

The background of the entire image is a deep blue, starry night sky. The stars are of various sizes and brightness, creating a dense field of light. At the bottom of the image, there is a dark, silhouetted line representing the tops of evergreen trees, which frames the lower portion of the sky.

Марина Дубинина

Тернии
и звёзды

Марина Дубинина

Посвящается моим ученикам

***Тернии
и
звёзды***

**ОЧЕРКИ О МУЗЫКАНТАХ
И ОБ ИСПОЛНЕНИИ МУЗЫКИ**

Хабаровск
2022

УДК 882(571.6)
ББК 84(2=411.2)6-44
Д 792

Д 792 **Дубинина М. И.** Тернии и звёзды. Очерки о музыкантах и об исполнении музыки / М. И. Дубинина. — Хабаровск : ООО «Гамма», 2022. — 104 с. : фот.

Сборник очерков о музыкантах и об исполнении музыки М. И. Дубининой посвящён воспитанию будущего музыканта-профессионала. Все статьи объединены общей тематикой, показывающей путь к вершинам мастерства и насколько интересна и полезна эта профессия. В книге отражены результаты долгой и кропотливой работы автора в области исполнительского искусства и музыкальной педагогики. Здесь даны свежие идеи, концепции, разработаны темы, мало исследованные или совсем не исследованные в музыкознании. Автор делится с читателем своим опытом, своими находками в области исполнения музыки, а также своими размышлениями о самостоятельной работе музыканта над собой. Много внимания уделено творцам как музыки прошлого, так и современной музыки. Описывая свои встречи с выдающимися музыкантами, автор подчёркивает, как важны эти встречи для формирования музыканта и личности в целом. Особое место в книге отводится описанию музыкальных событий в Хабаровске, а также о работе Хабаровского краевого колледжа искусств — старейшего и известнейшего как на Дальнем Востоке, так и в России музыкального учебного заведения. Материалы сборника отличаются жанровым разнообразием, что делает его содержание увлекательным. Здесь встречаются и методические статьи, и репортажи с мест событий, и дневниковые записи, и монографические исследования. Книга может быть интересна профессиональным педагогам, музыкантам-исполнителям и любителям музыки, а также предназначена для широкого круга читателей.

УДК 882(571.6)
ББК 84(2=411.2)6-44

© Дубинина М. И., текст, фотографии, 2022 г.

© ООО «Гамма», вёрстка, 2022 г.

ISBN 978-5-905584-02-2

СОДЕРЖАНИЕ

Слово об авторе	4
Предисловие	5
РАЗДЕЛ I. ВСТРЕЧИ С МУЗЫКАНТАМИ	
1. Для музыки и для людей. О дальневосточном композиторе-фольклористе Николае Менцере	8
2. Моё первое путешествие за границу с хабаровскими музыкантами	13
3. Маленькая домра в руках большого мастера	19
4. Внимая флейте	21
5. Несколько встреч с Валерием Халиловым	24
РАЗДЕЛ II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ПИАНИСТА	
1. Ещё раз об исполнении	28
2. Роль подсознания и интуиции в исполнительском процессе	45
3. Фортепианная музыка П. Чайковского и её место в репертуаре пианистов разного уровня	59
РАЗДЕЛ III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ	
1. Когда классика становится нескучной?	70
2. Художественное образование, исполнительство, фортепианная педагогика вчера и сегодня	80
3. Музыка нас связала	92

СЛОВО ОБ АВТОРЕ

Марина Дубинина родилась в Хабаровске в семье военнослужащего, участника Великой Отечественной войны Ильи Емельяновича и преподавателя русского языка и литературы Любови Николаевны (выпускницы Московского института ИФЛИ 1941 года). Супруги приехали на Дальний Восток сразу после войны и обосновались в Хабаровске. Как это было принято в интеллигентных семьях, они всех своих троих дочерей отдали учиться музыке. Получив начальное музыкальное образование в детской музыкальной школе №1 Хабаровска, все трое стали пианистками, все окончили впоследствии училище искусств, а затем и консерватории. Марина Ильинична, младшая из сестёр, окончила Хабаровское училище искусств (ныне колледж искусств) и Новосибирскую консерваторию. Уже много лет она работает в Хабаровском колледже искусств. Свои должностные обязанности она выполняет с честью и добросовестно, о чём свидетельствуют её методические работы, находящиеся в Интернете и электронной библиотеке колледжа, а также она является дипломантом международных конкурсов в номинации «концертмейстер». Кроме этого, Марина Ильинична ещё увлекается авторской песней, сочинением музыки, написанием книг и статей о музыке. Она являлась победителем городских конкурсов на создание песен о Хабаровске, участником фестивалей авторской песни, проводимых в Хабаровске. Это фестивали «Серебряный аккорд», «Амурские волны», «Струны души» и другие.

Её статьи и очерки о музыкантах печатались в журналах «Дальний Восток», «Словесница Искусств», «Культура и наука Дальнего Востока», газетах «Приамурские ведомости», «Молодой дальневосточник», «Хабаровский пенсионер». Она создаёт и выпускает авторские сборники. Среди них — «Не так уж много песен для души» (сборник собственных песен), книга «Мой музыкальный Хабаровск». Она также создаёт и ведёт клубы и общества для любителей классической музыки. Многочисленные выступления по хабаровскому радио и на телевидении говорят о заинтересованности пианистки в развитии культуры на Дальнем Востоке.

Её труд в колледже был отмечен многими почётными грамотами и дипломами. Среди них — почётная грамота Министерства культуры РФ, почётные грамоты министерства культуры Хабаровского края, благодарственное письмо Краевого научно-образовательного творческого объединения культуры Хабаровского края, грамота Союза композиторов России, грамоты от администрации колледжа и другие.

Книга «Тернии и звёзды» — ещё одна ветвь деятельности М. И. Дубининой. Здесь всплывают картины недавнего прошлого музыкальной жизни Хабаровска, затронуты насущные проблемы музыкального творчества, а также рассказано о нынешней работе Хабаровского колледжа искусств, работе студентов и преподавателей колледжа. Книга будет интересна как молодым преподавателям, так и преподавателям со стажем.

Заслуженный работник культуры РФ,
преподаватель фортепианного отделения Хабаровского колледжа искусств
Мелита Феликсовна Шальтис.

ПРЕДИСЛОВИЕ



Умеют ли люди летать? Станный вопрос. Конечно, нет. Но. Каждый человек хотя бы один раз в жизни летал во сне. Наше подсознание играет с нами любые необычные шутки. Во сне всё проще, чем наяву. Во сне мы можем встретиться с любыми людьми, пообщаться с ними. Мы можем оказаться в космосе, в пустыне, на Северном полюсе, в горах и в море. Чем ярче наша фантазия, тем активнее наша интуиция. Но полёт во сне и полёт наяву — разные вещи. Путешествуя, например, в воздухе, не важно, на большом лайнере или на вертолёте, далеко не все пассажиры получают удовольствие от полёта. Кого-то подводит вестибулярный аппарат, у кого-то страдает сердечно-сосудистая система. Романтика космоса или морской стихии — тоже вещи, наверное, не всегда привлекательные для простого жителя Земли, не космонавта и не моряка. Одно дело, когда мы восхищаемся звёздами и волнами, сидя на берегу или дома в кресле, просматривая телевизионные программы, во всяком случае, находясь на земле, на суше. Другое дело — реальность — оказаться наяву среди звёзд или волн. Условия жизни в космосе, скорее всего, мало кому покажутся комфортными, да и на морском корабле они также немалого отличаются по степени комфорта от космических. Хотя бы потому, что это жизнь в ограниченном пространстве: некуда выйти пройтись, кроме палубы. И тем не менее мечта о путешествиях и об открытиях всегда жила в человеке и живёт. Она неистребима. И всегда найдутся люди, жаждущие приключений.

Каждый из нас читал или слышал в детстве сказку-миф Древней Греции о Дедале и Икаре. Почему погиб Икар? Потому, что в своём естественном стремлении к свободному полёту, необъятным просторам, желании реализовать свои возможности он слишком близко и смело приблизился к солнцу, которое растопило восковые крепления его крыльев, и он камнем рухнул на землю. В этом красивом мифе воплощена извечная мечта людей о счастье, о полёте, о самосовершенствовании. Здесь воспета радость борьбы, радость преодоления, мужество, дерзость, желание противостоять силам природы. Идея этого сказочного произведения заключена в том, что люди, по крайней мере, должны стремиться к высоким идеалам. Но каждый человек имеет свой мас-

штаб действий и желаний, свою амплитуду полёта, свою мощь «трамплина», ведущего его к успеху.

