория и методика обучения игре на фортепиано. Учебное пособие для вузов. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС. 2001. – С. 168 (366 с.)

¹²³ Автором теории «психологической установки» является Д. Узнадзе.

ожидаемым, – разъясняет В. Петрушин. – Восприятие редко является непосредственной реакцией на стимул. Между последним и реакцией человека находится магический кристалл, именуемый тезаурусом, в котором содержится его прошлый социальный опыт»¹²⁴.

Майкапар подчеркивает, что слушательское восприятие является актом комплексным, которое предопределяется существенными индивидуальными различиями в восприимчивости слушателей, что в целом создает атмосферу зала, которая в свою очередь воздействует на исполнителя. В этом плане взгляды Майкапара в полной мере приближаются к тем, которые утверждает современная музыкальная психология. Так, Д. Кирнарская предлагает универсальную модель одаренности, которая может быть проявлена в самых разных областях человеческой деятельности, включая сферу слушательского восприятия¹²⁵. Идея эта, на наш взгляд, весьма актуальна и перспективна с позиций современного психологического осмысления музыкального искусства в различных его ипостасях.

Сама направленность интересов Майкапара, предпринятая им попытка проанализировать восприятие аудитории в контексте эпохи, свидетельствует о его пытливом, новаторском подходе к рассмотрению данной сложной темы. «Слушательское музыкальное восприятие – понятие историческое, социальное, возрастное, – отмечает Г. Овсянкина, – оно обусловлено системой детерминант: музыкальным произведением, общим историческим, жизненным, жанрово-коммуникативным контекстом, внешними и внутренними условиями восприятия»¹²⁶.

«Процесс слушательского восприятия включает в себе элементы собственного творчества слушателей»¹²⁷ – отмечает Майкапар. Он подчеркивает также наряду с этим, что свобода и самостоятельность слушателя понятия относительные. «Они не идут так далеко, чтобы его

¹²⁴ Петрушин В. «Музыкальная психология». Учебное пособие для ВУЗов. – М.: Академический проект «Гаудеамус», 2009. С. 209.

¹²⁵ Кирнарская Д. Указ. соч. С. 56.

¹²⁶ Овсянкина Г. Музыкальная психология. – СПб.: «Союз художников», 2007. С. 56.

¹²⁷ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 40.

творчество стояло совершенно независимо от тех рамок, которые на него накладывает творчество исполнителя»¹²⁸. С этим положением Майкапара можно сегодня поспорить. В условиях современных звукозаписывающих технологий и информационного изобилия независимая позиция слушателя существенно повысилась и в ряде случаев предельно активизировалась.

Майкапар полагает, что гораздо «менее явственным и очевидным, а потому и менее общеизвестным нужно считать обратное явление – воздействие аудитории на исполнителя»¹²⁹. Нельзя не заметить, что данный весьма важный фактор и в наши дни далеко не всегда учитывается исполнителем, учащимся, педагогом. Данное обратное воздействие... требует, по убеждению Майкапара особых наблюдений и обоснований. С целью расширения представлений о процессе обратной связи исполнителя с аудиторией Майкапар приводит и ряд примеров из собственной исполнительской практики, что весьма ценно.

В процессе анализа он прибегает также к аналогиям между публичным выступлением исполнителя и оратора на основании чего приходит к выводу, что большое влияние на характер исполнения и самочувствие артиста на эстраде может оказать состав слушательской аудитории. Нельзя не вспомнить, что к аналогичным умозаключением приходит также Е. Назайкинский в исследовании «О психологии музыкального восприятия»¹³⁰. За основу своего исследования Назайкинский берет эстетическое восприятие слушателя, достаточно развитого в музыкальном отношении, воспитанного на лучших образцах классической и современной музыки, полагая, что именно оно и является, строго говоря, восприятием музыкальным.

Заслуживают внимания также мысли Майкапара об ансамблевом и коллективном исполнительстве как важном факторе, содействующем развитию и обогащению индивидуального исполнительского творчества.

¹²⁸ Там же. С. 39.

¹²⁹ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 37.

¹³⁰ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М. : Музыфка, 1972. – 198 с.

Следует отметить, что высказаны эти соображения были в ту пору, когда ансамблевое музицирование не стало еще обязательной дисциплиной в детских музыкальных школах и в консерватории, что являлось большим упущением. Нельзя не вспомнить, что аналогичная по тематике статья «Совместное музицирование в детских музыкальных школах» принадлежит перу Бариновой¹³¹.

Во многом благодаря усилиям таким прогрессивных самоотверженных педагогов как Б. Асафьев, Б. Яворский, А. Гольденвейзер, Майкапар, Баринова, Савшинский и др. произошло усовершенствование программ обучения на всех уровнях советского музыкального образования. Интересно отметить, что на идеи названных музыкантов, в том числе и Майкапара, во многом опираются и современные составители ансамблевых сборников. Так, об актуальности положений, изложенных в трудах ученого, пишет во вступительной статье к своим изданиям автор современной «Школы фортепианного ансамбля» Ж. Пересветова¹³².

Ансамблевое музицирование активно способствует всестороннему развитию юного музыканта. Майкапар отмечает, что игра в ансамбле несет в себе важную воспитательную составляющую. В связи с этим, он убедительно сопоставляет ансамблевое исполнительство с культурной беседой. «Характерной особенностью культурной беседы является, с одной стороны, то, что когда один из участников беседы говорит, остальные его внимательно слушают, и если и подадут время от времени свои реплики, то так, чтобы не мешать свободному изложению им своих мыслей»¹³³.

Майкапар настойчиво говорит в своей работе о недооценке практики ансамблевого музицирования именно на первых ступенях обучения. Одной из причин этого он полагает почти полное отсутствие в литературе своего времени специальных художественных произведений для детского ансамбля.

¹³¹ Баринова М. Указ. соч. С. 53-60.

¹³² Пересветова Ж. Школа фортепианного ансамбля. Первые шаги. – СПб.: «Композитор * Санкт - Петербург». 2008. – С.4. (126 с).

¹³³ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 85.

С целью улучшения ситуации Майкапар-композитор создает целый ряд произведений ансамблевого характера для детей. Сочинения Майкапара обрели огромную популярность, что немало способствовало развитию ансамблевой культуры в стране. Среди написанных им ансамблевых сборников особую популярность обрели «Первые шаги» для фортепиано в четыре руки.

Значительное место в первом разделе книги Майкапара «Музыкальное исполнительство и педагогика» занимает анализ проблем эстрадного самочувствия исполнителя. Сам музыкант имел немалые проблемы в этом плане и потому немало над данной темой долгие годы размышлял с исполнительских и педагогических позиций. Нельзя не отметить, что труд Майкапара в данной области является одним из первых – большинство специальных исследований, посвященных проблеме эстрадного волнения пианиста, появились значительно позднее. Так что и в данной весьма сложной, дискуссионной области Майкапара можно считать первопроходцем.

Интересен сам подход Майкапара к рассмотрению условий, способствующих успешному выступлению пианиста в эстрадных условиях. Он рассматривает проблему эстрадного самочувствия с позиции анализа комплекса музыкальных способностей исполнителя. На первый план Майкапар ставит уверенное владение чувством ритма, то есть временной структурой произведения. «Отсутствие точно выработанного ритма бьет с двух концов: со стороны крупнейших художественных недостатков и со стороны надежности всей техники»¹³⁴, – подчеркивает музыкант. Майкапар называет ритмическую неточность игры «злейшим врагом» публичного исполнения.

Ритм, как известно, трудней всего поддается совершенствованию в процессе занятий в связи с тем, что он непосредственно связан с природой человеческой психики, с «биением сердца». Поэтому, по убеждению Майкапара, в процессе занятий, особенно на уровне подготовки к

¹³⁴ Майкапар С. Музыкальная педагогика и исполнительство. С. 102.

публичному выступлению, ритмическая сторона заслуживает не просто особого внимания со стороны педагога, но и поиска эффективных средств воздействия на ученика. В этом плане его позиция в полной мере совпадает с той, которую отстаивал Г. Нейгауз.

Как и Майкапар, Нейгауз рекомендовал выделить организацию времени из всего процесса работы над произведением. Он полагал, что немаловажную роль при этом играет выразительная жестикуляция, дирижерский жест. «Простым жестом – взмахом руки – можно иногда гораздо больше объяснить и показать, чем словами»¹³⁵, – утверждает Нейгауз.

Важнейшим компонентом ритмически убедительной игры Майкапар считает внимание пианиста к характеру нотной записи, что, по его педагогическим наблюдениям, происходит далеко не всегда. Аналогичную мысль высказывает также С. Фейнберг: «Нотно-метрическая запись как основа построения живого ритма – это направляющая, контролирующая и охраняющая система современного музыкального мышления», – пишет он. Фейнберг полагает, что пренебрежение к точной передаче зафиксированных в нотном тексте ритмо-метрических структур сводит исполнение к примитиву¹³⁶.

Аналогичного мнения придерживаются и современные методисты, например, Н. П. Корыхалова, которая посвятила специальное исследование вопросу изучения особенностей нотного текста в различных аспектах, включая темпоритмический. К вопросам первостепенной важности Корыхалова относит грамотное осмысление пианистом отдельных координат нотации, в которых закодирован темповый режим, а также параметры, формирующие интонационный рельеф мелодии с его опорными точками и пластикой метроритмического движения¹³⁷. Синтез целого комплекса

¹³⁵ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Второе издание. – М.: Гос. Муз. Издат, 1961. С. 47.

¹³⁶ Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969. С. 393.

¹³⁷ Корыхалова Н. Увидеть в нотном тексте. О некоторых проблемах, с которыми сталкиваются пианисты (и не только они). – СПб.: «Композитор* Санкт-Петербург», 2008. С. 5.

моментов – слухового, интеллектуального, зрительного моторного, эмоционального и др. – должен активно использоваться на всех этапах освоения произведения в плане ритмическом.

Подобный комплексный подход является подлинно творческим, что и способствует, по мнению Майкапара, совершенствованию работы над ритмической составляющей игры. Эту «ритмическую составляющую» музыкант именуется «шлифовкой ритма». В своем труде Майкапар тщательно анализирует математическую составляющую ритмического анализа, которая, по его наблюдению, обеспечивает также точность и убедительность акцентировки. Он намечает три пути работы над ритмической шлифовкой:

1. выработка точного основного счета;
2. работа над точностью сложения основных долей;
3. работа над точностью при делении основных долей на более мелкие¹³⁸.

Подобный подход к работе над ритмом может показаться на первый взгляд, умозрительным. Вместе с тем, интеллектуальный, в том числе и сугубо математический подход в изучении и практическом освоении сложных ритмических структур не исключали такие крупные художники прошлого и современности как К. Черни, Т. Лешетицкий, А. Есипова, И. Гофман, С. Фейнберг, А. Корто, Г. Гульд, Э. Гилельс, Я. Зак и др.

Так, по воспоминаниям Гольденвейзера, «даже Рахманинов, который обладал железным ритмом, признавался, что, когда он в концерте играет и есть остановка на длинной ноте, он про себя считает¹³⁹. В связи с этим, Гольденвейзер (и в этом плане он единодушен с Майкапаром) рекомендует сначала текст поставить на точные ритмические рельсы, а потом уже приступать к свободному, живому ритму. «Иначе неминуем беспорядок, анархия, – предупреждает он, – прежде, чем отступить от схемы, нужно ее

¹³⁸ Майкапар С. Музыкальная педагогика и исполнительство. С. 167.

¹³⁹ Гольденвейзер А. Советы педагогам – пианистам // Пианисты рассказывают. Вып. первый. – М., 1990. С. 124.

осознать»¹⁴⁰.

Специальный раздел труда Майкапара посвящен анализу преодоления «артистической лихорадки», предшествующей, а нередко и сопутствующей публичному выступлению. Главным средством борьбы с артистической лихорадкой он считает планомерное и систематическое развитие исполнительского самообладания посредством интеллектуального усилия. «Борьба между глухой и слепой эмоцией страха перед своим выступлением и логическим рассуждением должна окончиться победой разума и не дать разыграться артистической лихорадке до мучительных размеров, могущих в результате действительно парализовать художественную и техническую силу артиста»¹⁴¹.

Одним из способов работы артиста над собой он считает устремление к предельной всепоглощающей концентрации внимания непосредственно к звучанию произведения. Развивать это качество следует в условиях домашней и классной работы. Постоянный контроль со стороны педагога и самоконтроль являются надежной защитой от приступов волнения при публичном выступлении.

Большое внимание уделяет Майкапар рассмотрению проблем непредвиденных «обрывов исполнения, отказов памяти, кружения на месте и других инцидентов, подстерегающих исполнителя на концертах»¹⁴². Он справедливо отмечает, что причиной таких обрывов нередко является нерасчетливая трата мускульной, психической и нервной энергии. Надежным способом преодоления этого музыкант также считает достижение возможно большей сосредоточенности и концентрации в период подготовки к выступлению.

Аналогичных взглядов придерживается и современная фортепианная педагогика и психология. «Погружение в исполняемую музыку настолько глубокое, что... тускнеют образы внешнего мира и музыка становится

¹⁴⁰ Там же. С. 124.

¹⁴¹ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. С. 50.

¹⁴² Там же, С. 56.

единственным истинным миром, желание донести ее до слушателя – вот что наиболее эффективно помогает преодолеть эстрадное волнение», – делает вывод в работе «Испытание эстрадой» Н. Корыхалова¹⁴³.

Таковы в концентрированном виде основные идеи, которые изложил Майкапар в первой части своего многогранного труда «Музыкальное исполнительство и педагогика». Разумеется, сегодня, когда существует большой объем литературы по данной проблематике, некоторые положения и выводы Майкапара могут показаться общеизвестными. Однако не следует забывать, что в те годы, когда Майкапар создавал свой труд, материалы по данным вопросам были крайне скудны. Поэтому сам факт обращения Майкапара ко многим обозначенным в настоящей главе темам можно считать показательным, перспективным, а сделанные музыкантом наблюдения и выводы – весьма прогрессивными и интересными. Остается сожалеть, что труд Майкапара оставался столь долгое время неопубликованным, вследствие чего новаторские идеи музыканта так и не обрели в свое время широкого распространения.

* * *

Двадцатый век знаменовал также грандиозный прорыв в области исполнительской и музыковедческой бахианы. Майкапар был одним из тех, кто заложил основы этого мощного течения. Всесторонне изучен сегодня и «Хорошо темперированный клавир», ставший настольной книгой для каждого профессионального музыканта и включенный в педагогический репертуар на всех уровнях фортепианного обучения.

«Хорошо темперированный клавир» (Wohltemperiertes Klavier) – выдающееся творческое достижение И. С. Баха. Это грандиозное произведение Л. Бетховен называл «Музыкальной библией» и подчеркивал, что автора его следует называть «не ручьем, а морем». Г. Нейгауз говорил,

¹⁴³ Корыхалова Н. За вторым роялем. С. 483.

что, слушая баховскую музыку, он пребывает в «согласии с миром и благословляет его»¹⁴⁴.

Два тома «Хорошо темперированного клавира» были написаны Бахом в разные годы и впоследствии объединены. В сочинении представлены все тональности квинтового круга во всем многообразии их художественных возможностей. Задача эта была чрезвычайно актуальной для первой половины восемнадцатого столетия, когда убедительность темперированного строя не была еще окончательно утверждена, и вследствие этого тональности с большим числом знаков не находились в употреблении.

Создание «Хорошо темперированного клавира» способствовало утверждению самого инструмента, а также клавирного искусства в целом. Труд Баха имел широкий адресат: композитор указал во вступлении, что ХТК предназначен «для пользы и употребления жадного до учения юношества, как и для особого времяпрепровождения тех, кто уже преуспел в этом учении». Однако в связи с практически полным забвением музыки великого творца в течение без малого ста лет, завет этот выполнен не был.

Тщательно рассмотрено это выдающееся произведение в русскоязычном музыкознании, в частности, в фундаментальном исследовании «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения» Я. Мильштейна¹⁴⁵. Здесь подробно анализируется история создания произведения, его строение, а также особенности каждого из содержащихся в нем номеров. Большое внимание уделяет Мильштейн раскрытию методического и исполнительского аспектов темы.

Немалую пользу при работе над «Хорошо темперированным клавиром» может принести пианисту также изучение книги И. Браудо «Артикуляция. О произношении мелодии»¹⁴⁶, которая посвящена проблемам членения баховской музыкальной речи, анализу ее мотивного строения и пр. Весьма

¹⁴⁴ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: «Советский композитор», 1987. С. 143.

¹⁴⁵ Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. – М.: «Классика – XXI», 2004.

¹⁴⁶ Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии). – Л.: Гос. муз. изд., 1961.

ценен для педагогов и учащихся методический труд Браудо «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе»¹⁴⁷. Здесь речь идет о педагогическом значении клавирной музыки композитора, о подлиннике и редакции, об особенностях инструментария той поры, о средствах исполнительской выразительности – динамике, артикуляции, темпах, аппликатуре. Не обходит ученый вниманием и такую непреходящую по актуальности проблему как технические способы изучения полифонических произведений.

Для музыкантов-профессионалов и всех тех, кого волнуют проблемы интерпретации баховской музыки настольной книгой должен стать основополагающий труд М. Друскина «Клавирная музыка»¹⁴⁸, в котором даются исчерпывающие ответы на многие вопросы касательно вопросов клавиризма.

Начиная с XX столетия и по настоящее время, огромное внимание уделяется изучению символики музыки Баха, то есть раскрытию тех тайных смыслов, которые не лежат на поверхности, а закодированы в самом тексте. Для музыкантов эпохи барокко многие стороны музыки композитора (мелодические, ритмические структурные и пр.) были наполнены конкретным смыслом, в том числе и философско-религиозным содержанием. Впоследствии во многом знания эти были утрачены.

Огромную работу по расшифровке и возрождению символики баховской музыки проделал русский исследователь Болеслав Леопольдович Яворский, однако в силу идеологических запретов его изыскания не получили в советские годы широкого распространения. Лишь в конце XX века, благодаря усилиям последователей Яворского Р. Берченко, В. Носиной, Н. Цивинской и др., они стали достоянием широкого круга исполнителей, педагогов и учащихся.

¹⁴⁷ Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – М.: «Классика – XXI», 2001.

¹⁴⁸ Друскин М. Клавирная музыка // Друскин М. Собр. соч. в семи томах. Том первый. – СПб., 2007.

Названные труды являются в наши дни основополагающими при изучении «Хорошо темперированного клавира» исполнителями, а также учащимися на разных уровнях профессионального становления. Между тем, в российском музыкознании долгое время пребывал в забвении еще один труд, посвященный всестороннему анализу баховского сочинения. Труд этот принадлежит перу замечательного исполнителя, педагога, композитора, профессора петербургской-ленинградской консерватории Самуила Моисеевича Майкапара.

Свое исследование «Разбор прелюдий и фуг “Хорошо темперированного клавира” Баха» Майкапар писал, уже, будучи зрелым мастером, имеющим многолетний опыт в области исполнения и преподавания музыки композитора. Книга эта, содержащая немало интересных идей и положений, во многом опередила свое время. Так, интересно отметить, что Майкапар активно привлекает в процессе анализа эмоциональные характеристики, колористические, живописные ассоциации, что характерно для ставшего эпохальным в XX столетии исследования А. Швейцера. Именно Швейцер, которого именуют баховским миссионером, положил, по мнению Э. Бодки, «конец той сухости в интерпретации Баха, которая была обычной в те времена, когда исполнители считали его произведения не более, чем высокочтимой...продукцией композитора, которого легче было бы воспринять, если бы его странный контрапунктический язык не был ему помехой писать истинно человеческую музыку»¹⁴⁹.

Следует отметить, что исследование создавалось Майкапаром в конце двадцатых годов, то есть значительно раньше, нежели были опубликованы труды Швейцера, Друскина, Мильштейна, Браудо, Яворского. В этот нелегкий для Майкапара период, сопряженный с незаслуженным увольнением из консерватории, книга не могла увидеть свет. Она так и

¹⁴⁹ Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. – М.: Музыка, 1989. С. 207.

оставалась неопубликованной на протяжении без малого восьмидесяти лет, по причине чего не вошла в широкий исполнительский и педагогический обиход.

Опубликована работа был лишь много десятилетий спустя (в 2006 году), благодаря усилиям Александра Майкапара, выпустившего в свет «Антологию сочинений» своего деда¹⁵⁰. Частично исследование Майкапара впоследствии было также включено в издание «Как исполнять Баха»¹⁵¹. А. Майкапар отмечает во вступительной статье, что время и война не пощадили семейных архивных материалов, и часть исследования о Бахе была безвозвратно утрачена. «И, тем не менее, С. Майкапару удалось сказать новое слово, – подчеркивает он. – Это оказалось возможным благодаря тому, что в данном случае творчество композитора анализирует...композитор... при этом всегда дается общая оценка сочинения, которая никогда не банальна, а порой даже парадоксальна»¹⁵².

Майкапар исходит из позиции целостного рассмотрения «Хорошо темперированного клавира» в его единстве. Предпосылкой для этого служит свидетельство биографов композитора, которые сообщают, что Бах имел обыкновение играть «Хорошо темперированный клавир» целиком. Самому Майкапару также довелось изучить и исполнить масштабный цикл в полном его объеме. Нельзя не сказать, что XX-XXI века породили целую плеяду крупных бахианцев, но лишь избранные из них (Э. Фишер, С. Фейнберг, Г. Гульд, К. Тюрек, С. Рихтер и др.) взяли на себя грандиозный труд исполнения и записи обоих томов «Хорошо темперированного клавира».

Книга Майкапара состоит из краткого вступления, основной части (подробный анализ отдельных номеров цикла) и заключительно-разъяснительного раздела, который обращен к тем, кто недостаточно

¹⁵⁰ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006.

¹⁵¹ Друскин М. Клавирная музыка // Друскин М. Собр. соч. в семи томах. Том первый. – СПб., 2007.

¹⁵² Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 15.

осведомлен в области полифонического стиля. В этом разделе освещаются такие основополагающие понятия как тональность, лады, предъем, контрапункт (двойной, тройной, подвижный), *stretto*, имитация, проведение и интермедия, вождь, спутник, противосложение, фигурация (мелодическая и гармоническая), модуляция, секвенция, форма песни, *basso ostinato*. Ознакомление с данным разделом должно, по мнению автора, предварять чтение учащимися основной части работы.

Подробнейший анализ строения прелюдий и фуг в деталях и целом свидетельствует о том, какое значение придавал Майкапар-педагог профессиональному и углубленному подходу к работе над полифонией. В процессе конкретного анализа отдельных номеров «Хорошо темперированного клавира» Майкапар охватывает целый ряд основополагающих для понимания баховской музыки вопросов. Композиторский подход особенно ощутим в предельной тщательности освещения аспектов формы сочинений и их музыкального языка. Немалое внимание уделяет Майкапар анализу мотивного строения, что имеет основополагающее значение. «Не зная смысла мотива, часто невозможно сыграть пьесу Баха в правильном темпе с правильными акцентами и фразировкой», - писал А. Швейцер¹⁵³.

Затрагивает Майкапар и мало разработанный в российском музыкознании начала XX века вопрос о речевой природе баховских тем. Вопрос этот со всей основательностью был поставлен в баховские времена, глубоко освещен он и в труде Швейцера. «Главное – это обнаружить разделение в мелодии, – писал младший современник Баха Д. Тюрк. – Кто не знает, что в речи какая-либо последовательность слов может получить разное, часто противоположное значение благодаря своему различному произношению? То же самое бывает в мелодической последовательности

¹⁵³ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: «Советский композитор», 1987. С. 356.