Каждый из нас, все мы, независимо от нашего статуса, богаты мы или бедны, большого роста или «маленькие», имеем свои мечты. Как говорится, «мы тоже не лыком шиты». Но та планка, которую мы устанавливаем для себя, бывает слишком высока для нас, мы не в силах её преодолеть, даже если имеем большое желание её «взять» и прикладываем к этому немалые усилия. Обстоятельства бывают сильнее нас. Вывод напрашивается сам собой: надо устанавливать «планку по себе» или довольствоваться малым — теми результатами, которые мы получаем при высоком «прыжке». Третьего не дано, как говорится. Одежду надо надевать по росту. Каждый человек, как правило, имеет свою неповторимую цель в жизни, дорога к которой подчас стоит ему немалых затрат. Вот, к примеру, возьмём такое распространённое понятие, как «карьера», и производное от него слово «карьеризм» (в переводе с итальянского языка это слово означает «бег», «жизненный путь», «поприще»). «Выйти в люди» — ещё так многие расценивают это понятие. Мы часто слышим это выражение, только вот не понятно, в «какие люди»? Понимание карьеры у каждого своё. Для одних сделать карьеру — это значит стать государственным деятелем (генсеком, например, или министром). А для другого — хотя бы окончить ПТУ, получить рабочую профессию и работать по специальности. Если повезёт, устроиться руководителем, хотя бы самым низовым, отвечать за какой-либо объект. Стать прорабом — для многих хорошая карьера. Не так давно я услышала по радио передачу, в которой шёл разговор о карьере, о том, как её сделать. Ведущий передачи необоснованно, но авторитетно и с пафосом утверждал, что есть профессии, в которых невозможно сделать карьеру. В качестве примера он привёл такую профессию, как учительница в школе. «Ах, бедная учительница», — посочувствует кто-то, а меня это очень даже задело, так как я сама преподаю и категорически не согласна с ним. Обычная учительница, насколько я знаю, при наличии у неё высшего образования и серьёзного отношения к работе может, если захочет, «выбиться» сначала в заведующие каким-либо подразделением школы, стать завучем, директором школы, возглавить районный отдел народного образования, далее — краевой или областной. А потом уже рукой подать и до министра просвещения страны. Разве это не карьера? Как раз в этой-то области и можно сделать солидную карьеру. А бывает и другая карьера. Мне в связи с этим вспоминается лента 1961 года «Карьера Димы Горина». Главный герой фильма работал сотрудником сберкассы, жил в хороших бытовых условиях, в комфорте, на всём готовом, а потом нашёл свой путь — уехал из большого города (в связи с обстоятельствами) и стал рабочим сибирской стройки. Здесь он встретил замечательных верных друзей и свою любовь.

«Комфортная жизнь» (а комфорт бывает разным, конечно, смотря, что считать комфортом) во многом зави-

сит от нас самих, наших склонностей, нашей целеустремлённости. Не всегда принципиально важно, сбьлись наши мечты или нет. Даже если строго придерживаться своих убеждений и щепетильно их соблюдать, а также соблюдать правила морали, жизнь складывается так, что нам не всегда везёт. Но важно то, что эти мечты есть. Это уже хорошо. Рано или поздно они, как правило, материализуются хотя бы частично, если что-то делать для этого. Например, я вспоминаю время, когда полетела в космос Валентина Терешкова (первая в мире женщина-космонавт и единственная женщина-космонавт, совершившая одиночный полёт в космос). Я тогда училась в младших классах средней школы. Мы с подружками очень обрадовались этому полёту. Мы кричали: «Ура! Девчонок в космос берут! Давайте готовиться. Надо готовиться. Это уже не за горами». Мы решили: надо заявить о себе, чтобы нас заметили. Мы стали ходить по дворам и искать бочки, обыкновенные деревянные бочки для воды. Мы хотели из них соорудить космические корабли и скатиться с дерева в овраг. Вот работала фантазия! Конечно, нам не удалось осуществить эту мечту, но то, что она была, уже было неплохо, ведь тогда многие бредили космосом. Для меня это было отправной точкой. Зимой мы прыгали с крыш сараев в сугробы, имитируя прыжки с парашютом. Занимались спортом, бегали кроссы, плавали в открытом плавательном бассейне, обливались холодной водой, ходили по льду за Амур, представляя себя первооткрывателями Америки, Индии, а ещё космоса и Марса. Конечной целью этих «приготовлений» была идея увидеть Землю из космоса. Это закаляло характер и было стимулом для того, чтобы хорошо учиться, пытаться изобретать что-то новое. Кроме того, я стала интересоваться точными науками, географией, астрономией, изучать строение Земли. Я прочитала множество книг о путешествиях и приключениях, таких как «Дети капитана Гранта», «Пятнадцатилетний капитан» Жюль Верна и другие. Впоследствии это привело к тому, что я увидела мир. Побывала во многих уголках нашей огромной страны и за рубежом. И даже не боялась сплавляться по горным рекам. Я стала по-другому смотреть на жизнь и на её смысл.

Это почти готовый рецепт счастья. Однако не все в это поверят, не все с этим согласятся, так как мы привыкли считать счастьем то, что общепринято в качестве счастья, то, что можно ощутить, потрогать своими руками, материальное, то, что окружающие одобряют и чему завидуют. Но совсем не обязательно быть известным человеком: космонавтом, учёным, композитором, артистом, эстрадной звездой, чтобы быть счастливым. Робинзон Крузо, оказавшись на необитаемом острове, понял, что для того, чтобы выжить, надо трудиться. И он делал это. А дальше человеку требуется больше, потому что человек — существо ненасытное. Он, как правило, не останавливается на достигнутом. С этим ничего не поделаешь, и ничего предосудительного в этом нет. Это естественно. Потому, что только труд делает человека человеком. Просто так ничего не даётся, и само собой ничего не делается. (Многие думают, что «сбыча мечта» — это «ман-

на небесная», надо только хорошо об этом попросить у высших или «низших» сил. Это философия ленивых.) Идея романа Д. Дефо «Робинзон Крузо», на мой взгляд, в том, что при любой катастрофе человечество может не только само себя восстановить, но и продвинуться дальше. Для этого нужны только усилия самих людей.

Каждый человек может быть счастливым на своём рабочем месте и может создать истинный шедевр. Не так давно появилось и распространилось выражение «Работать на результат». Но на какой результат? И чем это выражение отличается от прежнего «Работать на совесть»? Всё равно при добросовестной работе, работе «на совесть», а не «из-под палки» появляется какой-то положительный результат. Надо только для начала очень захотеть этого и полюбить свою работу. А ещё надо уметь фантазировать, избегая трафаретов, шаблонов, штампов. Необходимо творчески подходить к своему любимому делу, вкладывая в него всего себя и чтобы это не было в тягость. А там, глядишь, будет и до звёзд рукой подать (как это было в фильме «Москва слезам не верит»). Все мы в детстве читали сказку Н. Носова о Незнайке и его друзьях. Самоуверенный, простодушный Незнайка утверждал, что Солнце не больше тарелки, и был уверен в этом. Хорошо, предположим, что это так, да только «тарелка-то» у каждого своя. Её величина, чистота, наполненность, порядок в голове и уют в доме зависят от нас самих. Мы не должны ждать милости от кого-то, от других людей. Мы привыкли считать, что кто-то нам что-то должен. Должен в лице родителей, учителей, супруга, начальника, государства. Этот девиз — «Мне должны» — девиз несчастного человека. Перед ним, дескать, все виноваты, он обижен жизнью, он разочарован, ему не додали. А жизнь предоставляет много возможностей, которыми можно воспользоваться, надо только верить в свои силы и ловить моменты. Любое изобретение, даже совсем незначительное, уже претендует на большое достижение в нашей деятельности. Надо только, чтобы каждодневный труд не был «сизифовым», а был максимально продуктивным, целенаправленным и нужным как себе, так и людям. Только конкретная цель может стать стимулом в работе. Пусть этот стимул сначала будет не громким, а вполне бытовым. Пусть это будет сначала, образно говоря, твоя клумбочка во дворе, твоя дорожка около дома, затем твоя широкая дорога в творчество и, наконец, твой звёздный час! Кто-то из великих сказал: «Талант — это одержимость».

Хочу написать о музыкантах, хорошо известных и менее известных, живущих среди нас и бывающих в нашем городе на гастролях, о людях творческого труда, о композиторах и исполнителях, об их тернистом пути, полном поисков, ошибок, находок и побед. Повествование моё овеяно идеей показать, насколько сложен и длинен путь к заветной цели. Людские попытки получить сразу и всё обычно терпят крах. В жизни, чтобы что-то получить, надо уметь терпеть, а иногда и ждать. Не все, описанные мной встречи, состоялись в «очном режиме». Подчас они проходили на волнах радио, на экране телевизора, на страницах книг, журналов и в Интернете.

Со многими из этих музыкантов мне довелось не только пообщаться лично, но и вместе помузицировать. Эти встречи — моё богатство, мои «бриллианты» и мои «драгоценности». Это те встречи, которые мне больше всего запомнились, понравились, оставили неизгладимый след в душе и много дали для моего самообразования и самовоспитания. А ещё я хочу посвятить читателей в некоторые тайны и премудрости нашего музыкального «ремесла». Бытует мнение, что в искусстве нельзя быть «средним» или «ремесленником». Если, мол, заниматься искусством, то надо быть только гением. Но жизнь и практика показывают, что без «ремесленников», без «средних» музыкантов и без работников «на местах» не состоялись бы гении. Ещё Р. Шуман, великий композитор XIX века, писал: «Если бы все хотели играть первую скрипку, нельзя было бы составить оркестра. Уважай поэтому каждого музыканта на его месте». Так же обстоит дело и в других профессиях. Многие люди уверены, что профессия музыканта не очень надёжна, она не даёт никаких гарантий. Но это не так. Наша профессия (а она

является интереснейшей профессией, вряд ли в мире найдётся другая такая же) неповторима, она не имеет себе равных по своим положительным качествам. Она прежде всего даёт гарантию того, что ею можно заниматься до глубокой старости и до конца жизни, возраст здесь совсем не помеха. Если в жизни мы можем «выживать» или существовать, то в музыке мы можем жить. Язык музыки понятен во всём мире без перевода, это тоже гарантировано. Ещё она даёт гарантию сохранения иммунитета против пошлости и мещанства, а ещё она даёт гарантию того, что в человеке дольше сохраняется молодость как души, так и тела.

Дорогой читатель! Твоё дело, которому ты служишь, надо делать с удовольствием, вкладывать в него всю душу. Только в этом случае человек не заостряет внимания на критике — это для него информация из другого мира. А счастье рядом, не где-то в некотором царстве, некотором государстве. Это наше поле деятельности. Оно вокруг нас — наше счастье: оно сверху, снизу, по бокам, только не ленись, успевай подбирать его.

М. Дубинина.

РАЗДЕЛ I. ВСТРЕЧИ С МУЗЫКАНТАМИ

1. ДЛЯ МУЗЫКИ И ДЛЯ ЛЮДЕЙ.

О ДАЛЬНЕВОСТОЧНОМ КОМПОЗИТОРЕ-ФОЛЬКЛОРИСТЕ НИКОЛАЕ МЕНЦЕРЕ

Николай Николаевич Менцер — старейший и известнейший на Дальнем Востоке композитор-фольклорист, заслуженный деятель искусств РСФСР, представитель старшей когорты дальневосточных композиторов. В их числе — Владимиров, Казачков, Напреев, Томбак, Угрюмов и другие. Одно время он возглавлял Хабаровскую композиторскую организацию. Первая встреча с Менцером у меня произошла в селе Богородском Ульчского района Хабаровского края. В то время я работала там по распределению после окончания Хабаровского училища искусств, как оно тогда называлось. Менцер приезжал в это село по линии Союза композиторов, так как он писал песни и музыку на темы народов Севера. В Богородском жил известный ульчский поэт и сказочник Прокопий Васильевич Лонки. Он писал стихи и сказки в народном стиле, а также был создателем краеведческого музея в Богородском. Менцер писал музыку на его стихи, получались песни, которые знали местные жители, их также пели в крае. Менцер приезжал в Богородское, чтобы встретиться со своим соавтором Лонки и послушать, как в районе поют его песни. Он тогда зашёл в музыкальную школу, где я работала, посидел на уроке, расспросил обо всём, и после этого мы не виделись много лет. Последующая наша встреча произошла уже в 80-х годах в Хабаровске. Своего помещения у композиторской организации в то время не было, по-моему, нет и сейчас, поэтому композиторы и исполнители собирались у Менцера дома, на улице Ленина. Жил он в то время один, жена была на Севере, так как, с его слов, ей оставалось чуть-чуть до пенсии. Однажды он позвонил мне, чтобы я пришла к нему проиграть с листа концерт для скрипки, который он только что написал (ему кто-то порекомендовал меня как пианистку). Мы сидели довольно долго, так как не очень просто было мне, молодой, недостаточно опытной, сразу, без просмотра сыграть такое сложное, крупной формы произведение. В дальнейшем, при проигрывании других произведений, я поняла его манеру «поправок» в игре исполнителя. Если его что-то не устраивало в моей игре, он легонько трогал меня за локоть, и я, сразу понимая, что не так, без слов начинала играть по-другому. Но в этот раз моей задачей было хотя бы просто «собрать» ноты. После проигрывания (а это было 7 ноября 1984 года, после демонстрации, я запомнила) он мне вдруг говорит: «Пойдёмте поспрадуем, сегодня же праздник». Я очень удивилась, просто была ошарашена его предложением. Такой известный человек, и вдруг со мной вдвоём праздновать, да каким образом? Мы пошли на кухню, а я обратила внимание на то, что квартира у него была «хрущёвка», и в центральной комнате (такие комнаты почему-то до сих пор называются «зал») по тогдашней моде стоял сервант, в котором тоже по моде находились рюмки и фужеры. Полный

«иконостас». Тогда все так делали, у нас тоже так было. Он достаёт фужеры, мы идём на кухню, и он наливает мне полный фужер... водки... Я замечала, что люди того поколения, жившие в СССР в первой половине и в середине XX века, были очень гостеприимными и хлебосольными, несмотря на не всегда большой достаток в доме. В нём чувствовалась какая-то особенная интеллигентность, но без вычурности, изысканность, аристократичность манер и в то же время душевная простота. Всё это в нём причудливо сочеталось. Например, он меня как-то угощал чаем с необычным вкусом. Я поинтересовалась, что это за чай. Он ответил: «Калмыцкий, плиточный». Я говорю: «А что-то я такого не встречала в магазинах». Он: «Ты не смотрела». Он говорил, что не всё мы замечаем, что поступает в продажу. И, действительно, мы все пользовались в то время грузинским чаем, который назывался почему-то «чай № 36». Позднее я узнала, что этот чай называется так, потому что в него добавляли 36% индийского чая. Иногда был китайский чай. Но чтобы продавался «калмыцкий», плиточный, я не встречала. Индийский и цейлонский чаи вообще были неслыханной роскошью и редкостью в те годы. Их можно было достать только по великому благу. А как-то раз мы собирались у него группой: сам Николай Николаевич и члены союза композиторов — Эдуард Ошеревич Казачков и Наталья Алексеевна Соломонова (музыковед), для того, чтобы прослушать произведение владивостокского композитора, присланное им по почте в виде партитуры. Меня посадили за инструмент, но мне было не очень легко читать с листа партитуру для симфонического оркестра, хотя мне приходилось это делать. Тогда за инструмент сел сам Казачков. Он был военным дирижёром, возглавлял в Хабаровске оркестр штаба. Выпускник военно-дирижёрского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, конечно, он умел читать любые партитуры очень хорошо и бегло. Затем мы перешли из рабочего кабинета Николая Николаевича в «зал» и начали обсуждать это произведение. Я, так как никогда не являлась членом композиторской организации, не могла участвовать в обсуждении, у меня только спросили моё мнение стороннего наблюдателя. Но и «послать» меня домой тоже, видимо, им было не очень удобно, у них, как у людей культурных, не поворачивался язык на это, если я не уйду сама (а мне хотелось посидеть с ними). Поэтому Николай Николаевич отправил меня на кухню, чтобы я приготовила винегрет, пока они обсуждают. Он велел мне порезать репчатый лук «мелко-мелко». В этом тоже проявлялся какой-то его аристократизм. То есть можно было всё порезать крупно для винегрета, как корм, дескать, и так съедят, но Николай Николаевич считал, что во всём должна быть эстетика и тонкий вкус. Он неплохо готовил сам, так как од-

нажды, по его словам, в какой-то столовой или ресторане увидел в тарелке таракана. С тех пор больше не питался в общепите. Да и особо не на что было. Жил он на одну пенсию, полученную за многолетнюю работу в оркестре. Это нам только казалось, что композиторы с такой известностью обладают несметными богатствами. Как потом я убедилась, ничего подобного. Как известно, гонорары за произведения в 90-е годы уже не существовали. Но таких людей, одержимых творчеством, талантливых, не переделать никогда. Н. Н. Менцер дожил до 1997 года и ушёл из жизни в возрасте 87 лет. До конца дней он писал музыку. А написал он огромное количество произведений. Это несколько симфоний, увертюры, пьесы для симфонического оркестра, хоровые произведения, песни, романсы. Образование он получил в Москве, но не высшее. В этом смысле он исключение из всех правил, так как в те годы в Союз композиторов вступить было очень сложно. Для этого необходимо было не только иметь в своём творческом «портфеле» произведения, соответствующие уровню профессионального композитора, но надо было обязательно иметь консерваторское образование, причём именно композиторское. Композиторский факультет. В этом плане для Менцера было сделано исключение как для талантливого, самобытного и необходимого для Дальнего Востока композитора. Он ездил по всему Дальнему Востоку, собирал национальный фольклор народов Чукотки, Камчатки, Приамурья. С 1935 года он работал на Камчатке заведующим музыкальным сектором областного радиокомитета и заведующим музыкальной частью Камчатского драматического театра. А с 1948 года он был концертмейстером симфонического оркестра на хабаровском радио, а также концертмейстером и дирижёром оркестра театра музыкальной комедии. Он писал музыку ко многим спектаклям, поставленным на Дальнем Востоке. Это «Женитьба Фигаро», «Слово», «Дальняя дорога», «Таня» и другие. И где бы он ни был, где бы ни работал, он всегда собирал народные песни, записывая их нотами и обрабатывая. Не раз он участвовал и в фольклорных экспедициях. В свои сочинения крупной формы Менцер также включал фольклорные мотивы. Но больше всего он уделял внимания обработкам песен малых народностей Дальнего Востока, выпустив несколько сборников таких песен. Писал он и самостоятельные песни в народном стиле. Самая известная из них — «Нанайская рыбацкая» (её исполнял известный певец, в прошлом дальневосточник, заслуженный артист РСФСР Кола Бельды). Даже если бы Менцер написал только одно это произведение, он бы уже стал знаменит. Сам Николай Николаевич вспоминал с улыбкой, он настолько сроднился с этими народами, что люди часто путают, где его песня, где песня в его обработке, а где песня народная. Иногда его песни так уходили «в народ», что никто уже и не помнил, что это песня Менцера, а иногда песня, наоборот, бывала народная, а её приписывали Менцеру. Н. Менцер обладал неиссякаемой энергией и много сделал для музыкальной культуры Дальнего Востока. За свою многолетнюю работу на Дальнем Востоке он был удостоен звания «Заслуженный