звучков»¹⁵⁴.

Обладая глубокой и разносторонней эрудицией, Майкапар был прекрасно знаком с трактатами XVIII века. В них отмечается, что клавиристу необходимо вырабатывать расчлененную манеру игры. Необходимо учесть, что имелось в виду не выраженное *staccato* в современном представлении, а скорее раздельность произнесения звуков, воспринимаемая как ясность игры. Многие прелюдии их «Хорошо темперированного клавира» предусматривают именно такое ясное произнесение, к чему и склоняется в своих рассуждениях и рекомендациях Майкапар (прелюдии и фуги *d-moll*, *fis-moll*, *B-dur* и др.). Музыкант подчеркивает, что прием этот предусматривает большую пальцевую активность без форсирования звука при ритмической упорядоченности игры и выразительном интонировании. Сочетание этих трех названных моментов далеко не всегда легко достижимо.

Огромное значение при исполнении Баха имеет также владение приемом игры *cantabile*, который предполагает не только связность, но и ритмическую упорядоченность, на что также обращает внимание Майкапар. Весьма детально освещена у Майкапара взаимосвязь между мотивным строением тематического материала и его артикуляционным воплощением. Впоследствии вопросы эти были детально освещены в исследованиях Браудо, знание которых во многом облегчает знакомство с трудом Майкапара. Браудо отмечает, что вся история клавирной игры полна сопоставлений между связной и расчлененной артикуляцией. «Речь в данном случае идет о двух моментах:

Первый — это отделение одного мотива от другого, что именуется межмотивной артикуляцией;

Второй — отчетливое и ясное исполнение самих мотивов, то есть артикуляция внутримотивная».

Педаль в исполнении Баха теснейшим образом связана с тем, что

¹⁵⁴ Друскин М. Клавирная музыка // Друскин М. Собр. соч. в семи томах. Том первый. — СПб., 2007. С. 135.

делают на клавиатуре руки пианиста. Педальное мастерство неотделимо от артикуляционных динамических средств выразительности, так как обогащает их интонационное и колористическое значение. Однако педальные излишества при исполнении Баха – одно из следствий «дурно воспитанного слуха» (Ф. Бузони). Весьма ценными в этом плане являются соображения Н. Голубовской, изложенные в ее книге «Искусство педализации», с которой также важно ознакомиться для более основательного понимания рекомендаций Майкапара. «Нельзя соблазняться чарами и безопасностью полной педали, – отмечает Н. Голубовская. – Эта безопасность – лишь акустического свойства. Но полная педаль может смазать, затопить в педальном соусе (выражение К. Игумнова) и сложное мотивное строение, и скрытое многоголосие, и характеристичность четкой ритмической пульсации, и мелодический рельеф»¹⁵⁵.

Завершает труд Майкапара краткая глава, посвященная разбору основных правил, по которым сочиняется fuga. Изучение этого раздела необходимо не только начинающим композиторам, но также исполнителям баховских фуг. Музыкант полагал, что любой, даже самый скромный, опыт в области сочинения фуги позволит пианисту оценить такие моменты как краткость и яркость баховского тематизма, специфику и совершенство формы каждой прелюдии и фуги великого мастера.

Обратимся к конкретному рассмотрению отдельных номеров из первого тома «Хорошо темперированного клавира», сопоставляя наблюдения и рекомендации Майкапара с теми, которые приводят в своих работах другие исследователи.

Мы поставили перед собой задачу сосредоточить внимание на тех номерах цикла, которые наиболее часто исполняются в педагогическом процессе. Не случайно ряд анализируемых прелюдий с вариантами (без фуг)

¹⁵⁵ Голубовская Н. Искусство педализации. Изд. 2-е. – Л., 1074. С. 49.

была включена композитором в «Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана Баха» в числе других сочинений педагогической направленности.

В процессе анализа мы предполагаем ориентироваться на классификацию прелюдий и фуг, предложенную Мильштейном:

Первая группа – относительно легкие (например, прелюдии из первого тома *d-moll*, *B-dur*, *F-dur*, *Fis-dur*, *E-dur*, *As-dur*, фуги из первого тома *d-moll*, *B-dur*, *F-dur*, *c-moll*, *Fis-dur*, *D-dur* и др.).

Вторая группа – средние по трудности (например, прелюдии *C-dur*, *c-moll*, *Es-dur*, *D-dur*, *e-moll*, *fis-moll*, *g-moll*, *A-dur*, *H-dur*, *gis-moll*, фуги *C-dur*, *Es-dur*, *E-dur*, *e-moll*, *g-moll*, *fis-moll*, *gis-moll*, *As-dur*, *A-dur*, *H-dur* и др.).

Третья группа – трудные (например, прелюдии и фуги из первого тома *Cis-dur*, *cis-moll*, *es-moll*, *f-moll*, *G-dur*, *a-moll*, *b-moll*, *h-moll*)¹⁵⁶.

Прелюдия и fuga *c-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира», по мнению большинства учащихся и педагогов, относится к числу сравнительно доступных. Мильштейн в своей классификации относит данную прелюдию к относительно легким. Вместе с тем, сочинение содержит ряд серьезных исполнительских проблем. Майкапар, в связи с техническим характером изложения данной прелюдии, размышляет над различиями между понятиями этюд и импровизация. Он отмечает, что положительным фактором этюдности в баховских прелюдиях является то, что этюд приносит отдых от полифонии, не противореча ее духу вследствие преобладания в нем общей с полифонией идеей дисциплины¹⁵⁷. Вместе с тем, Майкапар отмечает преобладание импровизационного начала в так называемых «этюдных» прелюдиях из «Хорошо темперированного клавира». Наблюдения исследователя над изложением *c-moll*'ной прелюдии, в которой композитор активно использует приемы импровизации, весьма точны и интересны.

Так, Майкапар подчеркивает, что в отличие от этюда, который

¹⁵⁶ Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. – М.: «Классика – XXI», 2004. С. 29-30.

¹⁵⁷ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 126.

преимущественно лишь «оживляет руки», импровизирование дает возможность ощупать регистры инструмента, повысить уровень слухового внимания и «разгорячить фантазию»¹⁵⁸. Суждение это в полной мере совпадает с тем, которое приводит в своем фундаментальном труде «Клавирная музыка» М. Друскин. Исследователь выявляет существенное различие между деятельностью старинного и современного исполнителя: «Пианиста привлекают задачи специфически исполнительские – вопросы интерпретации произведений старого и нового времени; клавириста же более занимают вопросы творческие»¹⁵⁹.

Исходя из этого, Друскин делает вывод, что деятельность клавириста более экстенсивна, если ее сравнивать с концертной работой современного пианиста. «Лично-творческое начало, сметая прежние условности жанра и стиля, создавало новую манеру страстной и напряженной речи»¹⁶⁰. Интересно отметить, что именно об этом ведет речь также Майкапар при анализе *c-moll* ной прелюдии. Он настойчиво советует исполнителю активно и всесторонне проявить творческую инициативу, полагая, что стиль изложения музыки призывает к этому. Майкапар специально не оговаривает возможности использования фактурных вариантов при работе над прелюдией, но, судя по пафосу его суждений, не исключает этого¹⁶¹.

Майкапар рекомендует пианисту при исполнении прелюдии всесторонне исследовать регистровые возможности инструмента, активно варьируя динамические и темпоритмические стороны игры.

Исследователь обращает особое внимание на заключительный раздел прелюдии, где импровизационное начало проявлено особенно рельефно: «Бах дает играющему миг свободы, чтобы собраться с мыслями перед изложением

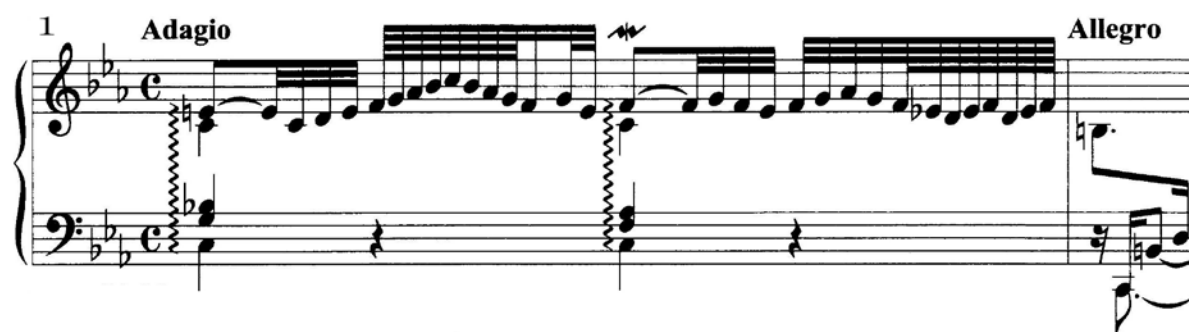
¹⁵⁸ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 128.

¹⁵⁹ Друскин М. Клавирная музыка // Друскин М. Собр. соч. в семи томах. Том первый. – СПб., 2007. С. 104.

¹⁶⁰ Там же, С. 104, 106.

¹⁶¹ Использование фактурных вариантов широко разработано в системе технических упражнений Ф. Бузони.

такой ответственной... вещи, как fuga»¹⁶²:



Позиция Мильштейна базируется на несколько иных началах, нежели позиция Майкапара. Исследователь подчеркивает, что характер *c-moll'* ной прелюдии предопределен тональностью, которая предстает в сурово-сдержанном, почти трагическом аспекте и предвосхищает драматические бетховенские сочинения (Пятую симфонию, Патетическую сонату и др.). Подобная трактовка предопределяет, по убеждению Мильштейна, «достаточно подвижный и в то же время сдержанный темп, отвечающий энергичному и стремительному (но отнюдь не безудержному!)», характеру музыки¹⁶³.

Не отрицая импровизационного характера изложения материала, Мильштейн предупреждает исполнителя против изначального взятия слишком быстрого темпа в исполнении *c-moll'* ной прелюдии и отмечает особую важность математически точного расчета в ней градаций темпов (*Presto, Adagio, Allegro*). Можно полагать, что подобный подход, в известной степени, противоречит принципам импровизационности в подаче материала. Что касается заключительного раздела, то Мильштейн полагает, что он задуман композитором в речитативном стиле и должен быть преподнесен с большим размахом и ритмически свободно.

Яворский в своем анализе символики прелюдии приближается скорее к той трактовке, которую предлагает Мильштейн. Ассоциативным образом *c-*

¹⁶² Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 129.

¹⁶³ Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. – М.: «Классика – XXI», 2004. С. 110.

moll'ной прелюдии является, по мнению Яворского, «пламенеющая вера, буря на озере, шествие Христа по воде к ученикам»¹⁶⁴.

Анализу фуги *c-moll* Майкапаром предшествуют развернутые рассуждения об основополагающих принципах восприятия полифонической музыки. Он полагает, что Бах прибегает в данном номере к упрощению языка с целью снизить слушательское напряжение и облегчить восприятие цикла. Майкапар отмечает близость фуги *c-moll* к форме песни и связь ее тематизма с прелюдией. Ученый усматривает наличие в фуге равновесия полифонического и гомофонного начал, что встречается в баховских фугах сравнительно редко. В фуге, по его мнению, заключен синтез противоположных начал: светлого, идущего от гомофонии, и "противоречивого-полифонического". Майкапар отмечает «шуточное старание противосложений уничтожить границы кусков фуги»¹⁶⁵.

Для Мильштейна важнее сосредоточить внимание на рассмотрении непосредственно самой темы фуги *c-moll*. По его мнению, чарующей грация темы обеспечивает легкость ее восприятия и связана не с песенным, как полагает Майкапар, а с танцевальным началом. Мильштейн уделяет большое внимание подробному анализу артикуляционных моментов на основании сопоставления и критического осмысления редакторских рекомендаций К. Черни, Ф. Бузони, Б. Муджеллини, Б. Бартока и др. Майкапар названные вопросы в своем анализе не затрагивает. Его как композитора скорее интересуют композиционные, структурные закономерности музыки.

Образные характеристики *c-moll*'ной фуги, данные как Майкапаром, так и Мильштейном, существенно отличаются от той, к которой склоняется Яворский. Последний не упоминает ни о песенном, ни о танцевальном началах в ее изложении. По убеждению Яворского, фуга *c-moll* является символом «духовной радости и непоколебимой, стойкой веры.

¹⁶⁴ Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: «Классика – XXI», 2008. С. 204.

¹⁶⁵ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 130.

Доказательством своей позиции Яворский считает тот факт, что в теме фуги содержится “ символ креста ” в ракоходном движении, означающий искупление через крестную муку ($h - c - g - as$)¹⁶⁶.

Рассматривая Прелюдию и фугу *D-dur* из Первого тома, Майкапар продолжает начатые ранее размышления по поводу проявлений этюдного начала в баховских прелюдиях, а также по поводу способов решения композитором задач педагогического характера. Исследователь подчеркивает, что данная прелюдия «ярко педагогична» по своей направленности. По мнению ученого, инструктивное начало в прелюдии преобладает над художественным, с чем, на наш взгляд, трудно согласиться. Майкапар добавляет, вместе с тем, что подобный «чистый вид» достижения педагогической цели сочетается с фактором эстетическим, ибо овладение инструментом в плане техническом – путь в эстетический мир.

По мнению Майкапара, «отталкивающее действие» многих этюдов предопределено их «пьесоподобностью». Майкапар утверждает, что «эстетически чистейшей формой этюдов являются упражнения»¹⁶⁷. Не случайно, разумеется, Бах называл свои высокохудожественные инструктивные сочинения для клавира «*Übung*».

По мнению музыканта, благодаря прозрачности фактуры и паузам в партии левой руки, прелюдия *D-dur* «воспринимается как двухголосие, только не контрапунктическое, а гармоническое»¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: «Классика – XXI», 2008. С. 206.

¹⁶⁷ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 145.

¹⁶⁸ Там же, С. 145.



Специально останавливается музыкант на рассмотрении введенной композитором в конце пьесы импровизации, которая обеспечивает, по его убеждению, естественность перехода от прелюдии к фуге.

Мильштейн трактует *D-dur*'ную прелюдию несколько в ином ключе, нежели Майкапар. Он полагает, что это виртуозное, подобное *perpetuum mobile* сочинение если и имеет родство с этюдом, то с этюдом романтическим. Мильштейн характеризует прелюдию как пьесу, озаренную весенним светом, и подчеркивает, что она предвосхищает музыку композиторов романтиков. Что касается заключительной каденции, то Мильштейн полагает, что в ней, как и в прелюдии *c-moll*, композитор использует «прием срыва».

Анализируя *D-dur*'ную фугу Майкапар практически не характеризует ее образный настрой. Он отмечает лишь, что в основе фуги (как и прелюдии) лежит «яркая педагогичность», ибо она «дисциплинирует ум исполнителя, упорно навязывая его вниманию» пунктирные последовательности:



Майкапар отмечает также характерную для данного номера сильную соподчиненность голосов. На основании этого он делает вывод, что фуга своей простотой и определенностью восходит по характеру изложения к гармонии «чистокровной, близкой по своим акустическим обертоновым

истокам к Моцарту и Бетховену»¹⁶⁹. Нельзя не вспомнить также, что, приступая к рассмотрению фуги, Мильштейн напоминает, что по наблюдению Бодки, в данной фуге ясно ощущаются элементы Французской увертюры¹⁷⁰. Элементарность полифонической разработки темы фуги, по мнению Мильштейна, подчеркивает ее взрывной, наступательный характер, динамичность и скрытую энергию.

Как полагает Швейцер, *D-dur*'ная фуга представляет собой скорее фантазию, чем строгую фугу, что, возможно, и предопределило большую популярность данного сочинения в педагогическом процессе. Мильштейн солидарен с Бузони, который предостерегает исполнителя от «удлинения стоимости пунктированной ноты и укорочения шестнадцатой: ошибки, к которой издавна пришлось привыкнуть преподавательским ушам»¹⁷¹. Нельзя не признать, что в педагогической практике подобная манера преподнесения пунктирного ритма и поныне широко распространена.

Яворский соотносит *D-dur*'ный цикл с ассоциативным образом «Сошествие Святого духа на апостолов». Согласно концепции Яворского, прелюдия является выражением витающего Святого духа: «В басу запечатлена поступь человечества (равномерные шаги с паузами), в верхнем голосе – реяния ангелов (непрерывное движение шестнадцатых)»¹⁷².

Таким образом, в представлении Яворского прелюдия отнюдь не несет в себе активно героического, наступательного начала. Это скорее своеобразная медитация. В теме фуги запечатлен сам торжественный момент сошествия Святого духа. Приподнятый экстатический характер фуги, в которой «зашифрован» мотив «*Dies irae*» (*fis – e – fis – d*), приближен по тембру к возвышенному звучанию мужского хора.

¹⁶⁹ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 146.

¹⁷⁰ Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. – М.: «Классика – XXI», 2004. С. 213.

¹⁷¹ Там же, С. 133.

¹⁷² Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: «Классика – XXI», 2008. С. 317.

Обратимся к анализу Прелюдии и фуги *d-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира». По мнению Э. Бодки, сочинения Баха в данной тональности демонстрируют очевидное внутренне родство, благодаря своей пламенности и темпераменту. Истолкование Майкапара существенно расходится с наблюдением Бодки. В ре минорной прелюдии в постоянном звучании триолей в партии правой руки Майкапар усматривает спокойствие, а в отсутствии пауз в левой руке – «нечто вяжущее, педальное». Исходя из этого замечания, можно сделать вывод, что Майкапар трактует данную прелюдию как в гомофонном, так и в полифоническом ключах.

Отметим, что по поводу меры использования педали в прелюдии *d-moll* исполнителю следует задуматься. По наблюдению Н. Голубовской, в чрезмерное увлечение педалью в данной фактуре «сошьет мотивные ячейки уничтожит затактовость первой из них»¹⁷³.

Можно предположить, что идею ограниченного использования педали отчасти и подразумевает Майкапар, когда советует исполнителю обратить особое внимание на изменения гармонического плана: «Арпеджировка имеет свойство увеличивать сложность всех сочетаний с неаккордовыми нотами, делая в то же время эти сочетания более отчетливыми»¹⁷⁴, – замечает он. Особую важность придает Майкапар возникающим в результате сплетения пяти голосов диссонантным звучностям (т. 20 – 21), которые также могут оказаться смазанными при злоупотреблении педалью.

Конкретный анализ особенностей изложения в прелюдии *d-moll* дополняется в анализе Майкапара обнаружением соответствия ее «прелестного содержания» шумановским терминам «*leise bewegt*» (слегка взволнованно), «*balladenmässig*» (по-балладному сдержанно), «*zart*» (нежно), «*leicht*» (оживленно). Подобные ассоциации свидетельствуют о том, что Майкапар в трактовке данного номера находится во власти романтизированных, преобладавших в XIX столетии представлений о музыке

¹⁷³ Голубовская Н. Искусство педализации. Изд. 2-е. – Л., 1974. С.49.

¹⁷⁴ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 148.

Баха и восходящих в данном случае предпочтительно к редакции К. Черни.

Вместе с тем, нельзя не усмотреть созвучия образной концепции Майкапара с тем истолкованием символики *d-moll* ной прелюдии, которое предлагает Яворский: «Триольные пассажи символически передают образ волн на озере, – пишет он. – В заключительном разделе прелюдии, в т. 24-25 ходы вниз по уменьшенному трезвучию изображают трепыхание рыбки»¹⁷⁵. Яворский замечает также, что волнение, переданное в музыке Баха, сродни тому, которое испытывала Мария при посещении Елисаветы.

Характеристика, которую дает данному номеру «Хорошо темперированного клавира» Мильштейн, несколько иного рода. Исследователь полагает, что прелюдия *d-moll* филигранная, острая, беспедальная¹⁷⁶. Мильштейн, в отличие от Майкапара, склоняется к исполнению триолей штрихом *non legato*, особенно подчеркивая важность данного штриха в преподнесении партии левой руки: «Не подлежит сомнению, что рекомендации *staccato-portato* здесь ближе к намерениям Баха», – замечает он¹⁷⁷. Подобный подход к артикуляционному решению музыки Баха в целом стал преобладать с появлением и утверждением редакции Ф. Бузони. В результате такого прочтения прелюдия предстает звонкой, дробной, остро характерной, но отнюдь не романтизированной.

Можно полагать, между тем, что даже при такой подаче материала замечания Майкапара касательно возникающих при наложении голосов диссонансов не утрачивают своей силы и могут служить убедительным дополнением к рекомендациям Мильштейна. Исполнительская практика показывает, что учащиеся музыкальных школ зачастую придерживаются майкапаровской версии, а на более позднем этапе следуют заветам Бузони, столь блистательно утвержденным на практике выдающимся пианистом XX столетия Г. Гульдом.

¹⁷⁵ Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: «Классика – XXI», 2008. С. 200.

¹⁷⁶ Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавири И.С. Баха и особенности его исполнения. – М.: «Классика – XXI», 2004. С. 134.

¹⁷⁷ Там же, С. 136.

Что касается фуги *d-moll*, то Майкапар характеризует ее по характеру как «мягкую и скромную». Далее он делает акцент на рассмотрении специфических особенностей полифонического языка композитора.

Майкапар ставит во главу угла важность понимания исполнителем различий между так называемыми «зеркальным» и «возвратным» методами изменения мелодии. Исследователь подчеркивает, что зеркальный метод доказал свое превосходство над возвратным в баховском «Искусстве фуги», где «выстроены целые зеркальные здания, тогда как возвратный метод отсутствует»¹⁷⁸. Возвратный метод, изобретенный в эпоху контрапункта строгого стиля, был, по наблюдению Майкапара, впоследствии и вовсе забыт композиторами, однако к нему успешно возвращается Бетховен в фуге сонаты оп. 106. «Разница чисто музыкальной ценности методов зеркального и возвратного не могла быть слишком велика, но позже она становится колоссальной»¹⁷⁹.

Небезынтересно отметить, что именно этот аспект строения фуги выделяет как основной Яворский: «Фуга *d-moll* построена на стреттах, сочетающих основной вид темы с ее обращением (зеркальным отражением)..., – свидетельствует Берченко, – Подобный прием имеет риторическое происхождение: Бах часто пользуется им, чтобы показать отражение евангельских событий в зеркале вод»¹⁸⁰. Подобное совпадение мнений представляется чрезвычайно интересным и показательным, исполнителю чрезвычайно важно быть в этом плане осведомленным.

По наблюдению Майкапара, в фуге *d-moll* Бах использует различные хитроумные комбинации, в том числе зеркального и возвратного планов, вследствие чего происходит оригинальное преломление конструктивной идеи. С этим «вполне гармонирует аромат импровизационно-душистого нагромождения характерных для полифонии мелосных комбинаций, порой

¹⁷⁸ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 152.

¹⁷⁹ Там же, С. 151.

¹⁸⁰ Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: «Классика – XXI», 2008. С. 201.

прелестных здесь своей недоосуществленностью и сменяющих одна другую в системе беспорядка, родственного тому, который называют поэтическим», - делает вывод Майкапар¹⁸¹.

Мильштейн отмечает, что fuga выдержана в «благородных и графически четких тонах и по контрапунктическим особенностям принадлежит к числу искуснейших у Баха»¹⁸². Мильштейн расширяет анализ благодаря сопоставлению различных редакторских решений, в том числе, рекомендаций Бартока, которые в силу хронологических причин не могли быть известны Майкапару, но в ряде случаев совпадают с его наблюдениями. Мильштейн проводит также сопоставление метрономических указаний редакторов разных поколений, что может послужить интересным дополнением к размышлениям Майкапара и Яворского.

Прелюдия и fuga *E-dur* из первого тома также принадлежит к числу весьма часто исполняемых. Сочинение это постоянное включают в свой репертуар учащиеся музыкальных училищ и студенты консерватории. Мильштейн относит данный номер к средним по уровню трудности.

Прелюдия *E-dur*, первоначально предназначавшаяся для Французской сюиты, по строению своему приближается к инвенции. Майкапару прелюдия *E-dur* представляется «изящной и изысканной пасторалью, содержание которой непереводаемо с музыкального и клавирного языка ни на какой другой»¹⁸³. В плане эмоционального восприятия музыки позиция Майкапара совпадает с той, которую сформулировал Мильштейн: «Прелюдия безмятежно идиллического, пасторального характера – в стиле легкой, плавно текущей сицилианы – необыкновенно гармонирует с тональностью, которую Риман определяет как “тональность сочной зелени, расцветшей

¹⁸¹ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 152.

¹⁸² Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. – М.: «Классика – XXI», 2004. С. 136.

¹⁸³ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 167.



Небезынтересно отметить, между тем, что, подобное романтизированное восприятие тональности *E-dur* отнюдь не является абсолютным и бесспорным. Так, в частности, оно противоречит классификации современника Баха И. Маттезона, который полагал, что тональность «*E-dur* в высшей степени хорошо выражает отчаяние или смертельную скорбь... и сравнить ее можно с разлучением души и тела»¹⁸⁵. Характеристика, предложенная Маттезоном, отчасти созвучна позиции Б Яворского, для которого ассоциативный образ прелюдии – бегство Марии и Иосифа с младенцем Христом в Египет. Музыка символизирует, по его представлениям, «отдых путешественников, успокоение от пережитых ужасов»¹⁸⁶.

Что касается Майкапара, то в детальном анализе прелюдии музыкант выделяет три таких важных, по его мнению, момента, как тональные сдвиги в минорные тональности (*h-moll* и *e-moll*), хроматические ходы в верхних голосах (которые являют собой исключения среди диатонизма сочинения), а также движение шестнадцатыми. Нельзя не отметить, что данные особенности музыки, подчеркнутые Майкапаром, в известной степени, позволяют усомниться в стабильно идиллическом, безмятежном характере

¹⁸⁴ Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. – М.: «Классика – XXI», 2004. С. 153.

¹⁸⁵ Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. – М.: Музыка, 1989. С. 210.

¹⁸⁶ Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: «Классика – XXI», 2008. С. 184.

прелюдии.

Мильштейн, словно в противовес Майкапару и Яворскому, настаивает на том, что звучание прелюдии *E-dur* должно быть «неизменно простым, свежим, созерцательно-спокойным, душевным, нежным, подчас даже наивным»¹⁸⁷ (Разрядка моя – Лю Сиин). Мильштейн рекомендует играть прелюдию мягко, слитно, *sempre legato* и оспаривает рекомендацию А. Швейцера исполнять её в звучном гибком *forte*.

Между тем, как показывает современная исполнительская практика, предлагаемый Швейцером вариант интерпретации *E-dur* ной прелюдии, наряду с просветленно-пасторальным, также достаточно широко распространен. В частности, к нему склоняются, каждый в своем роде, весьма убедительно, выдающиеся исполнители «Хорошо темперированного клавира» Г. Гульд и К. Тюрк. Гульд играет прелюдию *E-dur* дробным штрихом, отчетливо, мерно, энергично – отнюдь не отрешенно. Тюрк активно выделяет именно те тональные сдвиги и напряженные хроматические последовательности в дискантах, на которые указывает Майкапар. В связи с этим можно вспомнить также Яворского, который указывает, что побочная партия одержит символы страдания (хроматически нисходящее движение).

Что касается фуги *E-dur*, то Майкапар усматривает в ней некоторые элементы комизма, полагая, что она «забавно» контрастирует с прелюдией: «За довольно легкомысленным от незначительности интервала выкриком следует деловитое, от экзерсисности, продолжение»¹⁸⁸. Подобная оценка музыки по сути заметно отличается от той, которую дает Мильштейн: «Фуга вся в стремительном движении, энергичном взлете, напоре, – подчеркивает Мильштейн, – она полна брызжущего веселья, остра и определена по

¹⁸⁷ Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. – М.: «Классика – XXI», 2004. С. 154.

¹⁸⁸ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 168.



По мнению Яворского, fuga продолжает и развивает сюжет бегства в Египет, в связи с чем непрерывное движение шестнадцатых может быть истолковано изобразительно. Подобная трактовка побуждает вернуться к весьма оригинальной характеристике темпа фуги Майкапаром, также ассоциативно восходящей к теме бегства: «По временам пробегают не возвращающиеся затем более или менее яркие мотивы, которые, как кажется, и создаются и забываются второпях – в процессе снующего движения, где нет ни секунды для сосредоточенности»¹⁹⁰.

Яворский полагает, что «ядро темы фуги составляет поступенно восходящий “символ воскресения”». В т. 13-16 в среднем голосе звучат нисходящие мотивы с задержаниями как отзвуки пережитых опасностей (символы “жалобы”, “вздоха”)), – продолжает он¹⁹¹. В связи с последним замечанием вернемся к работе Майкапара, который отмечает, что в фуге «верной подмогой ослабевающему натиску *stretto* выступает диссонантное начало. Обилие диссонансов в фуге *E-dur*, на наш взгляд, можно трактовать именно как отзвуки пережитых страданий. «Но фугу не испортили бы и гораздо более острые и многочисленные диссонансы, что так ясно при

¹⁸⁹ Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. – М.: «Классика – XXI», 2004. С. 154.

¹⁹⁰ Друскин М. Клавирная музыка // Друскин М. Собр. соч. в семи томах. Том первый. – СПб., 2007. С. 168.

¹⁹¹ Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: «Классика – XXI», 2008. С. 188.

воспоминании музыки Хиндемита, и только грубость контраста фуги с прелюдией удерживает от сожаления, что фуга эта принадлежит к числу консонантных», – подчеркивает Майкапар¹⁹². Исследователь с повышенным пристрастием анализирует малейшие гармонические сдвиги, появление новых знаков альтерации и пр., которые необходимо учитывать исполнителю.

Приступая к анализу Прелюдии и фуги *Fis-dur*, нельзя не вспомнить, что тональность эта во времена Баха появляется только в «Хорошо темперированном клавире». Не случайно в анализе данного номера Майкапар заостряет свое внимание на специфике тональности. Он предлагает исполнителю мысленно собрать сочинения великих композиторов, написанные в *Fis-dur* с целью определить образную сущность тональности. Исследователь полагает, что *Fis-dur* большей частью тяготеет к прозрачности, «причудливости узоров и известной идиличности».

Именно на особенности изложения Бахом узорчатых фигураций направлен интерес исследователя. В результате их всестороннего рассмотрения Майкапар приходит к выводу, что «легкий аккордовый налет вуалирует весь узор прелюдии, тонко смягчая ломаность его линий»¹⁹³.

Майкапар подчеркивает при этом, что движение шестнадцатых должно звучать чисто мелодически. Данное соображение побуждает осторожно использовать педаль при исполнении данной прелюдии на современном рояле. Это относится, разумеется, и к другим прелюдиям, в частности, к прелюдиям *c-moll*, *d-moll*, *B-dur* и др. где в изложении преобладают гармонические фигурации.

Мильштейн также придает особый смысл колориту *Fis-dur*'ной тональности, избранной композитором. Можно сказать, что его рассуждения дополняют и в известном плане углубляют анализ Майкапара. Мильштейн обнаруживает также в «Хорошо темперированном клавире» определенное родство тональностей по образному настрою. Опираясь на наблюдения

¹⁹² Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРП, 2006. С. 169.

¹⁹³ Там же, С. 134.

Римана, исследователь утверждает, что родиной пасторальных настроений являются наряду с *Fis-dur* также *E-dur* и *Cis-dur*.

Мильштейн сосредотачивает внимание на своеобразии синкопированного ритма прелюдии *Fis-dur*, подчеркивая наличие в ней полнейшей независимости от квадратных четырехтактных построений. Майкапар специально не оговаривает данного момента, но подробно останавливается на анализе многочисленных предъёмов, имеющих место в прелюдии и, в известном смысле, обеспечивающих тактовые сдвиги, что, по его наблюдению, необычно в баховском стиле¹⁹⁴.

Согласно концепции Яворского, ассоциативным образом прелюдии *Fis-dur* является «Новый год»: «Куранты, легкие отдаленные колокола, праздничное утро. Утренняя свежесть природы. Безмятежный, содержательный характер»¹⁹⁵. Ученый отмечает, что прелюдия написана во французском духе и усматривает в ней общность с музыкой Ф. Куперена – композитора, которого, как известно, Бах высоко ценил¹⁹⁶. Действительно, сам характер изложения прелюдии восходит к изысканной и галантной клавесинной культуре. Особую важность в исполнении фуги Яворский придает произнесению синкоп.

Фугу *Fis-dur* Майкапар характеризует как экзотичную. По наблюдениям музыканта, эта ясная, прозрачная и светлая от высоты регистра фуга может, с учетом песенной непосредственности темы, явиться «прелестной идеей» для романтической пьесы:

¹⁹⁴ Там же, С.184-185.

¹⁹⁵ Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: «Классика – XXI», 2008. С.172.

¹⁹⁶ Как известно, одну из инстуктивно значимых пьес Куперена Бах поместил в «Нотную тетрадь Анны Магдалины Бах».



Отмечая мягкость гармоний фуги *Fis-dur*, Майкапар обращает особое внимание на природу образования диссонансов при полифоническом развитии материала. В данном случае характеристика фуги, данная Майкапаром, совпадает с той, которую дает Мильштейн. Исследователь также отмечает пасторально-идиллический характер музыки и приводит мнение В. Ландовской, которая усматривает в звучании темы флейтовую окраску. Мильштейн, равно как и Майкапар, обращает внимание на импровизационный характер темы, которая постоянно варьируется. Именно в вариантных проведениях темы в разработочном разделе фуги образуются, по замечанию Майкапара, неожиданные и интересные диссонантные звучания.

Что касается Яворского, то он считает, что цикл прелюдии и фуги *Fis-dur* должен звучать как единое произведение и потому полагает важным осуществление перехода от прелюдии к фуге *attaca*. Согласно разработанной Яворским символике, фуга носит догматический характер. В основе ее лежат две темы: первая — радостный возглас, символ бодрости и свершения Божьей воли; вторая — уверенные шаги твердой веры¹⁹⁷.

Анализируя прелюдию *fis-moll*, напоминающую по складу двухголосную инвенцию, Майкапар называет ее «воплощением шаблонности» клавирной музыки эпохи.

Столь неожиданная оценка, к тому же, на наш взгляд, недостаточно убедительно обоснованная исследователем, может показаться весьма

¹⁹⁷ Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». — М.: «Классика – XXI», 2008. С. 173-174.

странной, особенно, если учесть, что данный цикл в наши дни считается весьма углубленным и психологически насыщенным. Мильштейн относит данную прелюдию к средним по трудности наряду с такими номерами как *gis-moll, H-dur, A-dur* и др. .

Майкапар образной характеристики прелюдии не дает. Что касается Мильштейна, то он подчеркивает, что прелюдия носит характер решительный, энергичный. В связи с этим российский исследователь оспаривает концепцию Римана, согласно которой в прелюдии проявлены элегические настроения. Мильштейн, напротив, рекомендует играть прелюдию стремительно, с огнем — *deciso, con fuoco*.

Характеризуя фугу *fis-moll* Майкапар отмечает, что, в отличие от прелюдии, она исключительно свежа, прежде всего благодаря тому, что «в проведений темы в *fis-moll* Бах путешествует в *Fis-dur* и обратно. Особую выразительную значимость ученый видит в кинетизме (греч. *kinetikos* — движение, приводящий в движение) модуляций.

Мильштейн отмечает, что фуга резко контрастирует с прелюдией. По своему настрою – строгому, мрачному – фуга родственна психологически близкой тональности *cis-moll*, что соответствует определениям *mesto, serioso, sosntnuto e severo*. В плане артикуляционном господствует штрих *sempre legato, sempre legatissimo, molto tenuto, tenuto ed uguali*.

Согласно трактовке Яворского, прелюдия и фуга *fis-moll* являют собой два взгляда на один и тот же момент из Евангелия: прелюдия изображает яростный и злобный шум толпы, глумящейся над Иисусом, фуга – путь самого Спасителя, смиренно несущего крест на Голгофу, а также его грядущее воскресение¹⁹⁸.

На материале приведенных примеров можно убедиться, что Майкапар во многих отношениях оказался для своего времени весьма прозорливым бахианцем, а целый ряд его наблюдений и рекомендаций остаются

¹⁹⁸ Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: «Классика – XXI», 2008. С. 257-258.

уникальными. Несколько старомодный, раскованный тон речи Майкапара весьма привлекателен и облегчает чтение. Так, например, он пишет: «Хочется также отметить очень милый *re becar* в третьем такте от конца», или: «Бекар понижает вводный тон главной тональности и разнообразит фигурацию, которая...без бекара томилась бы очень долго на трёх нотах»¹⁹⁹. Число примеров можно умножить.

На наш взгляд, рассмотрение работ различных исследователей в их совокупности, включая разбор прелюдий и фуг Майкапаром, может оказаться чрезвычайно плодотворным для пытливого, грамотного исполнителя в процессе работы над отдельными номерами цикла, а также над освоением «Хорошо темперированного клавира» в его целостности.

¹⁹⁹ Майкапар С. Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов. – Челябинск.: МРІ, 2006. С. 170.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАЙКАПАРА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА

Будучи воспитан в традициях прославленной школы Лешетицкого – ученика К. Черни – Майкапар, начиная с периода собственного ученичества, уделял большое внимание вопросам методики фортепианного обучения. Процесс работы над произведением, формирование музыкальных представлений, проблемы освоения фортепианной техники лежали в основе его методических изысканий.

Как замечательно сказал известный российский пианист Л. Оборин, «каждому исполнителю прежде всего не мешало бы иметь десятка два правил “хорошего поведения в музыке” »²⁰⁰. Эти правила должны при этом самую проблему технической работы музыкант трактовал и рассматривал очень широко, комплексно. Он включал в поле своих инструктивных исследований не только развитие моторики, но и пути освоения приемов педализации, и работу над звукоизвлечением, артикуляцией, а также овладение стилистическими моделями. В этом плане его понимание *техники* приближалось к такому, которое в более поздние годы сформулировал Г.

²⁰⁰ Оборин Л. О некоторых принципах фортепианной техники // Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – СПб., 2007. С. 22.

Нейгауз в своем основополагающем труде «Об искусстве фортепианной игры». Нейгауз подчеркивал, что вопрос техники это не то, «что надо делать, а как надо делать то, что называется художественной фортепианной игрой»²⁰¹. Касаться содержания и формы исполнения, эстетики звучания, педализации и тем самым указывать пути, по которым следует идти пианисту в его нелегкой работе»²⁰². На наш взгляд, систематическое включение в учебный репертуар сочинений Майкапара позволяет решить поставленную Обориным задачу обретения «хорошего поведения в музыке», так как они не просто интересны и полезны, но и образуют стройную последовательную систему музыкального воспитания.

Перу Майкапара принадлежит большое количество фортепианных детских пьес, которые он большей частью объединяет в циклы. В этом плане он следует традициям Р. Шумана, создавшего «Альбом для юношества», «Детские сцены». «Лесные сцены» и др., П. Чайковского – автора «Детского альбома», А. Гречанинова – создателя целого ряда детских циклов, в том числе цикла «Бусинки» и др. Среди сочинений Майкапара наибольшую популярность обрели «Бирюльки», которые неоднократно переиздавались большими тиражами. В 30–60-е годы дети часто играли также циклы «Маленькие новеллеты», «Театр марионеток» и др.

Произведения, направленные на преодоление специальных трудностей технического плана, занимают в наследии Майкапара особое место. Самуил Моисеевич от природы не обладал психологическим и физиологическим комплексом виртуоза. С ранних лет испытывал он определенные затруднения в плане пианистического освоения развернутых сочинений виртуозного плана.

Как отмечалось выше, музыкант пережил нелегкие времена, когда в Вене под руководством ассистента Лешетицкого М. Брей в течение

²⁰¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Второе издание. – М., 1961. С. 102.

²⁰² Оборин Л. О некоторых принципах фортепианной техники // Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – СПб., 2007. С. 22

длительного времени работал над техническими упражнениями по системе Лешетицкого. В ту пору Майкапар был уже зрелым, закончившим консерваторию музыкантом и потому сосредоточение лишь на механическом виде работы за инструментом психологически претило ему. Вместе с тем, он признавал эффективность и целесообразность подобного вида работы на данном этапе.

Впоследствии сам Майкапар-педагог и композитор, разумеется, стремился ориентироваться не на ортодоксальные и упрощенные методы занятий Брей, а на те, которые были подвластны самому Лешетицкому. «Его изобретательность в этом отношении не знала пределов, – подчеркивает он. – Часто на уроках я поражался, как технические трудности, над которыми я долгое время безуспешно бился, под влиянием его указаний с легкостью тут же на месте сразу преодолевались. Не всегда это были технические приемы; нередко делу помогал теоретический анализ»²⁰³.

Немалую роль в этой области играют размышления над фразировкой. По наблюдению музыканта, многие ученики ошибочно полагают, что первостепенную важность фразировочные моменты имеют в кантиленной музыке, а при работе над техническими, моторными эпизодами они отходят на второй план. Рекомендации педагога должны противостоять этому заблуждению. «Фразировка – это рациональное разделение и подразделение музыкальных предложений с целью сделать их понятными, – замечает прославленный виртуоз И. Гофман. – Она во многом соответствует знакам препинания в литературе и в чтении вслух. Найдите начало, конец и кульминационную точку фразы»²⁰⁴. Этот совет имеет прямое отношение и к работе над сочинениями этюдного плана.

В связи с этим закономерно его стремление Майкапара как прирожденного педагога систематизировать возникающие в процессе работы технические трудности и поделиться с теми, кто испытывает аналогичные

²⁰³ Майкапар С. Годы учения. – М.-Л., 1938. С. 173.

²⁰⁴ Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре М. : Классика XXI, 2003. С. 164.

затруднения, найденными способами их преодоления. Благодаря этому Майкапару удалось разработать и практически воплотить стройную систему работы над освоением различных видов фортепианной техники. Такова, в частности, созданная им «Школа для игры гамм двойными терциями», «Пьесы на технику игры двойными нотами», фортепианные циклы «Первые шаги» и «20 педальных прелюдий». Отметим, что созданные им упражнения музыкант стремился облечь в форму художественную, что стимулирует интерес ученика и облегчает процесс усвоения материала.

§ 3.1 «20 ПЕДАЛЬНЫХ ПРЕЛЮДИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО»

Среди майкапаровских инструктивных опусов немалый интерес для педагогов-пианистов представляет также сборник «Двадцать педальных прелюдий для фортепиано. Курс практики и теории изучения основных приемов фортепианной педагогики»²⁰⁵. Педальные прелюдии были созданы композитором в 1937 году в ответ на насущную потребность практики фортепианного обучения.

Обучение искусству педализации – один из наиболее сложных аспектов начального периода занятий с ребенком. Согласно принципам «старой», консервативной педагогики, которая широко была распространена как в Европе, так и в России конца XIX-начала XX веков, дети приступали к освоению навыков педализации достаточно поздно, все внимание уделялось на первых порах постановке рук ребенка и развитию его пальцевой моторики.

Подобный подход к овладению игрой на фортепиано был по сути своей ошибочным, механистическим и потому приносил немало вреда. По мере достижения определенного уровня репертуара процесс его освоения тормозился в связи с отсутствием у юного пианиста элементарных педальных навыков. К сожалению, в Китае многие педагоги и сегодня придерживаются

²⁰⁵ Майкапар С. 20 педальных прелюдий: для фортепиано с подробным объяснительным текстом. Курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации. – Челябинск: МРІ, 2005. – 44 с. + прил. (8 с.).

именно этих устаревших принципов в области обучения детей педализации, что впоследствии порождает немало серьезных исполнительских проблем. Пианисты на последующих этапах занятий вынуждены восполнять пробелы, порожденные несовершенными принципами методики начального обучения.

Как показывает опыт, упражнений и сборников пьес, специально посвященных освоению педальных приемов в педагогическом процессе, на сегодняшний день явно недостает. Это наблюдалось и в начальные десятилетия прошлого века, когда процесс обучения инструментальному исполнительству переживал острый период кризиса: педагогические установки не соответствовали тем требованиям, которые ставила перед музыкантами новаторское композиторское творчество. Прогрессивные педагоги-пианисты, в том числе профессора Петербургской и Московской консерваторий, настойчиво отмечали этот факт в своих докладах, книгах, статьях.

Одним из первых российских композиторов, внесших существенный вклад в совершенствование методики преподавания искусства педализации на начальном этапе был профессор С. Майкапар. Огромную роль в освоения детьми основ педализации сыграл его сборник «Двадцать педальных прелюдий для фортепиано, Курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации»²⁰⁶. Труд этот был задуман композитором еще в начале XX века, а осуществлен и реализован на практике в послереволюционные десятилетия, когда в России происходила активная перестройка всей системы музыкального образования, в том числе и в области фортепианного обучения.

Желание помочь педагогам в их практической работе и побудило Майкапара как прогрессивно мыслящего педагога-музыканта создать учебное пособие, которое позволило бы разобраться в основных принципах и приемах использования педали. Горячо приветствовала появление

²⁰⁶ Майкапар С. 20 педальных прелюдий для фортепиано. Курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации. – М.-Л.: «Музыка», 1964.

майкапаровского цикла «20 педальных прелюдий» М. Баринова. Она явилась одним из первых исполнителей этого произведения и призывала педагогов детских музыкальных школ активно внедрять его в педагогический репертуар²⁰⁷.

Редакторами-составителями «Двадцати педальных прелюдий» явилась биограф Майкапара В. Вольман, а также известный детский фортепианный педагог, методист, составитель поныне широко распространенных на практике сборников и пособий для начинающих С. Ляховицкая. Работе предпослано развернутая вступительная статья «От составителей», в которой дается краткий, но достаточно полный анализ педальных механизмов фортепиано, а также критически осмысливаются творческие идеи, положенные Майкапаром с основу произведения.

Сочинение Майкапара «Двадцать педальных прелюдий» в своем роде уникально. Процесс начального освоения ребенком педальных принципов разработан в нем с большой тщательностью и полнотой одновременно в двух направлениях – методическом и практическом. Можно сказать, что пособие это обращено как к непосредственно к самому ребенку, так и к педагогу, способствуя пересмотру его методических установок. Нотный текст сопровождается подробными методическими рекомендациями автора, которые настолько ясно и доступно изложены, что могут быть восприняты не только педагогом, но и самим учеником.

Основные этапы работы над педалью в «Двадцати педальных прелюдиях» четко сформулированы и систематизированы композитором. Весьма ценно, что наряду с подробным рассмотрением приемов педализации композитор уделяет большое внимание художественному, «звуковому результату», чему посвящен специальный параграф к каждому из номеров сборника. Композитор кладет в основу своих методических рекомендаций обязательный слуховой контроль и самоконтроль, что в полной мере совпадает с прогрессивными установками современного музыкального

²⁰⁷ Баринова М. Музыка и ее представители в моей жизни. – СПб: «Папирус», 2002. С. 67.