деятель искусств РСФСР». В конце 1960-х он на время уезжал из Хабаровска на Чукотку для создания ансамбля «Эргырон» («Рассвет»). Он явился его первым руководителем и дирижёром (1968 год — год создания ансамбля). Этот профессиональный ансамбль по своему уровню мастерства приравнивается к таким известным коллективам, как ансамбль И. Моисеева или ансамбль «Берёзка». В 2020 году ансамблю было присвоено звание «академический». В 70-х годах Менцер вернулся в Хабаровск, лишь периодически наездами бывая на Чукотке. Но связь с семьёй он не потерял. Его жена, Валентина, осталась на Севере. Она, после того как оставила карьеру артистки Московского цирка, стала работать костюмером в ансамбле «Эргырон». Николай Николаевич вернулся в Хабаровск, потому что ему было необходимо находиться в гуще культурных событий города. Это питало его творческое воображение. Кроме того, ему было необходимо работать с многочисленными хоровыми и оркестровыми коллективами города. Он не мог находиться в замкнутом пространстве, ведь как бы ни был талантлив композитор, какую бы хорошую музыку он ни написал, без исполнителей, без озвучения эта музыка, написанная на бумаге, остаётся мертва. Менцер не писал в стол. Он не ждал, когда ему предоставят исполнителей. Он их искал чаще всего сам. Он брал на себя самую сложную и подчас неблагодарную часть работы по поиску исполнителей и делал это с успехом. Он умел договариваться и помнил каждого исполнителя (даже участников хоров и оркестров) по имени и отчеству, так как исполнители для него были «на вес золота».

А что представляла собой культура Хабаровска в 60-е и 70-е годы прошлого века? Я помню, что в то время в Хабаровске было очень много молодёжи. После окончания «танцев» (тогда ещё не было слова «дискотека»), которые проходили на танцплощадках в парке ОДОСА и Центральном парке культуры и отдыха (ЦКПО), откуда был виден утёс и пляж на Амуре, начинались «шествия». Дело в том, что оба парка находились в районе Комсомольской площади Хабаровска. Кстати, ни в одном городе, где я бывала, я не видела такого явления, как наличие двух танцплощадок, находящихся в шаговой доступности друг от друга. Так вот. Молодёжи в Хабаровске было настолько много, что, когда заканчивались «танцы», с Комсомольской площади, где находились эти две танцплощадки, буквально «валила» толпа молодых людей в возрасте от 14 до 30 лет. И так как места на тротуарах не хватало для всех (было не протолкнуться), людской поток невольно перекидывался на проезжую часть и двигался прямо по ней, несмотря на бурную реакцию ошарашенных водителей транспорта и блюстителей порядка. И только где-то на середине пути от Комсомольской площади до площади Ленина народ потихоньку рассеивался, и становилось поспокойнее в плане передвижения. Когда я уезжала куда-нибудь из города в те годы, мне хотелось вернуться в Хабаровск, так как я любила вливаться в этот людской поток. На улицах в то время, и не только вечером, а и днём, можно было встретить девушек в мини-юбках по тогдашней моде, с шиньонами на головах

и с длинными чёлками, а ещё с глазами, подведёнными чёрным цветом чуть ли не до ушей. По улицам также бродили длинноволосые молодые люди в брюках клёш. У многих из них в руках были транзисторные радиоприёмники (на моей памяти это приёмники «Ласточка», «Вега», «ВЭФ», «Спидола»), а с 1969 года в продаже появились и первые портативные кассетные магнитофоны, которые также неизменно появлялись в первую очередь в руках молодёжи. Это отличало тогдашних «слушателей» от нынешних тем, что сейчас почти вся молодёжь ходит по улицам в наушниках и громко разговаривает на улице по сотовым телефонам по громкой связи (до чего же ещё додумается человечество?). Поначалу сегодняшних людей можно было принять за сумасшедших. Так какую музыку слушали в те далёкие времена завсегдатаи танцплощадок, хабаровского пляжа и кинотеатров, которые находились в то время на каждом углу? Из магнитофонов и радиоприёмников молодых людей того времени на всю улицу неслись голоса популярных эстрадных певцов Дина Рида, Джордже Марьяновича, Жана Татяна, молодых М. Магомаева, В. Ободзинского, В. Высоцкого, участников ансамбля «Битлз». Было также модно выставлять в открытое окно или в форточку включённые на всю мощь радио или магнитофон, чтобы любимые песни звучали во дворе и на улице. На танцплощадках звучали аналогичные мелодии в исполнении местных артистов эстрады в сопровождении ВИА (вокально-инструментальные ансамбли). В противовес этому в концертных залах Хабаровска (чаще всего это был зал ОДОСА) звучала классическая музыка в исполнении Дальневосточного симфонического оркестра под управлением Б. Бабенко, Ю. Николаевского, В. Тица, А. Безуглова, Г. Клементьева и других дирижёров. В старом театре музыкальной комедии (нынешний концертный зал филармонии) ставились оперетты. Приезжали каждое лето на гастроли оперные театры из самых разных городов страны, вплоть до московских — Большого театра Союза ССР и музыкально-драматического театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Но чаще всего в Хабаровск приезжал на гастроли ближайший по территории от нас Бурятский театр оперы и балета (они выступали почти всегда в здании театра драмы, это в прежние времена был клуб НКВД, а ещё в здании Дворца культуры профсоюзов, построенном в 1971 году). После открытия нового здания музыкального театра в 1977 году за стадионом «Динамо» с большим количеством мест оперные театры стали приезжать в Хабаровск регулярно с завидной частотой. И это продолжалось вплоть до двухтысячных годов. Пианисты, скрипачи, вокалисты мирового уровня также посещали наш город. Святослав Рихтер был в Хабаровске несколько раз именно в 70-е годы. А в 1986 году он предпринял беспрецедентную по смелости и масштабам поездку по Дальнему Востоку. Он выступал даже в маленьких городах и посёлках на стареньких пианино, не всегда отличавшихся даже относительно сносным качеством звучания. Хорошо, что он брал с собой настройщика из Хабаровского училища искусств Василия Павловича

Хвастунова. Н. Менцер жадно впитывал в себя всё то, что «дарила» улица и природа, и, конечно, то, что звучало на концертной эстраде и на подмостках музыкального театра. Он состоял в жюри многих музыкальных конкурсов, смотров и фестивалей, проводимых в Хабаровске. Выступая с трибуны после проведения этих мероприятий, Менцер, обращаясь к молодёжи, всегда подчёркивал, что очень много на концертах и конкурсах звучит эстрадной музыки (ВИА и прочая попса), а надо, чтобы больше звучало классической музыки. О ней почему-то забывают. «Песни, — говорил Менцер, — хорошо, я сам пишу песни, но надо учиться понимать и другую музыку, более сложную и серьёзную. Она больше даёт в плане духовного развития...» Дома он слушал много классической музыки на виниловых пластинках, по радио и телевидению. Дома, в его рабочем кабинете, были огромные бобинные магнитофоны, на которых он прослушивал свою музыку, записанную ранее, а также современную музыку российских композиторов А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдуллиной. Он всегда был в курсе современных авангардистских течений в музыке. Как-то раз я его спросила, как он относится к творчеству Владимира Высоцкого. Он ответил, что это честный артист, но петь так, как поёт он, нельзя, так, мол, поют уголовники. Я с ним спорить не стала, промолчала, но в душе не совсем согласилась с этим утверждением, хотя он был по-своему прав. По моему мнению, такой стиль подачи материала, как у Высоцкого, приемлем, и такое пение может иметь место в концертной практике в рамках бардовского или эстрадного жанра. Но каждый всё же имеет право на своё мнение. И хотя Н. Менцер был поклонником многих жанров, он никогда не шёл по проторенным дорожкам, не стремился никому подражать и не спешил потакать невзыскательным вкусам. Он не делал ничего в угоду кому-либо или чему-либо. Он оставался верен самому себе. Тот путь, который он когда-то для себя выбрал, — поиск и разработка мелодий народностей Дальнего Востока — остался с ним навсегда. И его музыка была востребована. Его музыку исполнял Дальневосточный (ныне академический) симфонический оркестр под управлением В. Тица. Это были такие произведения, как «Нивхская сюита», «Ульчская рапсодия», симфонии. Он сотрудничал почти со всеми хорошими коллективами Хабаровска. В Хабаровском училище (колледже) искусств когда-то было отделение народов Севера. Учащиеся этого отделения объединялись в группы и пели песни Менцера или народные песни в его обработке. Его песни также пели участники вокального ансамбля села Троицкого, многие из которых окончили наше учебное заведение или собирались сюда поступать. Вокальными ансамблями такого рода руководила в то время старейший хормейстер Хабаровска, заслуженный работник культуры РФ, преподаватель Хабаровского училища (колледжа) искусств Нина Ивановна Лычёва. Выпускница Горьковской консерватории, она приехала по распределению работать в Хабаровск и осталась здесь навсегда. За долгие годы работы в Хабаровском училище (колледже) искусств Нина Ивановна была и завучем, и

заведующей дирижёрско-хоровым отделением, и классным руководителем. Она также являлась педагогом-методистом Хабаровского края, проводя большую методическую работу по распространению хоровой культуры в крае и в стране. И, конечно, Н. И. Лычёва долгие годы была бессменным руководителем концертного хора училища (колледжа) искусств. Она много сделала для пропаганды музыки Менцера. Академический хор училища в разные годы исполнял «Нанайскую рыбацкую» со дня её написания. Тогда же хабаровский композитор Юрий Яковлевич Владимиров, большой друг и соратник Менцера, написал «Дальневосточный концерт» для фортепиано с оркестром и включил в него мелодию этой песни Менцера в качестве цитаты. Этот концерт неоднократно звучал в Хабаровске в исполнении Дальневосточного симфонического оркестра и солиста Вячеслава Соболевского. Надо сказать, что музыка концерта достаточно сложна для восприятия, но тема «Рыбацкой» узнаваема, и благодаря этой цитате концерт стал известен широкому кругу любителей музыки.