обучения. «Подобно тому, как пальцевая техника постигается вовсе не пальцами, а головой, точно также и педализация зависит не от ноги, а от уха», – подчеркивал В. Гизекинг²⁰⁸. Новаторским для периода тридцатых годов представляется также то, что Майкапар предусматривает овладение на начальном этапе не только правой, но и левой педалью. Подобный творческий подход в полной мере соответствует современным методическим требованиям.

Двадцать прелюдий, представленные в цикле, в музыкальном плане весьма разнообразны. Здесь обращают на себя внимание предложенные Майкапаром темповые характеристики, которые, большей частью, весьма выразительны и разнообразны: *Allegro energico*, *Andantino tranquille*, *Moderato*, *Allegretto grazioso*, *Andante espressivo*, *Allegro con brio*, *Allegro risoluto*, *allegretto scherzando* и др. В пьесах сборника имеют место различные типы фактуры, различные виды артикуляции, динамики, акцентировки и пр. Зависимость использования приемов педализации от названных музыкальных характеристик композитор тщательно анализирует.

Во многих номерах цикла Майкапар оговаривает необходимость одновременного использования различных приемов педализации. Он подчеркивает также, что педаль тесно связана с тем, что делают руки пианиста на клавиатуре. Использование педали зависит от акустических условий исполнения, а художественный результат постоянно контролируется и корректируется слухом. Так, например, в десятой прелюдии, где фактура изложена четырехстрочно (две верхние строчки исполняются правой рукой, две нижние – левой), композитор указывает в параграфе «звуковой результат»: «Большая полнота, окрашенность и гармоничность общего звучания достигается благодаря последовательному слиянию всех звуков аккордов и арпеджио. С применением «долгих педалей» (термин Майкапара) нужно быть очень осторожным. Такие педали возможны лишь тогда, когда

²⁰⁸ Гизекинг В. Статьи о пианистическом искусстве //Музыкальное исполнительство зарубежных стран. Вып. 7. – М., 1975. С. 99.

сливающиеся звуки не дают фальшивого, загрязненного звучания»²⁰⁹.

С некоторыми рекомендациями композитора можно поспорить, особенно в свете современной исполнительской и педагогической практики. Так, в четырнадцатой прелюдии, исполняемой в темпе *Vivace*, композитор указывает: «Быстрым гаммам и пассажам *crescendo* педаль придает блестящую окраску и усиливает выпуклость самого *crescendo*. При этом необходимым условием чистоты звучания является быстрое и полное снятие педали тотчас же по окончании педализируемой гаммы или пассажа»²¹⁰.

Эта рекомендация композитора нуждается, на наш взгляд, в уточнении. Как отметила Н. Голубовская, буквальное следование подобной установке может породить вызвать «эффект, подобный вылетанию пробки из бутылки»²¹¹. Для того, чтобы избежать излишней резкости звучания необходимо задержать педаль чуть дольше, нежели предписано в майкапаровском тексте.

В свете современной исполнительской практики не во всем можно буквально следовать рекомендациям Майкапара по поводу исполнения звуков и аккордов с форшлагами. Композитор пишет: «Форшлагги всегда используются легато со звуками или аккордами, которым они предшествуют. Поэтому педализация с помощью ритмической педали здесь неприемлема, так как в педаль попадут форшлагги и загрязнят чистоту звучания педализируемых звуков и аккордов. Звуки и аккорды с форшлагами следует педализировать синкопированной педалью (в данном случае быстро синкопированной)»²¹².

²⁰⁹ Майкапар С. 20 педальных прелюдий для фортепиано. Курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации. – М.-Л.: «Музыка», 1964. С. 21..

²¹⁰ Майкапар С. 20 педальных прелюдий для фортепиано. Курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации. – М.-Л.: «Музыка», 1964. С. 25.

²¹¹ Голубовская Н. Искусство педализации. – Л.: «Музыка», 1974. С. 17.

²¹² Майкапар С. 20 педальных прелюдий для фортепиано. Курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации. – М.-Л.:

В данном случае Майкапар придерживается распространенной в методике двадцатых-тридцатых годов позиции так называемой «секундобоязни». Позиция эта в плане эстетическом не вполне согласуется с современными исполнительскими и методическими установками. Слух современного музыканта обогащен восприятием музыки композиторов XX столетия (в частности, Прокофьева, Шостаковича, Гаврилина, Слонимского и др.), где постоянно имеют место смелые звуковые эффекты. С этих позиций исполняется в наши дни и музыка композиторов прошлого – Д. Скарлатти, Й. Гайдна, которая изобилует форшлагами, мордентами и другими мелизмами.

Особое место в майкапаровском сборнике занимают рекомендации по употреблению левой педали. Этой проблеме посвящены заключительные номера сборника. Так, девятнадцатая прелюдия предусматривает широкое использование эффекта левой педали: «Вся прелюдия исполняется под левую педаль, без всякого участия правой. Нажатая в начале прелюдии левая педаль не снимается до самого конца», – замечает Майкапар²¹³. В параграфе «звуковой результат» он подчеркивает, что пианист должен добиваться особой тонкости и прозрачности звучания, а также прислушиваться к изменениям в окраске звука. Аналогичные задачи ставятся в исполнении девятнадцатой прелюдии, где уже предусмотрено использование обеих педалей. В двадцатой прелюдии рекомендуется частичное использование левой педали в сочетании с правой с целью достижения эффекта образного контраста.

Следует отметить, что в отдельных случаях терминология, используемая Майкапаром (а также составителями сборника) в наши дни устарела и не употребляется в современных методических трудах. В связи с этим, нам представляется необходимым модернизировать ряд методических рекомендаций композитора, используя ту терминологию, которая принята в

«Музыка», 1964. С. 29.

²¹³ Майкапар С. 20 педальных прелюдий для фортепиано. Курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации. – М.-Л.: «Музыка», 1964. С. 33.

современности. Это облегчит работу педагога с данным учебным пособием.

Так, согласно положениям, изложенным в книге Н. Корыхаловой «За вторым роялем», основным признаком классификации приемов педали является их временная отнесенность²¹⁴. В связи с этим целесообразно вместо термина «Ритмическая педаль» (в методических рекомендациях к прелюдиям 1, 2, 3, 4, 11 и др.) использовать термин «Прямая педаль» или «одновременная педаль».

Нельзя забывать, тем не менее, что и это обозначение не является абсолютно точным: учитывая акустические особенности рояля (педаль, как правило, берется чуть позже нажатия клавиши). «Для приема прямой педали важен момент взятия, – подчеркивает Корыхалова, – ...что же касается снятия, особых правил тут нет. Педаль снимается по мере необходимости, и после нее образуется педальный промежуток. Таким образом, для нее характерна прерывность употребления»²¹⁵. Нельзя не заметить, между тем, что Майкапар с предельной тщательностью обозначает не только моменты взятия, но также снятия педали, что было характерным признаком методических установок того времени.

Используемый Майкапаром термин «синкопированная педаль» недостаточно конкретен и точен по самой своей сути и потому в наши дни практически не употребляется. Что касается термина «запаздывающая» педаль, или то он также весьма противоречив и нуждается в уточнении. «Педаль должна быть своевременной», – замечает с характерной для него иронией Н. Перельман. Вместо терминов «запаздывающая» или «синкопированная» педаль более употребителен в современности термин «связующая» педаль».

Рассмотрение педальных принципов, изложенных в учебном пособии Майкапара может быть расширено и дополнено теми положениями, которые сформулировал замечательный русский пианист и педагог современник

²¹⁴ Голубовская Н. Искусство педализации. Изд. 2-е. – Л., 1074. С. 209.

²¹⁵ Голубовская Н. Искусство педализации. Изд. 2-е. – Л., 1074. С. 210.

Майкапара, профессор Московской консерватории К. Игумнов. Рекомендации его, к сожалению, не всегда учитывают практикующие педагоги (в том числе и китайские):

- 1.«Необходимо как можно лучше ощущать соприкосновение демферов со струнами (всячески избегать стука демферов по струнам).
- 2.Пятка ноги должна упираться в пол и никогда не находиться в воздухе.
- 3.Педальная лапка нажимается только носком ноги, причем всегда очень свободно, без напряжения.
- 4.Носок ноги никогда не должен терять контакта с педальной лапкой, он должен как бы срастись с педалью.
- 5.Ногой не стучать, носок ноги не отнимать от педальной лапки, когда последняя отпускается.
- 6.Всячески избегать зажатия мышц²¹⁶.

На наш взгляд, система педальных упражнений не может быть универсальной, так как искусство педализации изменяется в соответствии с теми процессами, которое переживают фортепианно-исполнительское искусство и педагогика в целом. Анализируя «20 Педальных прелюдий», с позиций современности, можно утверждать, что Майкапару удалось сделать главное – систематизировать процесс работы с учеником в плане практического освоения педальных приемов на начальном этапе обучения.

Возвращению «Педальных прелюдий» в педагогический репертуар способствовала публикация «Антологии сочинений Майкапара» в рамках которой это произведение было опубликовано в 2005 году после сорокалетнего перерыва. Следует подчеркнуть, что педальная проблематика поставлена практически во всех сочинениях Майкапара, в том числе в «Бирюльках», где наряду с элементарными пьесами есть и сочинения, содержащие весьма оригинальные колористические задачи. Умелое использование педали в художественных целях играет здесь решающую роль. К таковым пьесам можно отнести «Облака плывут», Здесь угадываются даже

²¹⁶ Мысли и афоризмы выдающихся музыкантов. – М.: «Классика XXI», 2008. С. 100.

импрессионистские краски, что требует от исполнителя большой чуткости. Интересные красочные эффекты используются композитором также в «Новеллеттах» и других миниатюрах.

§ 3.2 «ПЬЕСЫ НА ТЕХНИКУ ИГРЫ ДВОЙНЫМИ НОТАМИ»

Обращает на себя внимание само название сочинения, в котором используется слово «пьесы», а не распространенный в ту пору термин «упражнение». На инструктивном материале композитор стремится приблизить ученика к пониманию художественного образа. Музыкант полагал, что именно эта направленность должна доминировать в любом виде занятий за инструментом, в том числе и в области освоения технических трудностей. В этом плане установка Майкапара в полной мере совпадает с той, которую отстаивает современное фортепианное обучение: «Рост и созревание ученика связаны с расширением представлений, углублением ощущений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки, – подчеркивает Е. Тимакин. – Технический аппарат при этом следует развивать так, чтобы он был в полном контакте с растущими задачами, помогал их выполнять и умел подчиняться всем проявлениям музыкальной воли»²¹⁷.

Отметим также, что практически все пьесы сборника, начиная от элементарных кистевых прелюдий и заканчивая октавными интермеццо, предназначены воспитывать у ученика умение держать темп. В основе этого качества лежит не столько моторное, сколько слуховое начало. «Причина неровности кроется в ушах, а не пальцах, – подчеркивала В. Ландовска, – Если бы уши слышали и были более требовательны, пальцы обязательно

²¹⁷ Тимакин Е. Основные принципы технического развития // Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – СПб.: «Композитор – СПб.», 2007 С. 117.

последовали бы за ними. Но если уши не слышат, как можно ждать. Что пальцы будут действовать?»²¹⁸

К сожалению «Пьесы на технику игры двойными нотами» не получили достойного применения в педагогической практике. В связи с тем, что сочинение это долгие годы не переиздавалось ни в советской России, ни за рубежом и пребывало в забвении, оно и поныне остается мало востребованным и мало известным. Между тем, это пособие является в известном смысле уникальным, так как в нем учитывается специфика руки ребенка и связанные с этим методы решения пианистических проблем. Важную роль здесь играет точно нацеленный исполнительский жест, а также слуховой и зрительный контроль.

Практически все номера (за редким исключением) написаны Майкапаром в тональностях без ключевых знаков (до мажор – ля минор), что не случайно. Как было широко распространено в методических принципах того времени, при разучивании упражнений обязательным было исполнение их во всех тональностях. Подобная установка практиковалась еще во времена Черни и поддерживалась его учеником Лешетицким.

Правило это распространяется и на изучение «Пьесы на технику игры двойными нотами» Майкапара. «Ученик, играющий какой-нибудь этюд Черни в разных тональностях (обязательно с одинаковой аппликатурой в любой тональности), встречается при этом с самыми разнообразными трудностями, вытекающими из соответствующего расположения нот на белых и черных клавишах, писал А. Гольденвейзер. – Все это не только развивает гибкость руки и пальцев и умение приспособлять свои движения к новым комбинациям, но и мобилизует слух и внимание ученика»²¹⁹ К сожалению, подобная форма работы над этюдами утратила свою значимость в современном фортепианном обучении.

При работе над анализируемым опусом рекомендуем также принять во

²¹⁸ Ландовска В. О музыке. – М., 1991. С. 85.

²¹⁹ Цит. по: Мысли и афоризмы выдающихся музыкантов. – М.: Классика - XXI, 2008. С.70.

внимание советы современника Майкапара профессора петербургской-ленинградской консерватории Л. Николаева – пианиста, родословное древо которого также восходит к школе Лешетицкого. Николаев считал одним из основных законов фортепианной использование пианистом всей руки. «Игра какой-то изолированной частью руки неправильна»²²⁰. Мастер говорил также, что по другому закону фортепианной игры в движениях пианиста не должно быть мертвых точек: «движения наших рук отвечают мелодическому контуру, в пассажах движения рук соответствуют позициям. <... > Следующий закон фортепианной игры гласит, что рука должна быть оперта»²²¹.

Работая над решением технических проблем, не следует забывать также рекомендации современника Майкапара Н. Метнера: «Добиваться непременно...красивого звука... – и даже в упражнениях»²²². Исполнительские указания Майкапара свидетельствуют о том, что он придерживался аналогичной точки зрения.

«Пьесы на технику игры двойными нотами» включают следующие разделы:

1. 12 кистевых прелюдий (без растяжки на октаву) op.14;
2. Три кистевые прелюдии для маленьких рук (в секстах и терциях) op.31;
3. Октавные интермеццо op.13.

В издании систематично и последовательно осуществлен переход от простого к сложному с учетом специфики избранной технической области. Первый раздел посвящен профессору Вольдемару Демянскому. Посвящение это не случайно. Демянский, преподаватель Майкапара по классу фортепиано в Петербургской консерватории, активно занимался вопросами преподавания, интерес к которым передал своему ученику. Напомним, что именно Демянскому принадлежит одно из первых российских методических пособий

²²⁰ Николаев Л. Исполнительские и педагогические взгляды Гольденвейзера //Мастера советской пианистической школы. – М., 1954. С. 132.

²²¹ Там же. С. 133.

²²² Метнер Н. Указ. соч. С. 16.

«О первоначальном преподавании игры на фортепьяно в семье», вышедшее в свет в 1896 году – в период ученичества Майкапар. Педагог непременно должен рассказать ученикам о Демянском, что будет способствовать расширению их кругозора²²³.

Из педагогических принципов Демянского Майкапар особенно ценил требование доводить техническую работу до уровня законченности и совершенства, что приносит существенно больше пользы, нежели эскизное изучение этюдов и упражнений. «В дальнейшем я убеждался в том, что успехи занятий зависят не столько от часов, проводимых за работой, сколько от того, насколько работа эта проводится внимательно и правильно»²²⁴. Этому правилу должно следовать и при изучении инструктивных сочинений Майкапара, в том числе «12 кистевых прелюдий» (без растяжки на октаву)».

Как отмечает А. Майкапар, прелюдии эти «очень просты, но отнюдь не примитивны». Их легко запомнить наизусть, и сделать это можно очень быстро: они столь ясны структурно, что могут быть усвоены (если педагог поможет ученику понять эту структуру) буквально с первого взгляда. Открывается сборник весьма лаконичными прелюдиями, которые снабжены краткими и точными исполнительскими рекомендациями.

Первая и вторая прелюдии предусматривают работу над секстами поочередно в правой и левой руках. Здесь отрабатывается легкое кистевое *стаккато* (*leggiero*) в умеренном движении (*Allegretto*) и на уровне динамики *piano*. Необходимо добиваться объединения шестнадцатых на едином обобщающем движении рикошетом. Нельзя не отметить, что обеспечивающий пианистическое раскрепощение принцип рикошета доминирует в большинстве кистевых прелюдий. Необходима прицельная точность попадания на начальные аккорды секстовых групп, что требует зрительного и двигательного контроля. Применение педали исключается (*senza Ped*) – указывает Майкапар. В конце номера композитор посредством

²²³ О Демянском – исполнителе, педагоге, методисте речь идет в первой главе диссертации.

²²⁴ Майкапар С. Годы учения. С. 65.

ферматы призывает исполнителя дослушать заключительную паузу, не снимая при этом рук с клавиатуры.

Третья и четвертые прелюдии также лаконичны. Здесь отрабатывается технический прием исполнения терцовых репетиций на фоне легатных последовательностей в партии левой руки, что усложняет координационные задачи. Лиги охватывают как двутактовые, так и четырехтактные образования, что способствует группировке терций в партии правой руки. Темп в обеих прелюдиях также умеренный – *Andantino*. Увеличение скорости предусмотрено в самой записи, когда на смену восьмым длительностям третьей прелюдии в четвертой приходят шестнадцатые. Динамика также устойчиво пребывает в сфере *piano-pianissimo*, причем в заключительных тактах при этом предусматривается также затихание звучности. В Третьем номере, где терции изложены восьмыми, композитор указывает *leggiero*:

The image shows a musical score for a piano prelude. It is marked 'Andantino' and 'p leggiero'. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand part features a series of chords, with some marked with '4' and '2' above them. The left hand part features a melodic line with triplets and a long slur. The tempo is Andantino and the dynamics are p and leggiero.

А в четвертом номере, где имеет место движение шестнадцатых – *Leggierissimo*, предусмотрено также использование педали, благодаря чему достигается выразительный тембровый эффект. Не следует бояться секундовых созвучий, возникающих на фоне аккордов в басах.

В пятой прелюдии сохраняется тот же темп и та же рекомендация *Leggierissimo*. Однако техническая задача здесь усложняется как в плане объема материала, так и его подаче. Вследствие смещения (скольжения) секст по полутонам меняется рельеф клавиатуры (переход с черных клавиш на белые и обратно), что представляет определенную сложность для маленькой детской руки. При полнейшей двигательной свободе позиция ее должна оставаться неизменной. Для решения данной задачи нелишне ученику нелишне напомнить эффективный совет И. Гофмана: «Следует держать руку

так, чтобы запястье было на одном уровне с предплечьем, без прогиба, и стараться мысленно сосредоточиться на передаче всей силы в кончики пальцев, вместо того, чтобы удерживать напряжение в руке»²²⁵. Рекомендуем также обратить внимание на то, что педаль композитор рекомендует брать лишь в окончаниях репетиционных пассажей.

Шестая прелюдия в *C-dur* очень уверенная, четкая, энергичная и одновременно веселая, танцевальная. Она исполняется в более подвижном темпе, нежели предшествующие номера, к тому же позиция руки здесь более изменчива. Фактура прелюдии прозрачна, разрежена:

Allegro non troppo un poco sostenuto

При темпе *Allegro non troppo un poco sostenuto* композитор указывает *grazioso*. Динамический уровень остается в пределах *p – pp* на протяжении всего номера. Педаль композитор не рекомендует использовать вплоть до заключительных тактов.

Седьмая прелюдия (тональность *e-moll*, темп *Allegro marcato e sostenuto*), согласно ремарке Майкапара, построена на соединении трех черных секст с тремя белыми, лежащими на полтона выше. Здесь обращает на себя внимание постоянная смена штрихов: *legato*, *стаккато*, клинышки. Контрастна также динамика, что требует от юного пианиста большой мобилизации внимания. Майкапар конкретизирует качество прикосновения при появлении *стаккато* клиньями на динамическом уровне *f*: «Исполняется твердой кистью сверху острым коротким стаккато».

Учитывая достаточную сложность для ребенка поставленных в

²²⁵ Гофман И. Фортенианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961. С. 105.

прелюдии звуковых и артикуляционных задач, трудно переоценить значимость предварительной подготовки, которую ученик обретает при изучении предшествующих номеров сборника.

Восьмая прелюдия (тональность *a-moll*, темп *Allegro non troppo*) нацелена на воспитание у ребенка пианистической выдержки. Здесь на одном дыхании исполняются достаточно объемные репетиционные построения. Заключительная остановка на продолжительных аккордах позволяет «перевести дух» и раскрепоститься:



Вспомним в связи с этим меткое наблюдение Л. Оборина: «Не заключается ли так называемое свободное ощущение в том, что в работу по возможности включаются нужные мышцы, и не зиждется ли вся фортепианная игра на попеременных и быстрых напряжениях и освобождениях мышц»²²⁶.

Исходя из вышесказанного, мы рекомендуем разучивать этот номер желательно сразу в темпе (возможно, на начальном этапе по фрагментам), предварительно пристально изучив глазами нотный текст. Этот способ занятий, активно используемый в системе Лешетицкого, и недостаточно активно практикуемый в современном преподавании Майкапар также последовательно применял в собственной педагогической работе. Предложенный путь занятий исключительно эффективен и одновременно предусматривает достаточную предварительную подготовку ученика. «Трудные пьесы сразу атакую в нужном темпе, без перехода, даже, если этот темпа очень быстрый. Я усваиваю его, – Подчеркивала В. Ландовска, – И

²²⁶ Оборин Л. О некоторых принципах фортепианной техники // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып.2. – М., 1968. С. 74.

только после этого начинаю учить в медленном темпе»²²⁷.

Рекомендуем изучать этот номер (равно как и все последующие номера вплоть до двенадцатого) в рекомендуемом ключе. Не следует забывать при этом, что независимо от избранной формы работы ведущим и основополагающим фактором является слуховая сфера. «Координация слуховой и двигательной сфер – ведущий процесс в формировании художественной техники, – подчеркивает В. Сраджев, – Именно музыкально-слуховые координации превращают двигательную технику в художественную. Определяющей художественную технику стороной является налаженная слухо-двигательная связь, при которой слуховой контроль подчиняет игровые движения звуковым задачам. Вытекающим из образно-смыслового содержания музыки»²²⁸.

Аналогичная задача в несколько усложненном варианте заложена и в последующем девятом номере. Несколько иным здесь являются характер прикосновения (*grazioso*) и несколько более сдержанным – темп (*Allegretto*). Особенно внимательно при этом следует усвоить гармонические сдвиги в партии левой руки во второй половине пьесы. Доминирующий штрих в партиях обеих рук на протяжении всего номера – *стаккато*:

²²⁷ Ландовска В. Указ. Соч. С. 356.

²²⁸ Сраджев В. Проблемы развития фортепианной техники. – Ташкент, 1987. С. 65.

Allegretto

p grazioso

mf

Советуем обратить самое пристальное внимание на способ прикосновения к клавиатуре и прислушаться к получаемому звуковому результату: «Существует стаккато от руки, стаккато кистевое и *стаккато* пальцевое, замечает Гофман. – Последнее производится приемом очень похожим на быструю репетицию, то есть когда пальцы не падают перпендикулярно на клавиши, а как будто стирают кончиками, без применения всей руки, пятно с клавиш, и быстро отдергиваются по направлению к ладони»²²⁹.