Лидия Пантелеевна Гладкая, так же известный в Хабаровске хормейстер, выпускница сначала Хабаровского училища искусств, затем Новосибирской консерватории, заслуженный работник культуры, лауреат премии Якова Дьяченко, создатель и руководитель камерного хора в Хабаровске, очень трепетно относилась к творчеству дальневосточных композиторов. В 2008 году, к юбилею Хабаровска (150 лет), она составила и издала книгу песен и стихов о Хабаровске, включив в неё и песню Н. Менцера «Мелодии Хабаровска» для женского квартета и баритона на слова А. Карасика.

Кантату Н. Менцера «Сергей Лазо» в 80-е годы исполнял хор Дома культуры завода имени М. Горького под управлением руководителя этого коллектива, преподавателя Хабаровского училища искусств Петра Николаевича Ленских. Это произведение они исполняли совместно с Дальневосточным симфоническим оркестром (дирижёр — Г. Клементьев), а также с симфоническим оркестром Приморской филармонии.

Произведения Менцера пользовались спросом в коллективах, представлявших дальневосточную тематику. Это филармонический профессиональный ансамбль «Дальний Восток» (руководитель и создатель ансамбля — В. П. Морозов), ансамбль песни и пляски системы профтехобразования «Трудовые резервы» (руководитель — В. И. Задворный). А любой уважающий себя танцевальный коллектив считал за честь взять в свой репертуар «Танец воронят» на музыку Н. Менцера. Вера Дубовик, солистка и первая скрипка Дальневосточного симфонического оркестра, исполняла его концерт для скрипки с оркестром.

Мне тоже довелось исполнить многие произведения Менцера. Особенно мне нравится его фортепианная пьеса «Прелюд на эскимосскую тему». Мне удалось исполнить эту пьесу на хабаровском телевидении, а также записать на радио. Сочетая в себе элементы народности и современного академического музыкального языка, она получила известность среди знатоков националь-

ного фольклора и музыкантов любого уровня. На фестивалях дальневосточной музыки эту пьесу всегда просили исполнять. Жаль, что Менцер написал мало произведений для фортепиано, буквально несколько пьес. Наоборот, романсов и песен в народном стиле, а также обработок он написал много. Я эти аккомпанементы с удовольствием играла. Это песни «Нанайский вальс», «Нанайская рыбацкая», «Пароход», «Баллада о морских охотниках», «Весенний дождь» («Виню себя»), «Край любимый» и многие другие. Писал он вокальные произведения на стихи многих поэтов Севера и Приамурья, а также на свои собственные стихи. Но есть у него и произведения на стихи русских поэтов: Петра Комарова, Бориса Дубровина, Вероники Тушновой, Сергея Есенина. Его романс на стихи С. Есенина «Отговорила роща золотая», конечно, отличается от известной песни Г. Пономаренко. Но Н. Менцер по-своему прочёл эти стихи. Писал он, как я уже упомянула выше, и для симфонического оркестра. Это «Нивхская сюита», «Ульчская рапсодия», «Эвенкийская рапсодия», «Чукотские танцы», а также он много писал для хора. Для исполнения своих песен он приглашал профессиональных исполнителей-вокалистов. Их было много как у нас, в Хабаровске, так и во Владивостоке. Но особенно ему нравился хабаровский певец-любитель Яков Маркович Мерович. Он обладал громогласным голосом (драматический тенор), богатым по тембру, силе и выразительности. Никто, даже среди профессионалов Хабаровска, по моим наблюдениям, таким голосом не обладал. К сожалению, музыкального образования он не имел, поэтому у него нередко возникали трудности при разучивании новых музыкальных произведений. Но это был настоящий самородок. Он окончил политехнический институт в Ленинграде и приехал в Хабаровск, где проработал практически всю жизнь инженером на заводе «Энергомаш». Работая на заводе, он одновременно был активным участником художественной самодеятельности Дома культуры завода. Он участвовал в спектаклях существовавшей в то время оперной студии при Доме культуры. И когда моя старшая сестра Таня работала концертмейстером этой студии, Мерович часто посещал наш дом для домашних репетиций и стал другом нашей семьи. Он был очень симпатичным высоким, стройным парнем с густой шевелюрой в духе поэта Александра Блока. Яков был очень простым в общении, как говорится, без комплексов. Он не любил, когда его называли по отчеству — Яков Маркович. Просто Яша или Ящик. Передай, говорил он мне, привет родителям от Ящика. Когда в Хабаровск приезжали на гастроли оперные театры, его прослушивали руководители этих театров и приглашали вступить в труппу или советовали ехать учиться в консерваторию. Но он отказывался, оставаясь верным своей инженерной профессии. Участвовал он и в профессиональных концертах, проводимых Хабаровской филармонией. Ещё в 60-х годах он был не только солистом оперной студии при Доме культуры завода «Энергомаш». Он участвовал в оперных спектаклях, которые ставили педагоги Хабаровского училища искусств, а затем колледжа искусств. Он был «любимцем

публики» как в Хабаровске, так и в других городах, куда возил его Менцер. В одной из хабаровских газет в 90-е годы была статья под названием «Лучано Паваротти живёт в Хабаровске» (Л. Паваротти — итальянский певец, звезда оперной сцены XX века). И неслучайно Менцер выбрал его для исполнения своих песен и романсов. И хотя в концертах, где исполнялась музыка Менцера, зачастую пели певцы с высшим музыкальным образованием, наибольшее предпочтение он отдавал Меровичу. Мы участвовали в авторских концертах Н. Менцера, проводимых на различных площадках города, а также в других городах. Особенно мне запомнились творческие встречи с композитором в 80-е годы в музыкальном салоне краевой библиотеки и в Хабаровском доме актёра, который, к сожалению, сгорел и так и не был восстановлен. «Звездой» этих концертов, конечно же, был Мерович. Мы также записали на радио несколько романсов Менцера. Последние годы жизни Яков Маркович провёл в Израиле. Там он работал сначала артистом хора в оперном театре Тель-Авива, а затем ему стали давать роли в этом же театре.

Н. Менцер устраивал фестивали дальневосточной музыки во Владивостоке, Хабаровске, Якутске. Он курировал эти фестивали, проявлял чуткое внимание к молодым композиторам. Занимался с ними, консультировал, давал оценку каждому новому сочинению. Как-то раз он спросил у меня, занимается ли моя дочка (которая училась в то время в первом классе) музыкой, я сказала, что она даже пытается по-детски записывать какие-то мелодии. Он попросил непременно привести её к нему, чтобы послушать эти «опусы». Мы пришли к нему домой, несмотря на протест моих родителей, что не надо этого делать, так как неудобно отрывать человека от работы. Но я не послушала их, так как композитор очень приглашал нас вдвоём с дочкой к себе в гости. Он внимательно выслушал её игру, посмотрел нотную тетрадь, сделал несколько замечаний, посоветовал не бросать это дело, а

продолжать им заниматься, а потом мы пошли на кухню пить чай с тортом, который он, с его слов, заранее купил специально для такого случая. В кухне наши беседы о творчестве продолжились. Николай Николаевич сказал, что для того, чтобы писать музыку, надо знать не только много классических произведений, но также слушать и современную музыку, причём желательно не попсу, а музыке академического направления, такую, какую писали Прокофьев, Шостакович, Барток, Стравинский. Ещё он посоветовал моей дочке записывать только те мелодии, которые идут из души, из самого сердца.

Мне довелось съездить на фестивали дальневосточной музыки во Владивосток и в Якутск, а также принимать участие в таких фестивалях в Хабаровске. Это всё благодаря Менцеру. Он называл меня «личным концертмейстером» и возил в командировки, помогая там во всём и трогательно опекая. Он всегда звонил мне в гостиничный номер и интересовался, чем я занимаюсь, обедала ли я. Некоторые даже думали, что я его родственница, внучка. Спрашивали у меня об этом. Но я объясняла, что мы вместе работаем. А сам Николай Николаевич в поездках практически всё время, свободное от организационной работы, проводил за партитурами. Это были очень интересные поездки. Не только потому, что в этих городах нас возили осматривать местные достопримечательности, мы там отдыхали, но ещё и потому, что мы там встречались с интересными людьми. Мы также слушали много самых разнообразных интересных произведений. Общение с Менцером открыло мне глаза на многие явления. Это были яркие десять с лишним лет, наполненные музыкой, необычными событиями, согретыми длинными задушевными разговорами, так как Николай Николаевич не жалел времени для людей. Я благодарна Менцеру за музыку, за науку, за интересную полноценную наполненную жизнь. А ещё он подарил мне книгу из своей домашней библиотеки — «Историю фортепианного искусства» А. Алексеева.

2. МОЁ ПЕРВОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ЗА ГРАНИЦУ С ХАБАРОВСКИМИ МУЗЫКАНТАМИ

Я никогда не бывала за границей в молодые годы и, признаться, не имела большого желания туда поехать. Сказалось, видимо, наше социалистическое воспитание: школа, семья, пионерия и комсомол. Хотя многие мои сверстницы и сверстники ездили за границу, но в основном в социалистические страны. Они говорили, что для того, чтобы попасть в капиталистическую страну, надо сначала три раза съездить в социалистические. Интересно, но я всё равно испытывала недоверие, и у меня было предвзятое отношение к этому явлению. Тем более что мой отец был коммунистом. Мама не была коммунистом, но она была полностью во всём солидарна с ним. Они говорили так: «Как можно ехать в эти гадкие буржуазные страны, пресмыкаться перед ними, любоваться их “сервисом”? Позор!» Ну что ж, тогда было такое время. Благодаря подобному подходу к воспитанию я выбрала себе нейтральную, консервативную форму путешествий. Мне нравилось ездить здесь, по СССР, ведь у нас, как мне казалось, столько регионов с самыми разнообразными природными условиями и климатом. Моря, степи, пустыни, леса, горы, города и т. д. Я побывала в нескольких республиках: Украина, Узбекистан, Казахстан. Жалела только, что не успела съездить в Прибалтику. Со временем я поняла, что нельзя иметь предвзятое отношение к тому, чего не знаешь. С чьих-то слов нельзя судить о чём-либо. Надо удостовериться, увидеть своими глазами, тогда говорить. Я успела многое, но и не успела многого. Наступили 90-е годы. Казалось бы, сложные времена. Всё изменилось в одночасье. Проблемы с едой, деньгами, одеждой, у некоторых возникли проблемы с работой. Нищета. Какие там поездки! Но, как говорится, нет худа без добра. В 90-е годы, как раз в тот момент, когда многим людям некуда было податься в поисках правды, многие разуверились в справедливости, разочаровались в честности и порядочности людей, в бескорыстии. В этот момент в Хабаровск, как и в другие города распавшегося СССР, хлынул поток миссионеров-священников. Они устраивали корейско-американские церкви везде и повсюду: в школах, больницах, домах культуры, общежитиях.

Один из таких людей — умный, образованный пастор пресвитерианской церкви Пак Ен Дэ из города Сеула — организовал в Хабаровске церковь для музыкантов под названием «Святая гора». Он был профессором истории и теологии. Хорошо говорил по-русски и по-английски. Посещать эту церковь могли все желающие. Это скорее был арт-клуб. Благодаря этому проекту устраивались выставки, концерты, конкурсы, мастер-классы. Происходил также международный обмен. А так как мои поездки с концертами, которые я любила, отошли на второй план, ведь общественные организации, те, которые существовали при социализме, — хоровое общество, общество «Знание», были упразднены, знакомые мне по советовали пойти в эту церковь. Я согласилась. Мы собирались в концертном зале хоровой школы-студии «Топлёк». Мы читали молитвы, изучали Библию, играли на

музыкальных инструментах, пили чай и много пели. У пастора были творческие связи по всему миру. Он отбирал интересные музыкальные номера, исполнителей и устраивал гастрольные поездки по городам Южной Кореи, Америки и на Гавайские острова. Реализовать свои творческие планы можно было в те годы только таким путём. Там, в церкви, звучало много музыки. Звучали музыкальные номера в исполнении артистов Хабаровской краевой филармонии и Дальневосточного симфонического оркестра. Все мы пели хором, общались, помогали друг другу, занимались с иностранными студентами. Пастор устраивал в Хабаровске международные концерты, где выступали наши хабаровские артисты и артисты из Южной Кореи, а также возил наших музыкантов в Южную Корею. Пастор, не имея музыкального образования, обладал редкими качествами: тонким музыкальным чутьём и природным музыкальным вкусом. Благодаря этим качествам он умело отбирал исполнителей и составлял программы концертов. Кроме того, он владел многими языками. Даже если он не знал каких-то слов, он понимал интуитивно, о чём идёт речь.

И вот настал этот момент. Настал и мой звёздный час. В 1997 году я была приглашена в гастрольную поездку по Южной Корее в качестве концертмейстера с солистами Дальневосточного симфонического оркестра Верой Дубовик, Валерием Алёхиным и преподавателем Хабаровского колледжа искусств Аллой Ленских. Это было для меня ошеломительным событием — увидеть мир, обнять его, изучить и покорить. Я уже тогда немного знала о «загранице», о жизни там, по рассказам знакомых людей. И у меня прошла эта спесь (недоверие) и предвзятое отношение ко всему «не нашему». Безмерная радость — побывать, посмотреть, увидеть то, чего нет у нас. Во время поездки я всё время вела дневник, который сохранился у меня до сих пор. Это всё то, что я успела записать там, по ходу. Эти имена людей знакомы многим в Хабаровске. Многие любители и музыканты-профессионалы знают их или знали. Но я напомним.

Вера Андреевна Дубовик — хабаровчанка. Она окончила Хабаровское училище искусств по классу скрипки в 1971 году. Девичья фамилия её была Рябченко. Её портрет, Веры Рябченко, висел на Доске почёта перед большим залом. С фотографии смотрела осень симпатичная, приветливая девушка с чёлкой до глаз и со стрижкой каре. Хотелось с ней непременно познакомиться, но я тогда училась только на первом курсе, и это было не так просто. Произошло это гораздо позднее. Вера окончила училище с отличием. Проявила себя как талантливая скрипачка, ученица Дмитрия Васильевича Пономарёва. Я помню её выступление на госэкзамене. Играла она замечательно, так, что произвела фурор. Аккомпанировала ей непревзойдённый до сих пор концертмейстер училища, выпускница Московской консерватории, супруга Д. В. Пономарёва — И. А. Шепеленко. Их дуэт слушался как выступление каких-либо прославленных мировых звёзд. Тогда не принято было наряжаться, даже на госах.

Вера была одета очень скромно — в белую кофточку, заправленную в тёмную короткую по тогдашней моде юбку на тоненькой талии. Тогда была принята такая «пионерская форма» на экзаменах. Студентки даже на госах в то время не наряжались в концертные платья. Во время игры Вера так увлеклась, так взмахивала смычком, что у неё эта кофточка выскочила из юбки. Ирина Александровна Шепеленко подошла к ней, поправила её «туалет», и они продолжили игру. Эта деталь мне запомнилась.

Затем Вера поступила в Свердловскую консерваторию, которую окончила в 1976 году. С тех пор и до самого своего ухода из жизни в 2006 году она работала в Дальневосточном симфоническом оркестре — была солисткой и первой скрипкой. Она была не только концертмейстером группы скрипок (концертмейстер в оркестре означает руководитель оркестровой группы или всего оркестра). Вера Андреевна была ещё и концертмейстером оркестра. Она настраивала весь оркестр до прихода дирижёра. Это была ещё одна её функция. Здесь, в Хабаровске, она получила звание заслуженной артистки России.

Моё сотрудничество в качестве аккомпаниатора с Верой продолжалось 10 лет. Мы играли классическую музыку и давали благотворительные концерты по всему городу. Выступали в домах ветеранов, Дальневосточном художественном музее, Доме творческой интеллигенции, медицинском университете, музыкальном салоне краевой библиотеки и на других площадках города. Наши программы были интересны, богаты репертуаром и разнообразны. В основном это была классическая музыка. Мы играли концерт для скрипки с оркестром П. Чайковского, пьесы П. Чайковского для скрипки с фортепиано, «Русский танец» из балета «Лебединое озеро» П. Чайковского. Мы также играли старинные сонаты, произведения Тартини, Нардини, Корелли, концерты Вивальди, русскую музыку, зарубежную и особенно много играли произведений Ф. Крейсера, а также пьесы П. Сарасате («Андалузский романс»), К. Сен-Санса («Интродукция и Рондо каприччиозо»). Мы даже подготовили лекцию-концерт «Ф. Крейслер и его современники», с которой выступили в музыкальном салоне. Собрались огромное количество народа. Небольшой зал не мог вместить всех желающих, так что даже многие слушали стоя, из коридора, а некоторые ушли домой, так как им места совсем не нашлось. Играли популярные пьесы Ф. Крейсера — три вальса: «Радость любви», «Муки любви», «Прекрасный розмарин», а также «Маленький венский марш», «Синкопы», «Венский каприс» и другие. Играли мы и интересные мелодии эстрадного стиля и просто современную советскую музыку академического направления (например, пьесы Г. Свиридова из музыки к повести А. Пушкина «Метель», романс, вальс и другие). Доводилось нам играть музыку дальневосточных композиторов. Например, концерт для скрипки с оркестром Н. Менцера, только что им написанный. Этот концерт Вера также играла с оркестром. С оркестром она играла и другие концерты. А её длинный звук в конце «Шехерезады» Н. Римского-Корсакова, звучащий на весь зал, завораживал многих. И, конечно, гвоздём любой про-