Постепенное нарастание уровня трудностей в последующих пьесах цикла воспитывают выносливость пианистического аппарата ученика. Именно выносливость – как физическая, так и психическая, позволяет юному пианисту обрести свободу и уверенность в своих действиях на клавиатуре.

В десятой пьесе наблюдается наложение различных штрихов в партии правой и левой рук на широком дыхании, что ставит перед учеником непростую координационную задачу. Интонационная вершина мелодической линии отмечена в авторском тексте акцентом, который позволяет организовать движения обеих рук и согласовать их. Не следует чрезмерно «выразительно» играть мелодическую линию – это может привести к

²²⁹ Гофман И. Указ. соч. С. 113.

нежелательному торможению темпа: «*Poco cantabile*», – указывает композитор:

Заключительные аккорды прелюдии дают возможность последовательно и постепенно привести руки в освобожденное состояние и подготовиться благодаря этому к исполнению следующего номера цикла.

Одиннадцатая прелюдия исполняется в теме *Vivace*. Это один из самых высоких темпов во всем цикле. Пьеса построена на стремительном восходящем и нисходящем движении сольных терцовых пассажей поочередно в правой и левой руке, после которых следует два такта раскрепощения. Динамический уровень умеренный – от *pp* до *mf*, штрих – *leggero*, характер музыки – *scherzando*. Здесь важно добиться большой смелости и ритмической точности произнесения терцовых последовательностей, не допускать остановок и помарок.

В заключительном двенадцатом номере отрабатываются аналогичным образом пассажи на сексты и репетиции секст *grazioso ma brillante*. Подобного уровня исполнения секст в темпе *Allegro* можно добиться (с учетом сравнительно небольшой руки ребенка) лишь вследствие подготовительного разучивания не только данного номера, но и ряда предшествующих:

Здесь более детально, нежели в предшествующем номере, разработаны динамические и педальные обозначения, имеет место указание *sf* и др. в кульминационном моменте.

В целом, следует повторить, что «12 кистевых прелюдий» Майкапара предполагает комплексное изучение. Он также может быть включен на последующих этапах занятий в качестве обязательного ежедневного упражнения.

«Три кистевые прелюдии для маленьких рук (в секстах и терциях)» ор. 31 посвящены Елизавете Николаевне Blumenфельд – преподавателю фортепиано Средней специальной школы-десятилетки при ленинградской консерватории. В этом сочинении композитор на более высоком уровне продолжает решение педагогических задач, поставленных в «12-ти кистевых прелюдиях». Здесь предлагаются различные варианты заданий на исполнение терций и секст, предполагающих изменение рельефа мелодических последовательностей фактуры, темпа, и др. В пьесах отрабатывает предпочтительно штрих *стаккато*, в связи с чем в педагогическом сообществе данный опус получил известность как «Стаккато-прелюдии».

Так, в номере первом при исполнении секстовых пассажей стаккато необходимо изначально найти ритмическую опору в исполнении партии левой руки, которая сгруппирована по полутактам и постоянно меняет свою конфигурацию. На решение этой же задачи направлена указанная автором педализация:

The image shows a musical score for the first exercise of 'Three Hand Exercises for Small Hands' by Mikhael Parer. The score is in G major and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows a right-hand part with sixteenth-note chords and a left-hand part with quarter-note chords. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are placed below the left-hand part. The second system shows a right-hand part with sixteenth-note chords and a left-hand part with quarter-note chords. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are placed below the left-hand part. The tempo marking 'poco espressivo' is written above the left-hand part in the second system.

Второй номер предполагает смелые и целенаправленные пианистические движения, связанные с постоянной сменой рук. «Правая рука – низкой кистью, левая рука – высокой кистью» – указывает композитор:



Третья прелюдия ярко характерна: здесь важно передать веселье, раскрепощенность, причем сделать это изящно, легко и с блеском. Настроение меняется в прямой зависимости со сменой фактуры, динамики, гармонии, регистрового изложения. Для юных пианистов с небольшими еще руками Майкапар предлагает более доступные фактурные варианты.

Цикл «Октавные интермеццо» оп. 13 посвящен российско-американской пианистке и педагогу, соученице Майкапара по классу Лешетицкого в Вене, Изабелле Венгеровой. В 1907-1920 годах Венгерова преподавала в Петербургской консерватории.

Цикл «Октавные интермеццо» предназначен для учащихся старших классов детских музыкальных школ, а также начальных курсов музыкальных учебных заведений среднего звена. На данном достаточно сложном масштабном пианистическом материале учащиеся получают разностороннюю подготовку к исполнению октавных эпизодов, которые встречаются, прежде всего, в развернутых виртуозных произведениях композиторов-романтиков Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа и других.

В «Октавных интермеццо» представлены яркие и эффектные концертные пьесы, которые чрезвычайно полезны также в плане инструктивном. Следует подчеркнуть, что, невзирая на масштаб, пьесы эти структурно очень ясны, что облегчает работу над ними. Интермеццо Майкапара позволяют юному пианисту последовательно и комплексно постичь приемы использования динамических, тембровых, педальных

возможностей инструмента при исполнении октавной техники и благодаря этому приблизиться к достижению гармонического единства всех сторон пианистического мастерства.

Так, в интермеццо № 1 (темп *Vivace*) тихое отдаленное звучание октав *leggiero grazioso scherzando* в высоком регистре противопоставлено угрожающему их звучанию в басах *f martellato*. Подобные переходы надо суметь выразительно осуществить в стремительном движении:

The image displays a musical score for Intermezzo No. 1, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system shows the bass staff with a forte (*f*) *martellato* texture of octaves, marked with accents and four-fingered chords. The piano staff is mostly silent, with a dynamic shift to piano (*p*) *grazioso e scherzando* in the final measure, featuring a melodic line with a slur. The second system shows the piano staff with a melodic line and a slur, while the bass staff returns to a forte (*f*) *martellato* texture of octaves, also marked with accents and four-fingered chords. The score includes dynamic markings, articulation symbols like accents and asterisks, and fingering numbers (4) for the octaves.

Весьма экспрессивно и романтически приподнято звучит кульминация пьесы, особенно мощный масштабный разворот, подводящий к кульминации: Невольно вспоминаются вдохновенные кульминационные эпизоды из сочинений Листа и Рахманинова, где от пианиста требуется мастерское умение выстроить волну нарастания напряжения. Интермеццо Майкапара, не предъявляющие к исполнителю столь высоких художественных требований, последовательно готовят его к решению ответственных артистических задач в будущем.

Работая над замечательным сборником Майкапара в его целостности необходимо помнить замечательный совет Г. Нейгауза: «Умеющий хорошо работать артистически одаренный пианист способен превратить обыкновенный этюд в художественное виртуозное произведение; не умеющий работать (то есть правильно мыслить) превращает художественное

произведение в этюд»²³⁰.

§ 3.3 «МАЛЕНЬКИЕ НОВЕЛЕТТЫ»

(легкие пьесы для фортепиано)

Майкапар прославился, прежде всего, как автор детских фортепианных миниатюр. Среди множества созданных им замечательных сборников наибольшую известность в педагогическом процессе обрели «Маленькие новеллеты» и «Бирюльки».

Композитор создавал «Маленькие новеллеты» в начале 1900-х годов, то есть в ранний период своего композиторского творчества, когда сам только еще приступил к фортепианному преподаванию в музыкальной школе в Твери. Обретая педагогический опыт, он столкнулся с рядом серьезных проблем, из которых важнейшей полагал бедность инструктивного репертуара. В этот период фортепианная педагогика переживала кризис: с одной стороны преподаватели уже не считали более возможным начинать обучение с сухих, утомительных упражнений и гамм, способных отбить у ребенка интерес к занятиям, с другой – испытывали немалые затруднения в поиске интересного и увлекательного музыкального материала для начинающих.

Музыкант писал: «Литературный материал в этой области, если и чрезмерно богат в количественном отношении, то крайне беден в качественном. Огромное большинство произведений этого рода либо донельзя скучны и сухи и только способны убивать у детей охоту заниматься музыкой, либо отличаются пошлым салонным пошибом в стиле плохой музыки легкого жанра, и число настоящих художественных произведений этого раздела явно недостаточно, так что педагогам из года в год приходится давать ученикам одни и те же вещи»²³¹. Фортепианный цикл «Маленькие

²³⁰ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982 С. 63.

²³¹ Вольман Б. Самуил Моисеевич Майкапар. Очерк жизни и творчества. Л., 1963. С. 48-

новеллетты» был впервые издан в издательстве П. Юргенсона сразу после его написания и заслуженно получил широкое распространение в педагогической практике.

Создавая свои пьесы, Майкапар стремился при миниатюрности формы соблюсти требование развития у ребенка основ «настоящего и технического, и красочного пианизма». Можно с уверенностью утверждать, что он успешно претворил в жизнь свои творческие намерения. В своих циклах композитор продолжил замечательные традиции, заложенные Шуманом в его «Альбоме для юношества» и Чайковским в «Детском альбоме».

Фортепианный цикл «Маленькие новеллетты» содержит восемнадцать номеров. Цикл содержит три тетради, в каждой из которых заключено шесть пьес. Все они снабжены яркими программными названиями, которые призваны стимулировать фантазию и воображение ребенка, а также активизировать его слуховую активность. Вспомним, что в тот же период, музыкант активно работает над своим фундаментальным трудом «Музыкальный слух».

Первая пьеса цикла «Токкатина» представляет собой маленький этюд на мелкую технику. Первоочередная задача – добиться в темпе *Allegro vivace* отчетливости и блеска. Рекомендует обратить внимание на то, что при наличии длинных фразировочных лиг композитор указывает штрих *non legato*. Слуховое внимание направлено на выразительные хроматические последовательности в партии левой руки:

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro vivace" with a tempo marking of ♩ = 152. The score is written for piano and consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a rapid, sixteenth-note pattern, while the left hand (bass clef) plays a slower, chromatic line. The tempo is marked "Allegro vivace" with a quarter note equal to 152. The right hand part is marked "non legato" and "P". The left hand part is marked "m.s. poco marcato". There are several fingerings indicated: 2, 4, 3, 3, 5 in the right hand and 1, 3, 1 in the left hand. There are also some markings like "Red." and asterisks in the left hand part.

В пьесе отрабатывается также штрих стаккато, который, как указывалось выше, не однозначен. В данном случае речь идет о кистевом

стаккато при большой пальцевой активности.

Вторая пьеса «Мелодия» по настрою и жанру напоминает миниатюрную «песню без слов». Эта элементарная пьеса воспитывает у ребенка вокальное ощущение в области фортепианного интонирования. Мелодическая линия (*ben cantando*) приветлива, непосредственна и легко ложится на слух. По своей тесситуре она легко может быть пропета голосом, что и должен сделать ученик, аккомпанируя себе на фортепиано. Характер движения достаточно подвижный – *Andantino con moto*. Рекомендуем избегать преувеличенной выразительности, которая может привести к манерности игры.

Пьеса «Свирель» ритмически весьма изысканна, импровизационна. Показательно, что композитор использует здесь двойное обозначение размера 4/4 3/4, что редко встречается, особенно в детских пьесах. Непросто добиться органичности произнесения одноголосной мелодической линии в начальном разделе пьесы. Однако труд этот будет в полной мере вознагражден: ученик обретет новое качество свободы самовыражения, обогатится его звуковая палитра. Здесь необходимо добиться хрустально ясного и звонкого прикосновения, которое характерно для звучания свирели на открытом воздухе:

Moderato ♩ = 72

mf *mp*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

В пьесе имеют место смены темповых обозначений: второй раздел исполняет ритмически свободно в темпе *Poco più mosso*:

Poco più mosso ♩ = 88

mf con moto

Red * Red * Red * Red *

1 4 2 — 4

Четвёртый номер сборника – «Нянина сказка» побуждает вспомнить пьесу с аналогичным названием из «Детского альбома» Чайковского. Ученику можно предложить самому придумать содержание сказки, исходя из характера музыки. Первый раздел пьесы – это некий спокойны и мерный повествовательный зачин, который в русских сказках характеризуется словами «жили – были». Зачин этот, как правило, имеет оттенок грусти – не случайно написан он в миноре (*a-moll*):

Allegretto ♩ = 63

pp una corda

Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red *

Второй раздел связан *Piu mosso* связан с наступлением активных, возможно, героических действий. Об этом свидетельствует смена темпа, гармонии, динамики, фактуры, артикуляции и пр. На смену минору приходит мажор.

Заключительный раздел «Няниной сказки» – своеобразный эпилог. Так, на простейшем материале можно побудить ребенка к творчеству, связанному с осознанием закономерностей музыкального текста. Подобная работа будет способствовать активизации интереса ученика к занятиям, что Майкапар считал важнейшей задачей.

Пьеса «В кузнице» может быть воспринята как этюд на развитие репетиционной техники. Само название пьесы свидетельствует об активном

безостановочном трудовом процессе. Главная задача здесь в подвижном, но сдержанном движении (*Allegretto sostenuto e preciso*) добиться большой ритмической устойчивости:

Allegretto ♩ = 63

pp una corda

2/5 1/3

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

В средней части пьесы весьма интересно звучание синкоп, которые ярко и наглядно передают уверенные и смелые движения кузнеца:

Tempo I

p una corda

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Не следует, между тем, в чрезмерном увлечении изобразительностью допускать стучащего звука: «В прикосновении к клавише не должно быть жесткости, – предупреждал К. Игумнов, – Это плохо, когда пианисты форсируют силу звука и доходят до дерева, стучат»²³².

Заключительная пьеса первой тетради – «Колыбельная». При знакомстве с этим сочинением педагог может познакомить ученика с другими произведениями данного жанра, которые принадлежат перу П. Чайковского, Э. Грига и др. композиторов. Это расширит представления ученика и позволит ему лучше постичь особенности музыкального языка. В пьесе Майкапара использован оригинальный размер 5/8. Ученик должен попытаться ответить на вопрос, какого выразительного эффекта достигает

²³² Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы Игумнова //Мастера советской пианистической школы. М., 1965. С. 89.

композитор благодаря этому (мягкое напевное скольжение мелодии: ритмическая гибкость, убаюкивающая мерность и пр.):

Allegretto dolcissimo ♩ = 88

pp una corda

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

По характеру изложения пьеса полифонична – мелодическая линия плавно переходит из одного голоса в другой, необходимо также пристально вслушиваться в выразительные подголоски. Темп – умеренный (*Allegretto dolcissimo*), чрезмерное затягивание темпа нежелательно.

Вторая тетрадь цикла содержит пьесы несколько более сложные и развернутые. Открывается она миниатюрой «Ариетта», которая побуждает вспомнить аналогичную пьесу Грига. Мелодия гибкая, нежная, ритмически изысканная, вследствие постоянного использования триолей шестнадцатыми, характер фактуры полифоничен:

Allegretto ♩ = 104

p dolce

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

В этом сочинении имеют место интересные гармонические обороты, которые надо вместе с учеником тщательно проанализировать. Определенную сложность может представить исполнение трелей, над которыми необходимо поработать отдельно. Произнесение трелей должно быть четким и ритмически устойчивым.

Третий номер цикла – «Вальс» (темп *Allegro con moto*) не слишком сложен в плане техническом при условии соблюдения авторской

аппликатуры. Основная трудность здесь – достаточно развернутый объем пьесы, что требует осмысления ее строения. Немалую роль в достижении целостности имеют ритмические отклонения, смены динамики, которые необходимо точно рассчитать. Необходимо также найти смену характера звучания при повторах, чему весьма способствует педализация. Все названные моменты находят отражение в композиторских обозначениях, на что и рекомендуем направить внимание ученика.

Ноктюрн (от фр. *nocturne*) – лирическая проникновенная ночная песнь на открытом воздухе – с течением времени стал визитной карточкой романтизма. В этом жанре творили М. Глинка, П. Чайковский, Д. Фильд и, разумеется – Ф. Шопен. В процессе работы над произведениями данного жанра педагог может предложить ученику подобрать стихи, рисующие ночную природу и познакомиться с полотнами живописцев на данную тематику. Это расширяет художественные горизонты и способствует пробуждению творческой фантазии. Так, например, можно обратиться к стихотворению М. Лермонтова:

Всё тихо – полная луна
Блестит меж ветел над прудом
И возле берега волна
с холодным резвится ручьем...

Или же – к стихотворению И. Бунина:

Месяц задумчивый, полночь глубокая...
Хутор в степи одинок...
Дремлет в молчанье равнина широкая,
Тепел ночной ветерок...

В каждом конкретном случае ученик сам должен выбрать те строки, которые ближе всего соответствуют его внутреннему представлению о характере исполняемой музыки.

«Ноктюрн», представленный Майкапаром в «Маленьких новеллетах», позволяет ученику уже на начальном этапе обучения познакомиться с

основными особенностями этого замечательного жанра. Здесь в полной мере на относительно несложном и ясном материале представлены все характерные черты ноктюрна как жанра, и, прежде всего особенности мелодии и аккомпанеента в их органичном единстве.

Пьеса (тональность *f-moll*, темп *Andantino*) открывается кратким двухголосным зачином четырехтактовым постороением, которое завершается фермой. Мелодия проходит поочередно в обоих голосах. Характер музыки мечтательный, задумчивый, томный:

Далее в пьесе большую роль играет триольный аккомпанемент в партии сопровождения, который способствует созданию умиротворенной и проникнутой затаенной грустью картины ночной природы. При динамике *piano* мелодическая линия в дисканте исполняется напевно и с движением. Начальные звуки мотивов можно несколько продлить, что соответствует вокальной манере подачи материала:

Характер звукоизвлечения *cantabile*, то есть несколько более наполненный, нежели во вступительном разделе, где композитор указывает *dolce*. Рекомендуем обратить внимание на то, что на протяжении первых двадцати тактов сохраняется динамический уровень *p*, динамические вилочки

отсутствуют, а переход к *mf* осуществляется терассообразно без предварительного усиления звука. Во втором проведении темы важно точно рассчитать и выразительно выполнить авторское указание *cresc. ed un poco agitato*. Оно распространяется на 16 тактов, но так и не достигает динамического уровня *forte*!

Раздел *Poco piu mosso* контрастен предшествующему. Композитор подчеркивает это посредством обозначения *a tempo subito*. При перемене тональности на одноименный мажор музыка обретает здесь оттенок восторженности, что подчеркивается всплесками кратких пассажей в дискантах и квинтовых созвучий стаккато в басовом голосе. В кульминационном разделе динамика нарастает скачкообразно – от *pp* до *mf* и далее – *piu f*. Плавность возврата к репризе осуществляется посредством возвращения доминирующей роли триольных последовательностей. Что необходимо подчеркнуть в исполнительском плане. Нельзя не отметить, что Майкапар использует здесь тембровый эффект употребления левой педали. В кульминационном разделе он указывает *tre corde*, а в третьей заключительной части пьесы – *una corda*:

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a triplet of eighth notes in the treble and a bass line with chords. It includes the marking *poco cresc.* and *mf tre corde*. The second system continues with similar patterns, featuring a triplet of eighth notes and a bass line with chords, marked *piu f*. The third system shows a more melodic line in the treble and a bass line with chords, marked *poco sostenuto* and *una corda*. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

при всей миниатюрности формы пьесы, в ней представлены различные виды преобразования темы: «Так, тема проходит в основном виде, в увеличении, в обращении и, наконец, одновременно в обращении и в увеличении»²³³. Это существенно облегчает переход к изучению фуг М. Глинки, «Маленьких прелюдий и фуг» И.С. Баха и других сочинений полифонического репертуара.

«Танец марионеток» – пьеса живая, остроумная и веселая – может трактоваться как оригинальное сочинение этюдного жанра (темп – *Allegro*). Сочинение это не случайно обрело немалую популярность в педагогическом обиходе. Приступая к работе над пьесой, педагогу следует разъяснить ученику, что такое «марионетка» и в чем заключается особенность этого своеобразного кукольного персонажа. Перчаточные куклы и марионетки имеют многовековую историю. «Марионетка» (итал. *marionetta*) – разновидность театральной куклы, которая приводится в движение при помощи нитей или металлического прута, которые держит в руках артист-кукольник. Вследствие этого движения марионетки отличаются забавной угловатостью и механистичностью и одновременно непредсказуемостью, что и необходимо передать пианисту.

В пьесе Майкапара материал постоянно варьируется, что развивает у юного пианиста проворство пальцев, ловкость и координацию. Здесь используется внезапная смена тональности, смена позиций, переброс рук, регистровые эффекты.

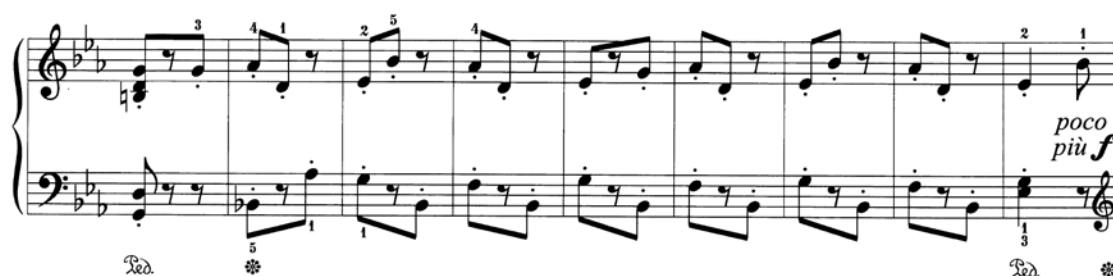
«Часто спрашивают, как учить скачки. С остановками, но быстрым движением, – замечает А. Гольденвейзер, – надо найти неторопливое ритмичное движение минимального размаха, ничего судорожного, порывистого»²³⁴. Этот совет мастера может быть использован и при исполнении простейших переносов рук в пьесе Майкапара. В дальнейшем, прием этом успешно будет использован и на более сложном материале.

²³³ Майкапар, С. Маленькие новеллеты: Легкие пьесы для фортепиано / Самуил Моисеевич Майкапар; [вступ. ст. А. Майкапара]. – Челябинск: МРІ, 2007. С. 7.

²³⁴ Гольденвейзер А. Мысли о музыке, исполнительском искусстве и фортепианной педагогике // В классе Гольденвейзера. – М.: Музыка, 1986. С. 36.

В пьесе «Танец марионеток» наиболее сложны в исполнительском плане эпизоды с полифонической фактурой. Здесь необходимо усердно поработать над исполнением партий каждой руки.

Третья тетрадь «Маленьких новеллетт» открывается номером «Скерцино», который исполняется в стремительном темпе *Vivace*. Далеко не все учащиеся знакомы с понятием «скерцо» (сочинение шутливого, причудливого характера), к которому впервые приобщает их легкая детская пьеса Майкапара. В данном номере при размере 3/8, динамике *p* и двухголосной поначалу фактуре композитор указывает *sempre molto leggiero e scherzando*, что не так уж просто исполнительски осуществить, если принять во внимание штрих стаккато, морденто и синкопы. При дальнейшем развитии материала обращает на себя внимание обилие пауз – просветов, что предполагает весьма продуманное и осмотровое использование привоид педали :



В среднем разделе пьесы автор рекомендует прислушаться к тембровому эффекту левой педали, что сочетается с переносом партии левой руки в дискант. Одновременное использование названных приемов активизирует не только двигательное, но и слуховое восприятие юного исполнителя.