граммы наших концертов был «Чардаш» В. Монти. Его всегда в любой аудитории просили играть на бис. Наши концерты нередко сопровождался художественным словом или предварялись музыковедческим анализом. В наших благотворительных концертах часто принимала участие заслуженная артистка России, ведущая концертов филармонии Ирина Викторовна Никифорова. Мы также выступили на радио и на телевидении. Вера была хорошим педагогом. Мне довелось поработать с ней в качестве концертмейстера с её учениками. Она как педагог была немногословна. Никогда не объясняла долго и не рассказывала много о произведениях и об их авторах. Достаточно было одного-двух слов, чтобы ученик понял, как надо играть. Эти слова попадали в самую точку. Часто показывала сама. Она никогда не повышала голоса ни на кого. Была очень спокойна, выдержана и терпелива. Казалось, её терпению не было конца. Даже если кто-то смел спорить с ней, возражать или выражал недовольство, она не теряла самообладания и никогда не отвечала грубостью на грубость. Она всегда держалась с достоинством и вела себя очень интеллигентно. Никогда не говорила ничего попусту, как другие «болтают» просто так, от нечего делать. Она же никогда не была такой. Ей было некогда — она вся была в музыке. Говорила только всё по делу. И никогда ни о ком не говорила плохо. Помню, как мы однажды с ней записывались на радио. Аккомпанемент для меня был не очень сложный («Канцонетта», вторая часть концерта для скрипки П. Чайковского), я много над ним не работала. Он почти весь читается с листа. Но в этом-то вся сложность. Когда мало нот, надо, чтобы они звучали особенно выразительно, тем более у Чайковского. Но я заранее об этом не подумала. Мне тогда казалось, что и так у нас с Верой звучит всё неплохо. И мы это произведение много раз уже обыгрывали. После записи мы зашли в рубку к звукооператору В. Першину и стали слушать свою игру в записи. Вера сразу заметила, что звук фортепиано оставляет желать лучшего и спросила у Першина, нельзя ли что-то подправить в плане записи, чтобы звук стал лучше. А я сразу поняла, что это мой недостаток — недослушанность игры. И я тут же возразила: «Нет-нет, это я так играю, оператор здесь не причём». Вера только засмеялась и сказала: «Ну играй по-другому». Мы опять пошли в студию, сыграли, записались, и следующий вариант записи был превосходным благодаря Вере! Мы часто не ценим людей, когда находимся рядом с ними. А начинаем их ценить только тогда, когда лишаемся их.

Другим артистом, с которым мне довелось играть и съездить в Корею, был Валерий Константинович Алёхин, виолончелист. Он родом из Ташкента, окончил там музыкальную специализированную школу-десятилетку для одарённых детей, а затем продолжил образование в Дальневосточном педагогическом институте искусств (г. Владивосток). Он очень долго работал в Дальневосточном симфоническом оркестре. Так же, как и Вера Дубовик, он был концертмейстером в оркестре, только группы виолончелей. Алёхин не раз солировал с оркестром, а также играл с пианистами. Многие хабаров-

чане знали и помнят до сих пор музыкальную семью Алёхиных. Его супруга — пианистка Тамара Васильевна Алёхина — много лет работала концертмейстером в Хабаровском институте культуры. Их дочь Наталья Алёхина окончила Хабаровский колледж искусств по классу Г. В. Никоненко, а затем в Москве — Российскую академию музыки имени Гнесиных у профессора Т. А. Зеликман. Сейчас Наталья работает в Москве.

Алла Анатольевна Ленских провела своё детство и юность в Сибири. В Хабаровск она приехала по семейным обстоятельствам. И сразу поступила в Хабаровское училище искусств, как тогда называлось это учебное заведение. До этого она уже имела техническую специальность, но талант певицы пересилил, и Алла стала профессионально учиться классическому пению. Затем она окончила Дальневосточный педагогический институт искусств во Владивостоке, после чего приехала в Хабаровск работать солисткой Хабаровской краевой филармонии. За время работы в филармонии Алла Анатольевна объездила с концертами всю страну (в то время это был Советский Союз), а также была на гастролях во многих странах мира. С начала 90-х годов она является преподавателем колледжа искусств. Многие её выпускники учатся в самых престижных консерваториях — Московской и Санкт-Петербургской, а также поют в самых престижных оперных театрах мира. Алла Анатольевна так же представитель музыкальной семьи. Её супруг Пётр Николаевич Ленских — дирижёр духового оркестра, первоклассный специалист по дирижированию духовым оркестром и инструментовке для духового оркестра, в прошлом выпускник Хабаровского училища искусств, а затем Дальневосточного педагогического института искусств, преподаватель Хабаровского колледжа искусств. Он в течение уже многих лет является заведующим отделением духовых и ударных инструментов в колледже. Он член Союза композиторов России. Пишет много музыки для оркестра, для хора, а также вокальной и инструментальной музыки. Их дочь тоже имеет музыкальное образование. Она дирижёр-хоровик.

Будучи приглашёнными в поездку по Корее в 1997 году, Вера Дубовик, Алла Ленских, Валерий Алёхин и я — мы объединились и много репетировали, каждый готовил сольные номера, а ещё мы играли трио: Вера, Алёхин и я. В основном в Корее надо было играть много духовной музыки. Пастор нам сообщил об этом, и мы готовились играть христианские гимны. Кроме этого, мы готовили романс М. Глинки «Не искушай» в переложении для трио (скрипка, виолончель и фортепиано — фортепианное трио) с солисткой Аллой Ленских.

А теперь я привожу свой дневник, который я вела в поездке по Южной Корее, практически без изменений, без правки и добавлений. Эти записи обрывочны, фразы иногда не полны, так как мне некогда было расписывать всё подробно. Но тем ценнее эти записи, потому что они запечатлели самые главные моменты поездки, которые наиболее ярко отразили непосредственные впечатления. На то они и дневниковые записи, чтобы отображать мгновенные ощущения и мимолётные зрительные образы.

02.07.1997. Пришла в Хабаровский международный аэропорт (терминал) очень рано. Часа за два до начала регистрации. Всё боялась опоздать. Наших ещё никого. В основном сидят люди в национальной одежде, видимо, летящие в союзные республики (это раньше так называлось). Охранник посматривает на меня подозрительно. Постепенно начали собираться наши. Рейс у нас прямой до Сеула. Суета. Багаж, билеты и т. д. Наконец, посадка в самолёт. Поднимаемся по трапу. Дует хороший попутный ветер.

Летим почти 4 часа. За это время нас накормили очень вкусным обедом, предлагали даже спиртное, но мы отказались. Лично я впервые за многие дни наелась, так как в Хабаровске в 90-е особого обжорства не наблюдалось. Самолёт снижается. Мне, сидящей у окна, становятся видны сначала болотца в каких-то линиях и трещинах. Появляются поля, дороги, мелкие лёгкие постройки с яркими крышами. Потом их становится всё больше и больше. Видны огромные здания, парки, кварталы, улицы, очень сильное движение на улицах. Посадка. Выходим из самолёта и... как в парную. Какая здесь сумасшедшая влажность! С Хабаровском не сравнить. Как здесь только люди живут? Это первые мысли при выходе из самолёта. Огромный аэропорт, огромные самолёты. Видно, что иностранные, не такие, как наши. Заходим в здание аэропорта. Всё сверкает. Огромные полотна, экраны, рекламы. Везде всякие службы, корейцы и т. д. Проходим паспортный контроль. Кореец берёт мой паспорт, тыча пальцем в мою фотографию, произносит: «Ю?» Я киваю: «Ес». Нас встречает пастор со своим другом, мистером Паком (пастор с нами не летел из Хабаровска, он был в Сеуле). Садимся в машину. Мистер Пак везёт нас в отель. Едем. В городе душно. Большая влажность. Едем в гостиницу очень долго. На дорогах пробки. Вечереет. Время на 2 часа раньше, чем в Хабаровске. Мистер Пак с пастором всё время звонят куда-то по телефону прямо из машины, обзванивают всех своих знакомых, в том числе и в Хабаровске. Для меня эти звонки — диво дивное, фантастика, я так и не могу поверить, что это «натуральные» звонки. Скорее, это похоже на розыгрыш. Приезжаем к месту. Христианский отель. Быстро располагаемся и идём гулять. Прогулка по ночному городу. Впечатлений масса. Впечатления ошеломляющие. Море огней, ночная жизнь. Описать это невозможно.

03.07.1997. Завтракаем мы в отеле. Утром пастор идёт с кем-либо из друзей на рынок за едой. Я увязываюсь с ними. Не понимаю, зачем спать в гостинице, если можно увидеть столько интересного! А спим в гостинице на полу на тонких подстилках. У них так принято. Кофе нам приносит в номера «горничный», или как это у них называется? Позавтракав, мы сидим. Пастор приказал ждать. Одним ходить по городу не положено. Весь день прошёл в ожиданиях. Потом были хождения по магазинам, по базарам и т. д. На улицах города совсем не увидишь европейских лиц. А мода такая же, как у нас. Те же брюки, те же юбки. Посетили музыкальный магазин. Он очень богатый. Я такого не видела нигде. Поездка на метро к родственникам пастора. Высотный дом с общим

балконом, у нас я таких не видела. Квартира удобная. 4 комнаты. Но не очень хорошо, что низкий потолок, как и у нас в отеле. В квартире есть пианино. Мы репетируем с Верой «Сентиментальный вальс» П. Чайковского.