«Вариации на русскую тему» – сочинение, продолжающее традиции русской фортепианной музыки. Вариационные циклы на темы русских песен В. Трутовского – большого знатока русской песенности – относятся к самым ранним из опубликованных в России клавирным сочинениям. В названном жанре работали также В. Караулов, И. Хандошкин, Л. Гурилев, Д. Кашкин, А. Жилин и др., творчество которых уже во многом предопределило переход от

классического принципа варьирования к романтическому. Подлинные жемчужины вариационного жанра принадлежат перу М. Глинки. И поныне большой популярностью как в концертной так и в педагогической практике пользуются его сочинения на тему русской песни «Среди долины ровныя» и на тему романса Алябьева «Соловей».

В полном соответствии с национальными традициями «Вариации на русскую тему» (*f-moll*) Майкапара отличаются большой певучестью. В плане темпоритма сочинение исполняется весьма свободно, импровизационно, что отражено в авторских обозначениях. Материал здесь активно преобразовывается как в фактурном, ритмическом, так и в эмоциональном отношении. Проникновенная тема основана на интервалах кварты и малой сексты и квинты, что характерно для русской песенности:

Тема
Andantino ♩=100

Первая вариация *Poco piu vivo* на динамическом уровне *pp* поначалу звучит легко и просветленно (*leggiero*). Далее при проведении темы в басовом голосе характер подачи материала преобразуется (*sostenuto pesante mf*). В партии дисканта угадываются интонации русских щипковых народных инструментов, что необходимо подчеркнуть в плане артикуляционном:

Poco più vivo ♩ = 112

Вторая вариация (*Tempo di tema*), написанная в форме канона, предельно лаконична. По характеру она контрастна предшествующей и звучит энергично, ритмически очень устойчиво. Здесь особенно важно убедительно передать штрих *marcato* и равноправие обоих голосов, которые в тембровом отношении сближены.

Третья вариация *Presto* достаточно развернута. Она предполагает большую ровность и отчетливость звучания, что достаточно сложно в плане техническом. Автор указывает здесь *pp leggiero*, широко используются приемы правой педали, а также тембровый эффект левой педали:

Presto ♩ = 116

Особого внимания требует переход к разделу а *tempo ff* после краткого *calando*. Появление длинных лиг свидетельствует о необходимости изменить прикосновение к клавиатуре. Рекомендуем обратить внимание на то, что педаль в этом разделе композитор указывает очень скупо по сравнению с разделом предшествующим.

В заключительном разделе вариаций тема обретает торжественный,

хоральный характер (*poco pesante, poco raddolcendo*), о чем свидетельствуют также динамика *mf* и характер фактуры:

«Итальянская серенада» – пьеса интересная, яркая, декоративная. Весьма эффектно звучат аккорды арпеджатто, подражающие звукам гитары. На смену вступительному разделу приходит выразительный, распевный раздел *meno mosso ben cantando*, где имеют место свободный пренос рук. Педаль здесь используется очень активно, создавая интересные гармонические эффекты:

Кульминационный раздел пьесы исполняется смело, раскованно, романтично (*brillante*), что делает «Итальянскую серенаду» номером ярко концертным при относительной технической простоте. Материал изложен исключительно удобно, пианистично, с учетом размера небольшой руки ребенка.

«Романс», исполняемый в темпе *Andante cantabile* по фактуре весьма прозрачен. На этом несложном материале ученик осваивает основные приемы дифференциации фактуры по вертикали:

Andante cantabile ♩ = 104

pp *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.*

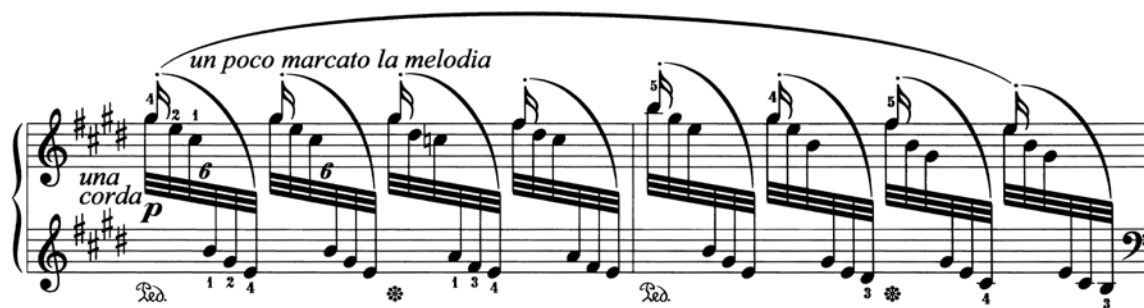
Пьеса содержит также ряд ритмических задач (наложение голосов при несовпадении интонационных вершин и пр.).

«У кладбищенской церкви» – сочинение весьма оригинальное по замыслу и по содержанию. Здесь сочетаются приемы хорального письма и выразительные двухголосные эпизоды. Вся пьеса исполняется предпочтительно на уровне *p – pp* что чрезвычайно активизирует слуховую сферу и предъявляет серьезные требования к интонированию и к характеру туше.

Венчает цикл «Маленькие новеллеты» ярко изобразительная и виртуозная пьеса «Русалка». Как отмечает во вступительной статье к сборнику А. Майкапар, сочинение это имеет не только образное, но и повествовательное содержание, которое имеет явную аллюзию в сочинениях А. Пушкина и А. Даргомыжского. А. Майкапар вспоминает легенду о рыцаре, которого русалка затягивает в реку, и он тонет. «Есть и моменты эмоциональные – в пении русалки, соответственно легенде об утопленницах, превращающихся в русалок»²³⁵.

Открывается пьеса краткой повествовательной заставкой, после которой каскадом пассажей, иллюстрирующих великолепную и романтическую водную стихию. Далее заставка и нисходящие арфообразные пассажи чередуются. Пассажи эти, как всегда у Майкапара, пианистически изложены чрезвычайно удобно и доступно для детских рук. В данной пьесе композитор также активно использует сочетание обеих фортепианных педалей:

²³⁵ Майкапар С. Маленькие новеллеты: Легкие пьесы для фортепиано / Самуил Моисеевич Майкапар; [вступ. ст. А. Майкапара]. – Челябинск: МРП, 2007. С. 7.



Подобно «Итальянской серенаде» данная пьеса может стать эффективным концертным номером, способным украсить любую программу. Хочется надеяться, что интересные и яркие пьесы Майкапара займут достойное место в репертуаре юных пианистов не только в России, но и в других странах, в том числе в Китае.

§ 3.4 «СОНАТА ДЛЯ ЮНОШЕСТВА»

Помимо большого числа детских сочинений, Майкапар создавал также сочинения крупной формы. Среди них выделяются «Баллада» и «Соната для юношества (симфоническая фантазия)». Масштабная эмоционально насыщенная «Баллада» (*C-dur*) написана в сонатной форме. Как отмечает А. Майкапар, «в этом сочинении соединяются эпическая повествовательность с драматическим развитием», лирическая взволнованность с картиной живописностью»²³⁶.

Особый интерес вызывает майкапаровская соната, которая была создана композитором в зрелый период его творчества. «Когда в названии фортепианного произведения ставится слово «симфоническое», естественно, фантазия исполнителя и слушателя уже направляется в сторону звуковой красочности и монументальности формы, – отмечает А. Майкапар. – История музыки знает ряд фортепианных сочинений с этим словом в названии. В первую очередь на ум приходят «Симфонические этюды» Шумана»²³⁷.

²³⁶ Майкапар С. Баллада. Соната для юношества: (Симфоническая фантазия) : [для фп.] / Самуил Моисеевич Майкапар; [вступ. ст. А. Майкапара]. – Челябинск: МРП, 2006. С. 6.

²³⁷ Там же, С. 7.

Что касается включения в название уточняющей характеристики «для юношества», то оно наводит на мысль об инструктивной направленности сочинения. Остается сожалеть, что «Соната для юношества» - сочинение романтическое и высоко художественное - в наши дни, к сожалению, практически не используется в педагогическом репертуаре. Между тем, на его материале юный пианист получает возможность не только совершенствовать свое музыкантское и пианистическое мастерство, но и прекрасно подготовиться к исполнению сонат таких композиторов-романтиков как Ф. Шуберт, Ф. Лист, Ф. Шопен, И. Брамс и др.

Соната Майкапара – сочинение, состоящее из двух частей. Первая часть – *Allegro moderato* – написана в сонатной форме и обладающее напряженным музыкально-драматическим развитием. По мелодизму, фактуре, ритмической прихотливости и обилию альтераций тема главной партии напоминает полные любовного томления и предельной искренности шумановские лирические страницы (*dolce e malinconico*). Изложение полифонизировано, немалую выразительную роль играет гибкое сплетение мелодической линии дисканта с хроматическими последовательностями в нижнем и среднем голосах фактуры. Авторские аппликатурные и педальные указания свидетельствуют о том, что педалью следует пользоваться с большой осмотрительностью, избегая превращения мелодии в гармонию. В плане пианистическом здесь необходимо добиваться большой гибкости, эластичности движений, что так важно при исполнении романтической музыки.

Тема главной партии *a-moll* весьма развернута, материал в ней свободно варьируется не только в мелодическом, фактурном планах, но и в плане темпоритмическом. Так, в такте 41 при появлении в басовом голосе взволнованного движения шестнадцатых в тексте имеет место ремарка *agitato*, в такте 47 – *cresc e piu agitato* и далее – *acceler.* По мере развития материала меняется и характер звукоизвлечения, стаккато клиньями сопровождается ремаркой *ben marcato* и далее при смене клиньев точками –

risoluto marcatissimo.

Тема побочной партии в *C-dur* звучит ясно, ритмически устойчиво и светло. А. Майкапар усматривает здесь сходство со звучанием солирующих флейты и гобоя. «Эта тема как бы нанизывается на органнй пункт – звук соль, пульсирующий в первой октаве в ритме, характерном для малого барабана и или тамбурина», – замечает он²³⁸. Нельзя не отметить, что ассоциации с оркестровыми тембрами в сонате Майкапара напрашиваются сами собой, особенно, если учесть авторское название «симфоническая фантазия».

Романтично и интересно воспринимаются модуляции, особенно неожиданное отклонение в тональность *As-dur*, и далее – в тональность *as-moll*, что придает тематическому материалу новое колористическое освещение.

Переход к разработке знаменует генеральная пауза, после которой следует выразительный щемящий эпизод *Meno mosso*. Здесь возникают ассоциации с мендельсоновскими песнями без слов, где поставленные вопросы зачастую остаются без ответа.

Далее разработка знаменует резкий перелом чувств. В разделе *Tempo I* доминирую поначалу решительные, героические, а затем и трагические интонации. движение становится очень активным при динамике *f subito* и штрихе *marcato*. Все большее значение обретают триоли шестнадцатыми в басовом голосе, посредством которых и достигается *agitato*, приводящее к первой кульминации – короткому трехголосному фугато, которое завершается длительной остановкой-утверждением на аккорде *ff* с последующей экспрессивной паузой:

²³⁸ Майкапар С. Баллада. Соната для юношества: (Симфоническая фантазия) : [для фп.] / Самуил Моисеевич Майкапар; [вступ. ст. А. Майкапара]. – Челябинск: МРП, 2006. С. 8.

Далее наступает неожиданный перелом – триольное движение на динамическом уровне *p* распространяется на всю фактуру, как бы знаменуя внезапную смену чувств. Здесь, на наш взгляд, Майкапар использует тип шубертианского контраста-противопоставления, который в психологическом плане отличен от бетховенского.

Триоли перерастают в виртуозный пассаж-каденцию *Molto allegro*, которую следует исполнять раскованно и импровизационно ярких аккордовых вспышек *sf* в басу, имитирующих оркестровое тутти:

Динамическая реприза содержит мощную заключительную кульминацию всей первой части сонаты. Здесь пианисту предоставляется возможность в полной мере развернуть свой виртуозный и артистический потенциал. Реприза изобилует эмоциональными перепадами, страстными вспышками и моментами печальных раздумий. Кода построена на ярких стремительных пассажах, которые постепенно растворяются, угасают.

Вторая часть сонаты *Andantino quasi allegretto* в тональности *A-dur*—но эмоциональному настрою повествовательно-лирическая и задумчиво-просветленная. Музыка несет отраду и позволяет обрести успокоение от пережитых в первой части волнений и тревог. На наш взгляд, по характеру музыка восходит к созерцательным лирическим страницам фортепианных миниатюр П. Чайковского с их простой душевной, легко ложащейся на слух мелодикой и ясной гармонизацией.

Во вступительном разделе части на смену вопросительным репликам дисканта (А. Майкапар называет их «мотивами вдоха») приходят утешительные хоральные ответы:

Andantino, quasi Allegretto ♩ = 72

p dolce espressivo *pp* *p* *pp*

ред. ред. ред. ред. * ред. ред. ред. ред. *

По мере развития материала эти «мотивы вдоха», преобразуясь, становятся опорными для всей второй части сонаты. Исполнять данную часть следует вдумчиво и выразительно. Об этом свидетельствуют такие авторские ремарки как *dolce espressivo*, *piu espressivo*, *lusingando*. Движение постепенно становится более активным. Все большую роль начинают играть триольные последовательности, модуляции в минорные тональности, которые нарушают царивший поначалу безмятежный настрой:

ред. ред. ред. * ред. ред. *

Исполнитель должен помнить, что, невзирая на смены фактуры и

ритмические колебания вся часть исполняется цельно, на едином дыхании.

В заключение хочется подчеркнуть, что майкапаровская «Соната для юношества» – произведение, обладающее высокими художественными достоинствами и отвечающее высоким эстетическим запросам. В плане пианистическом она написана весьма доступно, будучи создана композитором-пианистом, прекрасно знающим секреты своего инструмента, а также его выразительные возможности.

Соната может стать для юного пианиста важной ступенью в освоении романтического стиля, а изучение данного сочинения, безусловно, будет способствовать совершенствованию его исполнительского мастерства в комплексе, что исключительно важно на определенной ступени созревания музыканта как личности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В целом, деятельность Самуила Моисеевича Майкапар как композитора, педагога, исполнителя, исследователя представляется исключительно многогранной и плодотворной. Будучи воспитан в традициях петербургской фортепианной школы, он явился достойным продолжателем ее замечательных творческих традиций. Воздействие идей, почерпнутых в период занятий под руководством прославленного фортепианного педагога Т. Лешетицкого, активно проявилось в различных аспектах деятельности Майкапара.

В каждой из освоенных им областей музыкант сумел не только добиться высокого профессионального уровня, но и сказать собственное слово. Как исполнитель Майкапар тяготел к охвату широких репертуарных пластов. Он явился одним из немногих пианистов XX века, исполнивших грандиозный цикл из тридцати двух бетховенских сонат. Совместно со студентами петербургской-ленинградской консерватории он осуществил также целостное исполнение «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха.

Будучи человеком творческим, Майкапар не обходил в своей педагогической деятельности и в научно-исследовательских трудах противоречивых дискуссионных моментов, зачастую вступая в дискуссию с признанными авторитетами. Творческие идеи, высказанные музыкантом в его научно-методических трудах, опирались на приоритет слухового воспитания, что явилось в ту эпоху новаторским начинанием. Фундаментальные научные труды Майкапара и его научно-методические статьи не утратили своей значимости и для сегодняшнего дня.

Трудно переоценить заслуги Майкапара в области детской фортепианной педагогики. Композиторское наследие музыканта чрезвычайно обогатило детский репертуар и способствовало становлению прогрессивных методов российского фортепианного обучения в первой половине XX столетия. Инструктивные сочинения Майкапара получили широкое распространение в детской практической фортепианной педагогике. Во многом именно Майкапар заложил основы детского фортепианного репертуара. Во многом благодаря его активной композиторской деятельности происходило успешное становление системы детских музыкальных школ в послереволюционной России. Многие композиторы – современники и последователи Майкапара опирались в своих исканиях на заложенные им творческие принципы в создании произведений детского репертуара.

Следует особо подчеркнуть, что работавшие в те же годы над расширением детского репертуара композиторы-эмигранты (А. Гречанинов, Э. Борткевич, А. Черепнин) находились, по сравнению с Майкапаром, в значительно лучших условиях. Как отмечает Е. Шефова, «поэтика фортепианных детских альбомов композиторов-эмигрантов базируется на фундаменте русской музыки и в отличие, например, от советских циклов, оказывается более свободной, так как развивалась без цензуры и запретов, вне политического давления»²³⁹. Тем не менее, нельзя не отметить, что

²³⁹ Шефова Е. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья. – Липецк, 2016. С. 6.

сборники Майкапара, созданные в советских реалиях, по своим художественным достоинствам и широте тематики ничуть не уступают сочинениям названных композиторов, а в чем-то нередко и превосходят их. Это свидетельствует об огромном опыте Майкапара на пути преодоления любых жизненных и творческих трудностей.

Весь комплекс деятельности Майкапара был направлен на расширение и обогащение музыкальной сферы в деле воспитания подрастающего поколения. Творческая позиция Майкапара как фортепианного педагога, композитора, исследователя созвучна той, которой придерживались крупные деятели русской музыкальной культуры П. Чайковский, Ант. Рубинштейн, Б. Асафьев, Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер, Л. Николаев, С. Савшинский и др.

Идеи, изложенные в трудах музыканта и проявившиеся в его практической деятельности, образуют смысловое единство. Творчество музыканта в различных сферах при опоре на лучшие отечественные традиции отличается оригинальностью и новаторством. Комплексное изучение многогранной деятельности Майкапара, его композиторского и научно-методического наследия в их совокупности позволяет сделать следующие выводы:

- анализ сочинений Майкапар и его методических трудов является целостным вкладом в музыкальное искусство России;
- наследие Майкапара в его целостности свидетельствует о прогрессивности музыкального мышления музыканта и большой разносторонности его профессиональных интересов;
- в композиторском и научно-методическом творчестве Майкапара оригинально преломились традиции Петербургской фортепианной школы, а также влияние метода Т. Лешетицкого;
- Майкапар своей многогранной деятельностью способствовал усовершенствованию процесса российского фортепианного образования первой половины XX столетия;
- труды Майкапара о музыкальном слухе, проблемам исполнительства

- и педагогики, наследии Л. Бетховена и И.С. Баха обогатили российское музыкознание и способствовали процессу подготовки педагогов-пианистов новой формации;
- идеи, положенные в основу трудов музыканта являются новаторскими и не утратили своего значения для современности;
 - композиторское наследие Майкапара в его целостности образует единую систему, которая представляет безусловную инструктивную и художественную ценность;
 - внедрение сочинений Майкапара в педагогическую практику способствовало в первой половине XX столетия обогащению и обновлению детского педагогического репертуара в России и за ее пределами;
 - знакомство китайских педагогов с наследием Майкапара и более широкое использование его музыки в учебном процессе может способствовать усовершенствованию методики фортепианного обучения в Китае.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев А.* Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.): Хрестоматия. — Киев : Музична Украина, 1974. — 163 с.
2. *Алексеев А.* История фортепианного искусства : учебник для муз. вузов. В 3 ч. — Ч. 1-2. — М.: Музыка, 1988. — 415 с.: ил.
3. *Алексеев А.* Методика обучения игре на фортепиано : учебное пособие для муз. вузов и училищ. — М.: Музыка, 1978. — 288 с.: нот., ил.
4. *Асафьев Б.* Избранные труды. В 5 т. Т. 5. Музыкальная форма как процесс. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. — 388 с. : илл.
5. *Баренбойм Л. Г.* Рубинштейн : Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2 т. — М.: Музгиз, 1957 — 1962. Т. 1. — 455 с.; Т. 2. — 492 с.
6. *Баренбойм Л.* Музыкальная педагогика и исполнительство : статьи, очерки. — Л. : Музыка, 1974. — 336 с.: ил., нот.

7. *Баренбойм Л.* Путь к музицированию. 2-е изд., доп. — Л.: Сов. композитор, 1979. — 352 с.: нот.
8. *Баренбойм Л.* Фортепианная педагогика : учебное пособие по курсу методики фортепианного обучения (для консерваторий). — Ч. 1. — М.: Музгиз, Образцовая тип., 1937. — 212 с.
9. *Баринова М.* О развитии творческих способностей ученика : сборник статей под ред. В. Михелис. — М.: Музгиз, 1961. — 60 с.
10. *Баринова М.* Очерки по методике фортепиано. Часть 1-я. Введение — Инструмент Механизм пианиста — Движение пассажей. — Л.: Тритон, 1925. — 38 с.: ил., нот.
11. *Баринова М.* Очерки по методике фортепиано. Часть 2-я. Динамика звука Ритм — Педализация — Фразировка — Форма — Стиль. — Л.: Тритон, 1926. — 148 с.: нот.
12. *Баринова М.* Ученица великих. — СПб.: Папирус, 2002. — 157 с.
13. *Баринова М.* Музыка и ее представители в моей жизни. — СПб.: Папирус, 2002. — 159 с.
14. *Баринова М.* «Судьба бросала меня, как лодочку в океане...» (Воспоминания). — СПб.: Папирус. 2012. — 584 с., ил.
15. *Бах И. С.* Хорошо темперированный клавир: Часть 1 / Редакция Б. Муджеллини. — М.: Музыка. — 120 с.: нот.
16. *Бах Э.* Рациональная фортепианная техника / Э. Бах ; пер. с нем. А. С. Замкова, под ред. и с предисл. Б. Л. Вольмана. — Л.: Тритон, 1934. — 51 с.: ил.
17. *Бернштейн Н.* О построении движений. — М.: Медгиз, 1947. — 255 с.: ил.
18. *Берченко Р.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». — М.: «Классика – XXI», 2005. — 372 с., ил.

19. *Бирмак А.* О художественной технике пианиста. Опыт психофизиологического анализа и методы работы. — М.: Музыка, 1973. — 141 с.: ил.
20. *Блауберг Н.* Слагаемые успеха Иосифа Гофмана в России (1895-1913) по материалам прессы тех лет // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX-XX веков: идеи, личности, школы. Сборник статей по мат. Междунар научной конференции. — СПб.: Санкт-Петербургский госуд. политехнический университет, 2012. — С. 73-103.
21. *Богуславский М.* Дореволюционная гимназия : содержание и организация обучения. — М.: Центр «Пед. поиск», 2001. — 159 с.
22. *Бодки Э.* Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. — М.: Музыка, 1993. — 388 с., нот.
23. *Браудо И.* Артикуляция (о произношении мелодии). — Л.: Гос. муз. изд., 1961. — 199 с.
24. *Браудо И.* Об изучении клавирных сочинений Баха. — СПб.: Северный олень, 1994. — 76 с. — (В помощь педагогу-музыканту)
25. *Брейтгаунт Р.* Основы фортепианной. — М.: Моно, 1928. — 96 с.: ил., нот.
26. *Вольман Б.* Самуил Моисеевич Майкапар. Очерк жизни и творчества. — Л.: Сов. композитор. [Ленингр. отд-ние], 1963. — 72 с., 1 л. портр.: нот. ил.; 20 см.
27. Вопросы музыкальной педагогики : сб. ст. / ред., сост. В. А. Натансон. Вып. 1. — М.: Музыка, 1979. — 159 с.: нот., ил.
28. Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи / сост. М. Г. Соколов. — М.: Музыка, 1973. — 232 с.
29. Вопросы фортепианного творчества, исполнительства и педагогики : сб. ст. / сост., вступ. ст., общ. ред. С. М. Хентовой. — Л.-М.: Советский композитор, Лен. отд.-ние, 1973. — 136 с.: нот., ил.

30. *Выготский Л.* Психология искусства. — М.: Изд-во Совр. гуманитар, ун-та, 2001. — 209 с.
31. *Выготский Л.* Психология развития ребенка. — М.: ЭКСМО, 2003. — 507 с.
32. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : сборник статей / вступ. статья, составление и общая редакция С. М. Хентовой. — М.- Л.: Музыка, 1966. — 315 с.
33. *Гаккель Л.* Исполнителю. Педагогу. Слушателю : статьи, рецензии. — Л.: Сов. композитор, 1988. — 167 с.
34. *Гаккель Л.* «Откуда мы? Куда идем?» — СПб.: Изд. Политехнического университета, 2013. — 250 с.
35. *Гат Й.* Техника фортепианной игры. — М.: Музгиз, 1957. — 232 с.: ил., нот.
36. *Геталова О.* Воспитание музыканта-любителя. Музыкальное образование в соврем. мире. Мат-лы международной практич. Конф. 27-29 Ноября 2008 г. — СПб.: РГПУ им. Герцена. — С. 135-141.
37. *Голубовская Н.* Искусство педализации. — Л.: Музыка, 1974. — 96 с.
38. *Голубовская Н.* О музыкальном исполнительстве. — Л.: Музыка, 1985. — 143 с.: ил., нот.
39. *Гольденвейзер А.* Советы педагога-пианиста // Пианисты рассказывают. Вып. первый. — М.-Л.: Советский композитор, 1990. — С. 120-136.
40. *Гольденвейзер А.* Воспоминания. — М.: «Дека-ВС», 2009. — 560 с.
41. *Гольденвейзер А.* Мысли о музыке, исполнительском искусстве и фортепианной педагогике // В классе Гольденвейзера. — М.: Музыка, 1986. — 237 с.
42. *Гофман И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. — М.: Классика XXI, 2003. — 188 с.

43. *Грач Б.* Основные методические положения начального периода обучения игре на фортепиано». — Л.: Музыка, 1957. — 128 с.
44. *Григорьев В.* О роли времени в исполнительском творческом процессе // Вопросы исполнительского искусства. Сб. трудов. Московская Гос. Консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1981. — С. 6-19.
45. *Гун Вэй.* Труд С. Майкапара «Творчество музыканта-исполнителя» в свете современности. // Журнал Aspectus, Культурология и искусствоведение, № 3(4). — СПб., 2014. — С. 51-56.
46. *Демянский В.* О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье / [Соч.] Проф. С.-Петербург. консерватории В.В. Демянского; "Родит. кружок" при Пед. музее В.У.З. в СПб. — СПб.: типо-лит. Ю.Я. Римана, 1896. — 37 с.
47. *Демянский В.* Опыт методики игры на фортепиано. — СПб.: Издание В.А. Брюллова, 1908г. — 80с.+138с.: нот.
48. *Дроздова М.* Уроки Юдиной. — М.: Классика - XXI, 2006. — 220 с.
49. *Друскин М.* Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков // Друскин М. Собр. соч. в семи томах. Том первый. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2007. — 752 с.: ил., нот.
50. *Жак-Далькроз Э.* Ритм. — М.: Классика - XXI, 2002. — 247 с.
51. *Ивановский В.* Теория пианизма. Опыт научных предпосылок. Методика обучения игре на фортепиано. — Киев: Издание Киевского музыкального предприятия, 1927. — 150 с.
52. Как исполнять Баха. — М.: «Классика – XXI», 2007. — С. 187-203.
53. Как научить играть на рояле (первые шаги) / сост. С. В. Грохотов; предисл. И. Е. Темченко. — М.: Классика XXI, 2005. — 216 с.

54. *Кирнарская Д.* Музыкальные способности. — М.: Классика XXI век, 2004. — 496 с.
55. *Коган Г.* Вопросы пианизма. — М.: Сов. композитор, 1968. — 462 с.
56. *Коган Г.* Работа пианиста. 3-е изд., доп. — М.: Музыка, 1979. — 182 с.
57. *Коган Г.* У врат мастерства. — М.: Советский композитор, 1961. — 115 с.
58. *Корто А.* О фортепианном искусстве : статьи, материалы, документы. — М.: Музыка, 1965. — 363 с.: ил., нот.
59. *Корыхалова Н.* За вторым роялем: работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. — СПб.: «Композитор - СПб», 2006. — 549 с.: нот.
60. *Кремештейн Б.* Постскрипtum. Записки педагога. — М.: «Классика – XXI», 2009. — 178 с.
61. *Крыжановский И.* Физиологические основы фортепианной техники. — СПб.: Гос. Акад. Филармония, 1922. — 71 с.
62. *Либерман Е.* Работа над фортепианной техникой : учеб. пособие для музыкальных вузов, 2-е изд. — М.: Музыка, 1985. — 136 с.
63. *Лонг М.* Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. — М.-Л.: Музыка, 1966. — С. 156-174.
64. *Луначарская, С.* Музыка в трудовой школе / С. Н. Луначарская. — М.: Гос изд-во Гос. муз. сектор, Нотопечатня ГИЗа, 1930. — 75 с.
65. *Лю Сшин, Скафтымова Л. А.* «Двадцать педальных прелюдий» С. Майкапара в контексте современной фортепианной педагогики. // Научное мнение. Педагогические, психологические и философские науки: научный журнал / СПб: Университетский консорциум. — СПб., 2016. — № 10. — С. 64-69.

66. *Лю Сиин.* «Двадцать педальных прелюдий» С. Майкапарав в свете современных методических установок. // Проблемные пространства детства: воспитание, образование, культура : сборник научных трудов / гл. ред. К.В. Султанов. — СПб.: Астерион, 2018. — С. 434-438. [508 с.]
67. *Лю Сиин.* Фортепианное наследие С. Майкапара и его значение для современной педагогики. // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов / Ред.-сост. Н.И. Верба, научн. ред. Р.Г. Шитикова. — СПб.: Астерион, 2016. — Вып. 11. — С. 131-136.
68. *Лю Сиин.* Фортепианное наследие С. Майкапара и его значение для современной педагогики. // Искусство, дизайн и современное образование: Материалы междунар. научно-практ. конференции. Москва, 23-24 мая 2016 г. — М.: Издательский дом «НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА», 2016. — С. 158-165.
69. *Лю Сиин.* С. Майкапар о «ХТК» И. С. Баха и бахиана XX века. // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. № 29 (2017): — СПб.: Университетский консорциум, 2017. — С. 108-114.
70. *Лю Сиин.* Таганрогский период и его значение в формировании творческой позиции С. Майкапара. // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. № 40 (2018): / СПб: Университетский консорциум. — СПб., 2018. — С. 115-120.
71. *Xiying Liu.* S. Maykapar's piano pedagogics. // Proceedings of the 2016 International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2016). Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Volume 64. Moscow, Russian, 23-25 May 2016. — Paris - France: Atlantic Press. — С. 1382-1384.
72. *Любомудрова Н.* Методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие для муз. вузов. — М.: Музыка, 1982. — 143 с.
73. *Мазель В.* Музыкант и его руки. — СПб.: Композитор, 2002. — 180 с.

74. *Майкапар С.* Баллада. Соната для юношества: (Симфоническая фантазия) : [для фп.] / Самуил Моисеевич Майкапар; [вступ. ст. А. Майкапара]. — Челябинск: МРІ, 2006. — 44 с.: ил. — (Антология сочинений).
75. *Майкапар С.* Годы учения. — М.-Л.: «Искусство», 1938. — 199 с.
76. *Майкапар С.* Из музыкально-педагогического наследия. — Вып. 1. Годы учения. О Бетховене. О фортепианной педагогике. — М.: Композитор, 2003. — 322 с.
77. *Майкапар С.* Маленькие новеллеты [Ноты] : Легкие пьесы для фортепиано / Самуил Моисеевич Майкапар; [вступ. ст. А. Майкапара]. — Челябинск: МРІ, 2007. — 64 с.: ил. — (Антология сочинений).
78. *Майкапар С.* Первые шаги. Детский сборник мелких пьес для фортепиано в 4 руки / Самуил Моисеевич Майкапар; [вступ. ст. А. Майкапара]. — Челябинск: МРІ, 2007. — 44 с.: ил., фот. — (Антология сочинений).
79. *Майкапар С.* Пьесы на технику игры двойными нотами [Ноты] : для фортепиано / Самуил Моисеевич Майкапар; [вступ. ст. А. Майкапара]. — Челябинск: МРІ, 2012. — 32 с.: портр. — (Антология сочинений).
80. *Майкапар С.* 20 педальных прелюдий для фортепиано. Курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации. — М.-Л.: «Музыка», 1964. — 37 с.
81. *Майкапар С.* 20 педальных прелюдий: для фортепиано с подробным объяснительным текстом. Курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации. / Самуил Моисеевич Майкапар; [вступ. ст. А. Майкапара]. — Челябинск: МРІ, 2005. — 44 с. + прил. (8 с.). — (Антология сочинений).
82. *Майкапар С.* Музыкальное исполнительство и педагогика. Из неизданных трудов профессор С. М. Майкапара / Самуил Моисеевич Майкапар; [вступ. ст. А. Майкапара]. — Челябинск: МРІ, 200. — 224 с.: нот. ил. — (Антология сочинений).

83. *Майкапар С.* Как работать на рояле : беседа с детьми / С. М. Майкапар. Ред., вступ. ст. и прим. Б. Л. Вольмана. — Л.: Музгиз, 1963. — 32 с.
84. *Маккинон Л.* Игра наизусть. — Л.: Музыка, 1967. — 231 с.
85. *Мальцев С.* О психологии музыкальной импровизации. — М.: Музыка, 1991. — 87 с.
86. *Мальцев С.* Метод Лешетицкого.. — СПб.: ВВМ, 2005. — 222 с.: ил., нот.; 30 см. — (Серия "Путь к виртуозности"; вып. 2).
87. *Мартинсен К.* Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. — М.: Музыка, 1977. — 128 с.
88. *Мартинсен К.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. — М.: Музыка, 1966. — 220 с.
89. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. — 254 с.
90. *Метнер Н.* Повседневная работа пианиста и композитора. 2-е изд. — М.: Музыка, 1979. — 69 с.
91. Мысли и афоризмы выдающихся музыкантов. — М.: Классика XXI, 2008. — 159 с.
92. *Милич Б.* Воспитание ученика-пианиста. — М.: Кифара, 2002. — 182 с.
93. *Мильштейн Я.* Вопросы теории и истории исполнительства. — М.: Музыка, 1983. — 238 с.
94. *Мильштейн Я.* Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. — М.: «Классика – XXI», 2004. — 345 с.
95. *Михелис В.* Первые уроки юного пианиста : очерк методики обучения и воспитания. — Л.: Госмузизд, 1962. — 64 с.
96. Музыкальная педагогика и исполнительство : традиции, проблемы, перспективы. Материалы научно-практической конференции 4-5 марта 2003 г. — М.: МГУКИ, 2003. — 156 с.

97. *Назайкинский, Е.* О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972. — 383 с.
98. *Назайкинский Е.* Термины, понятия, метафоры // Советская музыка 1984 №10. — С. 70-75.
99. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. — М.: Музыка, 1988. — 240 с. портр., нл., нот.
100. *Николаев А.* Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : учеб. пособие для фортепиан. фак. муз. вузов. — М.: Музыка, 1980. — 112с.: нот.
101. *Николаев Л.* Из бесед с учениками // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : сб. статей / вст. ст., сост. и общ. ред. С.М. Хентовой. — М.- Л.: Музыка, 1966. — С. 111-143.
102. *Николаевский М.* Консерваторская постановка рук на фортепиано в 77 фотографиях и рисунках (черт.), с подробным разбором отдельных приемов извлечения звука. — М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1917. — 62 с.
103. *Передерий О.* Отечественная фортепианная педагогика от истоков возникновения до 1917 года. — СПб.: РГПУ им. А. И.Герцена, Изд-во Политехнического университета, 2007. — 423 с.: нот.
104. *Передерий О.* Отечественная фортепианная педагогика советского периода. — СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, Изд-во Политехнического университета, 2007. — 226 с.
105. *Перельман Н.* В классе рояля : короткие рассуждения. — М.: Классика XXI, 2000. — 150 с.
106. Проблемы музыкального ритма : сб. статей / сост. В. М. Холопова. — М.: Музыка, 1978. — 293 с.
107. *Прокофьев Г.* Игра на фортепиано. — М.: Госуд. издательство Музыкальный сектор нотопечатня, 1927. — 152 с.

108. *Прокофьев Г.* Формирование музыканта-исполнителя пианиста. — М.: Издание Академии педагогических наук РСФСР, 1956. — VIII, 480 с.
109. *Рабинович Д.* Исполнитель и стиль : избранные статьи в двух выпусках. — М.: Сов. комп., 1979. Вып. 1. — 320 с.
110. Развитие пианиста : сборник статей за 1931-33 годы / предисловие от редактора Гр. Прокофьев. — М.: Музгиз., 1935. — 249 с.
111. *Ревичер Я.* Василий Ильич Сафонов. — М.: Музгиз, 1959. — 245 с.
112. *Риман Г.* Катехизис фортепианной игры. 3-е изд. — М.: Музсектор, 1929. — 96 с.
113. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. 3-е изд. — М.: Музыка, 1980. — 453 с.: нот. ил.; 1 л. портр.
114. *Савшинский С.* Пианист и его работа. — Л.: Сов. композитор, 1961. — 271 с.
115. *Савшинский С.* Работа пианиста над музыкальным произведением. — М.-Л.: Музыка, 1964. — 187 с.
116. *Савшинский С.* Работа пианиста над техникой. — Л.: Музыка, 1968. — 108 с.: ил., нот., схем.
117. *Савшинский С.* Режим и гигиена работы пианиста. — Л.: Сов. композитор, 1963. — 119 с.
118. *Сафонов В.* Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано. — Лондон : И. Брайтон и И. В. Честер, 1916. — 24 с.: нот.
119. *Светозарова Н.* Кременштейн В. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. — М.: Классика XXI, 2001. — 138 с. : ил., нот.
120. *Седракян С.* Техника и исполнительские приемы фортепианной игры. — М.: Владос-Пресс, 2007. — 76 с.

121. *Смирнов М.* Воспитание музыканта-исполнителя // Проблемы образования и воспитания в музыкальном вузе : сб. науч. тр. — М.: Моск госуд консерватория, 1978. — С. 18-35.
122. *Смирнова М.* Сопоставляя интерпретации. — СПб.: Сударыня, 2003. — 227 с.
123. *Смирнова М.* Артур Шнабель и его эпоха. — СПб.: Сударыня, 2006. — 351 с.
124. *Смирнова М.* В Выходу в свет воспоминаний профессора М. Н. Бариновой // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы 1862-2012. — СПб.: Изд-во Политехн. ун-та. 2013. — С. 254-263.
125. *Сраджев В.* Закономерности управления моторикой пианиста. — Елец: Международная академия «Контенант», Российское отделение, 2004. — 216 с.: схем.
126. *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей. — М.: Наука, 2003. — 377 с.
127. *Тетцель Е.* Современная фортепианная техника. — М.: Музторг, ПТО МОНО, 1929. — 88 с.: нот.
128. *Тимакин Е.* Воспитание пианиста. — М.: Советский композитор, 1984. — 127 с.: нот., ил.
129. *Фейнберг С.* Пианизм как искусство. — М.: Классика XXI, 2001. — 340 с.
130. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста : метод, материалы / сост. Ф. Д. Брянская. — М., 1971. — 56 с. : нот., ил.

131. Фортепианное искусство на рубеже XX-XXI веков // Проблемы творчества, исполнительства, педагогики : межвуз. сб. тр. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 213 с.: ил., нот.
132. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений : Общие принципы развития и формообразования в музыке : учебник для муз. вузов. — М.: Музыка, 1980. — 296 с.: нот.
133. *Цыпин Г.* Исполнитель и техника : учеб. пособие для студентов муз.-пед. фак. и отделений средн. и высш. пед. учеб. заведений. — М.: Academia, 1999. — 183 с.
134. *Цыпин Г.* Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано : учеб. пособие. Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. — М.: МГПИ, 1975. — 106 с.
135. *Цыпин Г.* Музыкально-исполнительское искусство. Теория и практика. — СПб.: Алетейя, 2001. — 318 с.
136. *Цыпин Г.* Музыкант и его работа : Проблемы психологии творчества. — М.: Сов. композитор, 1988. — 384 с.: ил.
137. *Цыпин Г.* Психология музыкальной деятельности : проблемы, суждения, мнения : пособие для уч-ся муз. отд. педвузов и консерваторий. — М.: Фирма «Интерпракс», 1994. — 373 с.
138. *Цыпин Г.* Совершенствование учебного процесса в музыкальных учебных заведениях на современном этапе // Сб. научных статей. — М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2009. — С. 70-83.
139. *Черная М.* Начальное обучение игре на фортепиано : Материалы современных фортепианных школ : учеб. пособие . — Тверь : ТВГУ, 2000. — 52 с.: ил., нот.
140. *Черная М.* Электронные музыкальные инструменты. Программа обучения для детских музыкальных школ и школ искусств. — СПб.: Композитор, 2011. — 121 с.

141. *Черни К.* Полная теоретическая и практическая школа. — Вена, 1846. — 590 с.
142. *Черни К.* Школа legato и staccato для фортепиано. — СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2003. — 94 с.
143. *Чинаев В.* Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX столетия : (На примере фортепиано-исполнительского искусства) : автореф. дис. . д-ра иск. : 17.00.02; МГК им. П.И. Чайковского. — М., 1995. — 48 с.
144. *Чуйкина С.* Дворянская память: «бывшие» в советском городе (Ленинград, 1920-30 – е годы). — СПб.: 2006. — С. 132-133.
145. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1964. — 726 с.
146. *Шевес А.* Октавная техника пианиста и ее развитие. — М.: Музгиз, 1934. — 286 с.
147. *Шмидт-Шкловская А.* О воспитании пианистических навыков. — М.: Классика XXI, 2002. — 82 с. : ил., нот.
148. *Шульпяков О.* Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии. — Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1973. — 104 с.
149. *Щапов А.* Некоторые вопросы фортепианной техники : метод, пособие для педагогов муз вузов. — М.: Музыка, 1968. — 248 с.: нот., ил.
150. *Щапов А.* Этюды о фортепианной педагогике / А. П. Щапов; под редакцией В. И. Тоболькевича. — М.: Музгиз, Образцовая типография, 1934. — 79, 3. с.
151. *Щапов А.* Первоначальное обучение игре на фортепиано. Опыт методики. — М.: Искусство, Образцовая тип., 1938. — 53 с.
152. *Юдовина-Гальперина Т.* За роялем без слез. — СПб.: Предприниматель петербургского союза художников, 1996. — 298 с.

Архивные материалы

153. ЦГАЛИ СПб., ф. Р-298, оп. 2, № 9, С. 1-3.
154. ЦГАЛИ СПб., ф. Р-298, оп. 2, № 16, С. 1-4.
155. ЦГАЛИ СПб., ф. Р-298, оп. 2, № 32.
156. ЦГАЛИ СПб., ф. Р-298, оп. 2, № 35, С. 1-4.
157. ЦГАЛИ СПб., ф. Р-298, оп. 2, № 44, С. 1-2.
158. ЦГАЛИ СПб., ф. Р-298, оп. 2, № 23, С. 1-2.

Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat
<http://www.dissercat.com/content/razvitie-otechestvennoi-pedagogiki-muzykalnogo-obrazovaniya-v-xix-xx-vekakh#ixzz2iZEEZfl00>

ПРИЛОЖЕНИЕ К ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

Приложение 1. Анкетный лист.

АНКЕТНЫЙ ЛИСТ № 7

ВОПРОСЫ.	ОТВЕТЫ *).
1. Фамилия, имя, отчество (псевдоним литературный, либо другой).	Майкайар, Самуил Смоцкович
2. Время и место рождения.	1867г., 6 Дек., Керсон
3. Точно указать сословие или происхождение до революции.	Крестьян. Членовладель. с дворянским 2-м ст. сельского поземельного участка
4. Ваша профессия или специальность.	Публицист, Коммунист, редактор, журналист, писатель
5. Национальность.	Карачи
6. Подданство.	Русское
7. Семейное положение (холост, женат, вдов).	Женат
8. Образование (точно перечислить все учебн. заведения, где Вы учились, с указанием объема пройденного Вами в них курса и времени пребывания в них). Если не окончили полного курса, то почему.	Маларинское, Демидовское (1879-1885) Минск. Унив. Прав. фак. (1885-1890) Киевск. Коммерческая (1885-1898, спец. фак. и Коммунистич.) Полу курса окончили
9. Какие знаете языки, кроме русского, и в какой степени владеете ими.	Русский, Француз. и Немецкий. (свободно владею), английский (Питера и София Владо)
10. Жили ли за границей, где, когда, сколько времени, когда уехали, причина и дата возвращения в Россию.	Жил в Вене с 1893 по 1897г., где совместно с братьями и сестрой. Деятельность вспомогательная в Берлине с 1906 по 1908г., Дел Тарасовича, Фролова, Кошманова, Кошманова и Кошманова
11. Чем занимались за границей, на какие средства существовали.	В России в Берлине с 1890г., где сотрудничал с А. К. Кошмановым и Фроловым, Кошмановым Тарасовичем с Фролов, Кошмановичем и Кошмановым и Кошмановичем.
12. Когда стали жить самостоятельным трудом.	С 1897 года.
13. Месячный оклад или доход до революции и из каких источников.	650 руб. в месяц с Фролов, Кошманович и Кошманович.
14. Владели ли недвижимым имуществом, вкладами и состояли ли владельцем или совладельцем собственности, торговых или промышленных предприятий, где и когда, количество рабочих и оборотный капитал, оценка имущества по 1917 год и средняя доходность.	Нет
15. Состояли ли членом правления, пайщиком какого-либо о-ва торгового предприятия, банковского дома, имели ли акции, процентные бумаги и какие.	Нет
16. Перечислить членов семьи, живущих на В. иждивении, с точным указанием имени, отчества, фамилии, возраст. положения и точного адреса их.	Жена 40 лет А. К. Кошманович Эмилия Фроловна Александровна Кошманович 36 лет

* Писать четко, ясно и точно отвечая на вопросы.

ВОПРОСЫ.	ОТВЕТЫ.
17. Точно указать профессию родителей или лиц, их заменяющих.	Отец судья в транспорт. дела мать медсестра в садике ма доброты
18. Имущественное положение членов семьи (указать кто и сколько имел до революции недвижимостей, капитала, предприятий и пр.).	Нет
19. Имеете ли родных за границей, где и чем занимаются, когда выехали из Советской России, почему.	Двоюродные братья в Рене там же женатые братья
20. Когда были призваны на военную службу в старой армии.	Не служил, как обычно. сын
21. Служили ли в войсках или учреждениях белых правительств (белых армий), в каком чине, где и когда.	Нет
22. Часть войск, последн. бывш. чин и занимаем. должность в старой армии.	Нет
23. Служили ли в Красной Армии, когда, где и в какой должности.	Нет
24. Проходили ли курс всеобщего военного обучения, когда, где.	Нет
25. Ваше отношение к воинской повинности в настоящее время: а) состоите ли на учете. б) подлежите ли к зачислению в Красную Армию. в) когда и где приняты на учет, г) если сняты с учета, когда, по какой причине, д) если предоставлена отсрочка, для чего и на какой срок, е) если признаны негодным к военной службе, указать документы об освобождении.	по возрасту (57 лет) Нет
26. Указать точно чем занимались и в качестве кого: а) до 1905 года, б) с 1905 года до марта 1917 года, в) с марта 1917 года до Октябрьской революции, последняя должность, г) после Октябрьской революции до поступления в отдел, д) были ли в период с марта по октябрь 1917 г. в командировках и отпуску, где именно, с какого и по какое время.	а) до 1905 г. ученик сапожника муз. школы в г. Мелен б) с 1905 по 1910 учился в Урюкин, Космодемьянск, Кондр Серматин в) с 1910 по 1917 - артиллерия Космодемьянск, там же вспомогательный барабанщик г) с марта 1917 г. до окт. 1917 г. марш добровольцев - отог. Кан 2) после окт. 1917 г. в отп. 3) в командировках в отп.
27. Когда поступили на советскую службу (год, месяц) и в какое учреждение.	Поступил в 1918 г. в Комитет. в 1918 г. и с тех пор на службе в этом
28. Служили ли в старых министерствах, в каком и кем.	Нет
29. В розыскных учреждениях, где, когда и в какой должности.	Нет
30. Ваше последнее место службы и причина оставления такового.	Не было; там же служил - в Комитете с 1918 г.

ВОПРОСЫ.	ОТВЕТЫ.
Не состоите ли в настоящее время на какой-либо другой службе, на какой именно, где и с какого времени и оклад получаемого содержания, размер труда.	Нет
К какой политической партии принадлежите, время вступления и № членского билета.	Беспартийный
Состояли ли раньше в каких-либо политических партиях, в какой именно, где и когда.	Ни в какой
Если беспартийный, какой политической партии сочувствуете.	Сочувствую идее РКП
Подвергались ли репрессиям за принадлежность к партии, или вообще по политическим делам. За что именно, когда, где и каким именно.	Нет
Привлекались ли к суду и след., подвергались ли наказаниям в судебн. или административном порядке по другим делам, когда, где и за что именно.	Нет
Принимали ли активное участие в Октябрьской революции и Гражданской войне, когда, где и в чем именно выразилось Ваше участие.	Нет
Какую работу вели в партии.	Нет
Состоите ли членом Профессионального Союза, какого, время вступления и № членского билета.	Вступил в Черкасс с 1919 г., № 23394
Занимали ли и какие именно, выборные должности в профессиональном союзе, где и когда.	Нет
Перечислить аттестаты и документы, которые прилагаются.	—
Кто Вас рекомендует или знает, укажите для поступления в отдел.	—
Время поступления.	—
Занимаемая должность и оклад.	Шроранр, Райбзеститъ амнт фелм
Место жительства (точный адрес и № телефона).	Черassi. Мокшана, 2/хв. 44, Тел. 2-27-32

Curriculum vitae

16

МАЙСАНАР, Самуил Моисеевич

Профессор Ленинградской Государственной Консерватории.

Родился в Херсоне 1867 года. Музыке начал учиться на 7-м году у Гаэтано Молла в Таганроге. В концертах начал выступать с 9-ти лет. возраста. По окончании Таганрогской гимназии в 1885 г. поступил в Петерб. Университет на Юридич. факультет с целью пополнения общего образования; окончил с дипломом в 1890 г. Одновременно /в 1885г./ поступил в Петерб. Консерваторию по классу специальной игры на фортепиано; в 1889 г. по совету бывшего тогда директора Консерватории А. Г. Рубинштейна присоединил к этому вторую специальность и поступил в класс специальной теории композиции; окончил Консерваторию с дипломом по обеим специальностям в 1893 году. Убеденный в недостаточности полученной подготовки, поехал осенью 1893 г. совершенствоваться по игре на фортепиано к проф. Лешетицкому в Вене, под руководством которого работал ежегодно с 1893 по 1898 г.г. по несколько месяцев. Одновременно занимался сочинением музыки и выпустил в Вене в издании бывш. *Spina* первые 2 опуса: Op. 1 Шесть романсов на немецкие тексты и Op. 2 Вариации *E dur*.

После окончания занятий у Лешетицкого дал несколько концертов /*Clavier-abend* / в Берлине, Лейпциге и Галле. С 1898 по 1901 г.г. жил в Москве, где давал концерты, а также в других городах России и Германии, выступал в абонементных камерных вечерах: в Петербурге с проф. Ауэром и в Москве с квартетом Гримали; давал частные уроки и сочинял. За это время вышли в печати фортепианные произведения: Op. 3 Три прелюдии; Op. 4 Восемь миниатюр; Op. 5 Сюита в классическом стиле; Op. 6 Лирические вариации *Andoll* и Op. 7 Два романса для пения. С 1901-1903 г. был Директором Музыкальной школы в Твери. Там же впервые начал писать художественные произведения для детей и юношества и выпустил в свет "18 маленьких новеллет для *фа*" Op. 8. Благоприятные отзывы печати и большое распространение выпавшее на долю этого сочинения среди педагогов и учащихся молодежи были причиной

того, что с тех пор непрерывно уделял внимание этой отрасли творчества, стараясь поподнить существующий пробел в этом отделе литературы. В бытность свою в Москве /с 1898 по 1901 г./ работал также в области научного исследования вопросов музыки и музыкальной педагогики: выпустил в печати большой труд "Музыкальный слух, его природа и особенности, и метод правильного развития" /1-ое издание в Москве, 1900 г.; страницы 1-255/. На основах данных физики и акустики, анатомии и физиологии слуха, а также психологии предложил реформу устаревших консерваторских методов развития слуха и замену их новыми, основанными на опыте и данных науки; 2-ое издание в Петербурге в 1915 г. дополненное и расширенное, /глава о развитии внутреннего слуха/; кроме того состоял секретарем и активным членом музыкально-научного кружка в Москве под председательством проф. С. И. Шанеева и впоследствии проф. физиологии А. Ф. Самойлова, где прочел доклад: "Об абсолютном слухе по Отто Абрагаму" и "О сиамской музыкальной системе по проф. Штумифу и ее значении для оправдания нашей равномерной темперации". С 1903 по 1910 г. г. жил в музыкальных центрах Германии: Лейпциге и Берлине, где давал концерты / в различных городах, Германии/, занимался частным преподаванием и композицией. За это время выпустил в различных издательствах Германии и России Опусы 9 по 15 для пения и фортепиано соло; в их числе для детей и юношества: "12-шеская Сюита". Осенью 1910 года, получив в Берлине личное приглашение от А. К. ГЛАЗУНОВА вступить в число преподавателей Петербургской Консерватории по специальной игре на фп. изъявил согласие и баллотировкою Художественного Совета избран был на должность преподавателя; в 1912 году возведен тем же Советом в звание Старшего преподавателя, а в 1915 году в звание Профессора, в каком звание состоял и в настоящее время. За время деятельности в Консерватории выпустил около 40 лиц, окончивших с дипломом Свободного Художника. Кроме преподавательской деятельности непрерывно давал концерты, в числе которых в 1925 году в 7-ми концертах Консерватории исполнил полный цикл из 32-х сонат Бетховена; занимался композицией, выпустив в свет Опусы от 16-го до 28-го, среди которых для детей и юношества "Театр марионет"

Albin Nitter

неток - дивертисмент из 7-ми №", "Шесть Колыбельных сказочек" "Соната для юношества" "Сонатина для детей" и "26 Бирюлек"; из крупных произведений "Соната *e moll.*, Op. 17" в издании Валлева, "Мимолетные мысли", 2 серии; "Поэма в шести строфах" и др.; в области научно-исследовательской в рукописи имеются пока не напечатанные труды: "О художественном музыкальном ритме" "О фортепианной технике" "Методы разучивания музыкальных произведений в связи с анализом процесса их усвоения" "Курс исследования и изучения фортепианной педали," читанный в Консерватории в 1923-4 г. и "НОТ /Научная Организация труда/ в применении к работе исполнителя-музыканта и 3 доклада читанных в Консерватории в 1924 году и "Курс элементарной теории музыки, построенный на принципе разработки самостоятельного музыкально-теоретического мышления и анализа", читанный в Музыкальной Школе в Твери.

Школа которой я придерживаюсь есть школа ЛЕШЕТИЦКОГО, характерные черты которой состоят в возможно большем разнообразии технических приемов владения инструментом, детальнейшей работой над художественной отделкой всех элементов музыкальных произведений и на охвате целой их формы в связи с продуманностью внутреннего их содержания. Помня его совет всю жизнь продолжать искать новое и учиться новому, постоянно стремился обогащать полученные от него знания новыми приобретениями и ресурсами.

Метод, которого я придерживаюсь есть метод логического обоснования технических приемов владения инструментом, постоянного обогащения и рационализации этих приемов путем как опытным, так и привлечением данных науки; их отношению к художественной стороне считаю необходимым и требую исполнения логически обоснованных, неокрашенных личным вкусом положений, предоставляя вне этих рамок всегда полную свободу индивидуальности и личным вкусам учащегося, давал более зрелым из них возможность возражать и защищать свой план исполнения. Параллельно с работой по достижению полной законченности исполнения отдельных произведений считаю необходимым содействовать общему музыкальному развитию учащихся более беглым прохождением возможно

большого числа произведений литературы.

5 Мая 1926 года Проф. С. Маикапар
Ленинград

Приложение 3. Выписка из протокола.

ВЫПИСКА

из протокола № 78 Заседания Правления Ленинградской Государственной Консерватории от 12 Ноября 1927 года.-

ПРИСУТСТВОВАЛИ: А.В.ОССОВСКИЙ, Б.Н.ХВАТСКИЙ, В.С.МЕРСЕЛЬМАН.
Деканы: Л.В.НИКОЛАЕВ, М.С.ШТЕЙНБЕРГ, А.К.БУЦКОЙ.
Предс.МК - К.С.ИСАЧЕНКО и
Военрук - П.Н.ТРЕКУЛОВ.-

Председатель - А.В.ОССОВСКИЙ

Секретарь - Л.Н.АЛЕКСАНДРОВ.-

СЛУШАЛИ:

34. По вопросу об оплате С.М.МАИКАПАРА по проф.ставке в связи с получением уведомлением от Президиума Научно-Художественной Секции ГУС"а от 22 Сентября с.г., что он утвержден профессором на Инструкторско-педагогическом факультете и доцентом на Исполнительском до 3 курса с правом довести до выпуска наличный состав старших курсов его класса на исполнительском факультете.

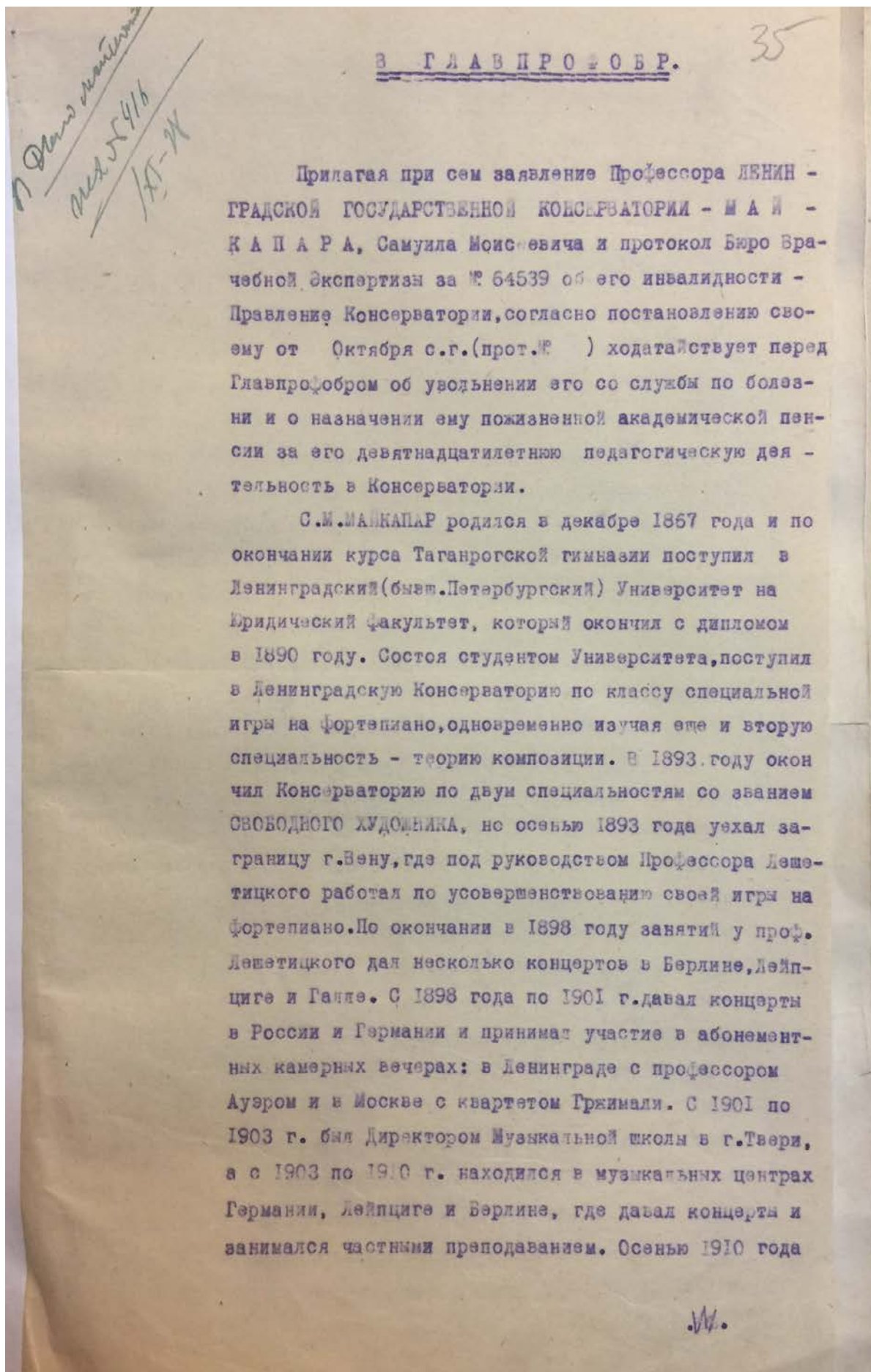
ПОСТАНОВИЛИ:

Впредь до образования класса МАИКАПАРА на Инструкторско-Педагогическом факультете, оплачивать по доцентской должности исполнительского факультета.-

Выписка верна:

Секретарь Правления
Ленинградской Гос. Консерватории

32



по приглашению Ректора Консерватории Народного Артиста Республики Профессора А.К.ГЛАЗУНОВА вступил в число преподавателей Консерватории по специальной игре на фортепиано, а в 1912 году постановлением Художественного Совета возведен в звание старшего преподавателя и в 1915 году постановлением того же Художественного Совета возведен в звание профессора. Постановлением Гос.Учен.Совета утвержден в должностях: профессора - на педагог.фак-те и доцента - на исполнительском. Женат, имеет дочь 7 лет. Состоит членом Профессионального Союза Работников Искусств (чл.книжка № 23394). За время пребывания в Консерватории С.М.МАЙКАПАР зарекомендовал себя, как отличный педагог, выпустивший по своему классу более 40 пианистов, окончивших Консерваторию со званием Свободного Художника. В текущем уч.году по его классу оканчивает курс еще трое.

Наряду с педагогической работой в Консерватории С.М.МАЙКАПАР все время не оставлял своей эстрадной деятельности, в ряду которой надлежит выделить данную им в 1925 году серию 7 концертов, охвативших полный цикл 32 фп.сонат Бетховена.

Вместе с тем С.М.МАЙКАПАР - композитор с весьма известным именем не только в России, но и повсюду за границей. Первыми изданными им произведениями были: ряд пьес для фортепиано: ор.3 - Три прелюдии; ор.4 - Восемь миниатюр; ор.5 - Свита в классическом стиле; ор.6 - Дирические вариации и ор.7 - Два романса для пения. Будучи Директором Музыкальной школы в Тьери С.М. начал впервые писать художественные произведения для детей и юношества, выпустив в свет 18 маленьких номеров, ор.8, причем благоприятные отзывы печати и большое распространение, выпавшее на долю этого сочинения среди педагогов и учащейся молодежи, были причиной того, что с тех пор им непрерывно уделялось внимание этой отрасли творчества.

Помимо этого им еще выпущены в различных издательствах Германии и Россииopus с 9 по 15 для пения и фортепиано соло, в числе их для детей и юношества: 12 кистевых прелюдий для маленьких рук; пастушеская свита иopus от 16 до 28, среди которых для детей и юношества: "Театр марионеток" и "Дивертисмент из 7-ми номеров", "Шесть колыбельных сказочек", Соната для юношества, Соната для детей и 26 Бирюлек, а из крупных произведений - Соната ор.17 в издании Баллева; "Мимолетные мысли" (2 серии), Поэма в шести строфах и др.

Серьезным вкладом в музыкально-педагогическую литературу является книга проф. МАЙКАПАРА "Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития" (1-е изд. 1900 г., 2-е изд. 1915 г.). В этом труде автор настаивает на необходимости коренной реформы в области методов развития слуха на отмене устаревших методов, необходимости изучения и популяризации научных завоеваний в области исследования музыкального искусства и на сближении достижений науки с педагогической практикой.

Другой литературный труд проф. МАЙКАПАРА "Значение творчества Бетховена для нашей современности" с предисловием А. В. ДУВАЧАРСКОГО (Москва 1927, Госиздат) приурочен к столетней годовщине со смерти Бетховена. В отзыве ГИИИ "а (Гос. Институт Муз. Науки) книга названа "ценной своей основной точкой зрения (особенно нужной в наше время увлечения музыкальными проявлениями упадочничества), состоящей в том, что музыка Бетховена действительна в наше время в полной мере, а не пройденный этап истории". В окончательном резюме книга признана "нужной и ценной".

В бытность свою в 1898-1901 г. г. в Москве С. М. МАЙКАПАР интенсивно работал в области научного исследования вопросов музыкального искусства и педагогики и, кроме работы над вышедшим в печати большим трудом "Музыкальный слух", уже упомянутым выше, состоял также секретарем и активным членом музыкально-научного кружка в Москве под предс. проф. Танеева, а впоследствии проф. физиологии Самойлова, где прочел доклад: "Об абсолютном слухе по Отто Абрагаму" и о Сланской музыкальной системе по проф. Штумпфу и ее значении для оправдания нашей равномерной темперации.

В области научно-исследовательской в рукописи имеется труды С. М. МАЙКАПАРА: "Методы разучивания музыкальных произведений в связи с анализом процесса их усвоения", "Курс исследования и изучения фортепианной педали", читанный в Консерватории с 1923-4 г., ИОТ (Научная организация труда) в применении к работе исполнителя-музыканта (3 доклада, читанных в Консерватории в 1924 г.) и "Курс элементарной теории музыки", построенный на принципе разработки самостоятельного музыкально-теоретического мышления и анализа, читанный в Музыкальной школе в Твери. Выдающееся значение имеют художественные фортепианные сочинения МАЙКАПАРА, написанные им для детей и юношества

(в общем свыше ста пьес). Принятие и включение в программу музыкальных школ и техникумов произведения эти стали повсюду необходимым материалом для художественного и технического воспитания учащихся игре на фортепиано в первоначальной и средней ступени развития и заменили в большей степени устаревший прежний педагогический репертуар. Даже в богатой такого рода материалом иностранной литературе эти сочинения обратили на себя внимание и переизданы в большом количестве в Европе и Америке.

Ввиду изложенных данных и во внимание к плодотворной педагогической деятельности С.М. МАЙКАПАРА, его ценным, печатным музыкально-педагогическим трудам и его заслугам на артистическом поприще, Правление Консерватории ходатайствует о назначении МАЙКАПАРУ, С.М., как потерявшему трудоспособность, пожизненной профессорской академической пенсии из средств Государства.-

*Приложение: копии выданных, протокол. Врал. Экспертизы № 645-37 и справки
Службы научн. работ. № 353.*

ЗАМЕСТИТЕЛЬ РЕКТОРА ЛГУ

ПРОРЕКТОР ПО УЧ. ЧАСТИ

Профессор А.В. ОССОВСКИЙ

Секретарь Правления
А.П. Аланд

Приложение 5. Ходатайство о назначении академической пенсии, подписанное Е. В. Вольф-Израэлем.

28 И Ю Н Я 9 2690 *ИИ*

В Г Л А В П Р О Ф О Б Р.

В ходатайстве своем от 13-го Ноября 1928 года за № 416, Правление Ленинградской Государственной Консерватории, просило Главпрофобр ввиду увольнения со службы по болезни, согласно поданного заявления профессора МАЙКАПАРА Самуила Моисеевича о назначении ему пожизненной академической пенсии за его девятнадцатилетнюю педагогическую деятельность в Консерватории. Отношением от 12 декабря 1928 г. Пенсионная Комиссия Наркомпроса за № 07/12 уведомила профессора МАЙКАПАРА, что Центральной Комиссией при НКСС ему назначена академическая пенсия в размере 1/2 ставки профессорского оклада. Принимая во внимание девятнадцатилетнюю педагогическую работу профессора МАЙКАПАРА в Консерватории, из которых четырнадцать лет его работы были в должности профессора, а также и то обстоятельство, что в настоящее время им совершенно потеряна трудоспособность, о чем свидетельствует протокол Бюро Врачебной экспертизы (2-я группа инвалидности), при сем в копии

прилагаемый, Правление Консерватории, на основании постановления своего от 10-го Июня с.г. вновь ходатайствует перед Главпрофобром о пересмотре вопроса о пенсии профессора С.М.МАЙКАПАРА и о назначении ему в виде исключения, вследствие совершенной утраты им трудоспособности, академической пенсии в размере полной профессорской ставки.-

ВРИД. РЕКТОРА ЛГК
(проф.Е.В.ВОЛЬФ-ИЗРАЭЛЬ)

Секретарь Правления

ла

Приложение 6. Отзывы испытательной комиссии о выступлениях учеников Майкапара (подписи Л. Николаева, О. Калантаровой и А. Глазунова).

Приложение

Отзывы испытательной комиссии
о последних зачетных выступлениях

1. Бибикова, Мария 12½ лет
(подг. отд. к УЧЗ'у)

Зачет. концерт 3 июля 1926г.

Даровита. При хороших пальцевых данных, благодаря сознательной и тщательной работе, оказалась значительные успехи. Зачет дан.

Л. Николаев
О. Калантарова

2. Тинзбург, Моисей (IV курс УЧЗ'а)

Зачет. концерт 3 июля 1926г.

Хорошие технистические и художественные данные. Заст и инициатива, виртуозный слеск и тембрамент.

Зач. дан.

Л. Николаев
О. Калантарова

3. Фрайденберг, Семен (IV курс УЧЗ'а)

Зачет. концерт 3 июля 1926г.

Прекрасные данные. Отделка впол-

- не на высоте. Далеко подвинулся
вперед. Зар. дан.

Л. Николаев
О. Каламутова.

4. Звездица, Тамбовля
(Учуре ИУЗ'а.)

Зарей. конц. 29 марта 1926г.

И исполнение обнаружил большое гаро-
вание; техн. гескуго и художест. зрения
заключеност и продуманност. Хорошо
владеет собой на деираде. Зар. дан.

О. Каламутова.

А. Розанова

З. Шандаровича

Зарей. конц. 28 мар 1926г.

Позитивнейшее и предвдущее одоб-
рительное мнение. Передача концер-
та была уверенная и художе-
ственно вполне законченная.
Зар. дан.

А. Глазочов.