04.07.1997. С утра идёт дождь, как и вчера. Здесь вообще большая влажность. Просто нечем дышать. Да ещё частые дожди. Пастор говорит, «муссонные». А ещё слышны всё время какие-то специфические запахи, выделяемые промышленностью — большими предприятиями и мелкими частными торговыми лавочками, которые расположены вдоль улиц. Но ничего, люди живут. Вечером идём в церковь с пастором Кимом. Долго едем на метро, потом на автобусе. Церковь. Очень много народу. Я играю прелюдию И. С. Баха — А. Зилоти и «Экспромт» М. Мусоргского. Там очень хороший концертный рояль. Вообще, везде хорошие инструменты. Потом мы играем трио в составе: Вера, Валера и я. Играем христианские гимны, так как это церковь. Возвращаемся домой поздно. Очень долго едем на такси, так что меня укачало. Оказывается, мы были в другом городе. Обратном в отель вернулись в первом часу ночи. Сразу легли спать.

05.07.1997. Утро. Встаём в 6 утра. В семь надо быть в церкви, которая напротив отеля. Играем трио — церковные гимны. Идёт дождь. Возвращаемся. Отдыхаем в отеле, потом нам звонят по телефону, по звонку встаём и едем опять играть. Возвращаясь, заходим в музыкальный магазин. Покупаем виолончель, которую Алёхину заказали купить в Хабаровске, а мне покупаем гитару. Пастор курирует наши покупки, то есть советует, что купить. Возвращаемся в отель. Пастора мы в шутку между собой за глаза зовём «паспорт».

06.07.1997. Воскресенье. Опять дождь. Утром под дождём едем в церковь. Играем гимны. Дальше — воскресная служба. После этого едем в Центральный концертный зал. Это огромное здание. Здесь оперный театр и концертный зал. Внутри — великолепие. Шикарное фойе. Везде автоматы с кофе — холодным, горячим, чаем, газированной водой. На сцене, за кулисами, я заметила, полный порядок. Перед выходом артистов дверь на сцену плотно закрывается и даже шторкой зашторивается. До нас выступал корейский молодёжный хор. Входя в артистическую, его участники ведут себя так же, как и «наши». Девчонки хватаются за головы, хихикают. Вроде иностранцы, у них всё должно быть по-другому, однако нет, точно как наши. Первым номером нашей группы стало выступление Алёхина с моим аккомпанементом. Мы играем «Лебедя» К. Сен-Санса. Затем выступает Вера с моим аккомпанементом. Мы играем «Мелодию» К. Глюка, «Сентиментальный вальс» П. Чайковского и «Русский танец» П. Чайковского из балета «Лебединое озеро». А ещё играем трио. Алла сегодня не поёт — простудилась на сквозняке перед концертом. Очень расстроена и сокрушается: здесь хорошая акустика. После концерта выходим на улицу. Очень красивое место. В Сеуле вообще много мест зелёных — лесочки, парки. Они как оазисы посреди города. Здесь очень красиво. Место среди гор выбрано удачно. Свежий воздух. Не так жарко, как в других местах — многолюдных, магистральных. И

нет близко промышленных предприятий. И влажность не такая страшная. Долго гуляем возле концертного зала. Встречаем знакомых. Пианистка, ученица Г. В. Николенко, из Сеула, учится в нашем Хабаровском колледже искусств. А сейчас на каникулах. Фотографируемся все вместе. Пастор ведёт нас в ресторан. Я впервые вижу, что такое шведский стол. Хотя слышала такой термин раньше от людей. Очень вкусно. Рояль. Пастор заставляет меня подняться на небольшую импровизированную эстраду и играть соло. «Марина, играй!» Хорошо, что у меня есть запасные «номера» и я могу играть одна. Сыграла. Что-то среднее между Бахом, Мусоргским и Листом. Выходим в фойе. Очень красиво. Лифт прозрачный. А с другой стороны от лифта — пространство внизу, захватывающее дух. Типа балкона за стеклом. Интересная архитектура. Вечером в концертном зале — концерт местного хора. Смотрим его в холле концертного зала на экране монитора, потому что надо дожидаться пастора, который отлучился. Дожидаемся пастора. Едем с ним на железнодорожный вокзал за билетами — пастор, Алла и я. Вера с Валерой поехали домой, в отель. Завтра надо ехать в Пусан. На вокзале народу очень много. Все куда-то едут. Здесь тоже, наверное, сезон отпусков. Едут к морю. Мы с Аллой держимся друг за дружку очень крепко, чтобы не потеряться. Идём за пастором.

07.07.1997. Понедельник. Сегодня никаких концертов. Утром всем кагалом, но без пастора идём на баракхолку. Покупаем платья и заколки для волос, у кого они длинные. Возвращались обратно, немного заблудились. Улицы здесь узкие, кривые (улучки). Они кажутся одинаковыми. Мы возвращаемся несколько раз то в один конец, то в другой. Кружим по одним и тем же местам. Наконец, Вера, а она единственная из нас хорошо владеет английским языком, останавливает какого-то парня с портфелем, по-видимому студента, и объясняет ему ситуацию: «Экскьюз ми, тел ми плиз, вериз христиан чётч отель? Сенк ю вери мач». Он выслушал и отвёл нас прямо в отель. Оказывается, мы кружили всё время рядом.

Вечером собираемся и едем в Пусан. Поезд скоростной — 300 км в час. Напоминает наши электрички. В поезде много молодёжи. Наверное, едут в Пусан отдыхать. Выезжаем из Сеула. Видим рисовые поля. Очень красивая природа. Ехать 5 часов. Проезжаем много интересных городов. Большие, красивые. В Пусан приезжаем поздно вечером. На вокзале нас встречает мистер Ким — хозяин музыкальной академии, которую он сам создал. Он отличный музыкант — скрипач и композитор. Молодой симпатичный парень. Выходим из здания вокзала — вид великолепный. Немного напоминает Владивосток. Тоже ведь приморский город. Едем в королевский отель. Там ночуем.

08.07.1997. Вторник. Утром едем в музыкальную академию. Репетируем. Гуляем. Нам показывают город. Здесь, в отличие от Сеула, улицы ровные, можно легко найти нужное место. Город среди зелёных гор. Красота! После осмотра города нас повезли на самую высокую здешнюю гору. Когда ехали по крутому склону, обратили внимание на то, что по обочинам дороги растут какие-то

великолепные растения. Субтропические, экзотические. Я таких никогда не видела. Завезли на гору, а оттуда такой вид великолепный — просто дух захватывает! Внизу море плещется о скалы! Как из космоса. Наш хабаровский утёс имеет бледный вид, если сравнивать. Природа здесь экзотическая. Климат потому что другой.

Приезжаем в академию. Опять репетируем. Вечером концерт. Маленький зальчик, полный народу. Очень тесно. Мы уже адаптировались в Корее. Играем всё увереннее и увереннее. Играем всю программу плюс трио. «Не искушай» М. Глинки. Солистка — Алла Ленских. Алла поёт ещё арии и народные корейские песни и гимны. Нас записывают на видео. Успех. После концерта нас везут в другую гостиницу.

09.07.1997. Среда. Возят, возят. Встречи. Приёмы, вечером концерт в церкви. Я играю не очень удачно. Сказываются обиды, стрессы. После концерта большой стресс. Ссора.

10.07.1997. Четверг. Едем в город Ульсан. Город очень ухоженный. Опять встречи, приёмы. Вечером концерт в церкви перед студентами. После этого едем к морю. Свежий воздух, песок. Жалко только, что вечер и темно. Не видно ракушек, которые хотелось бы взять домой на память.

11.07.1997. Пятница. Целый день идёт сильный дождь. Ливень. Едем на судостроительный завод. Возвращаемся под вечер. Надо сходить в магазин за продуктами, так как мы живём в квартире местного пастора, который уехал в Америку. Готовим сами на плите. Продукты здесь продаются готовые: курица порезанная, картошка продаётся уже чищенная, только сварить. Поздно вечером едем на репетицию в церковь. Репетируем произведение для трио молодого композитора мистера Кима. Я не могла сыграть ничего с листа, потому что моя партия написана в другом ключе, надо транспонировать. Я начинаю нервничать. Возвращаемся домой. Вера хочет угодить пастору и начинает переписывать для меня партию. Уже первый час ночи, а она пишет и пишет, как будто всю ночь собирается это делать. Я кричу: «Вера! Прекрати сейчас же!» Вскоре ложимся спать.

12.07.1997. Утром едем в музыкальную школу на окраине города среди гор. Красивые места. Репетируем. Вечером концерт. Успех. Я замечаю, что, когда выступаешь каждый день и это становится твоей работой, играешь с каждым разом всё увереннее. В этот день я «выпархиваю» на сцену так легко и стремительно, а играю с таким азартом, что сама себе удивляюсь. Никогда со мной такого не было, чтобы я так была «в ударе». И абсолютно не волнуюсь. А когда редко выступаешь, да ещё и занимаешься другой работой, отвлекаешься, это совсем не то. Сразу приходят и страх, и волнение. Наверное, действительно, это разные специальности — артист и преподаватель. А ещё, когда хорошо кормят, хорошо принимают, появляется привычка к сцене. При благоприятных условиях получается совсем хорошо. Здорово.

13.07.1997. Очень трудный день. Но как обычно, в конце концов, удачный. С утра едем по концертам: в церкви в 11 утра, потом ещё 3 концерта. Последний ве-

чером. Все концерты проходят удачно, и даже то злополучное трио мистера Кима, которое мы никак не могли сыграть на репетиции из-за его сложности, здесь мы сыграли удачно, потому что собрались, подтянулись и настроились. Мистер Ким остался доволен. Поздно вечером приходят ульсанские ученики, просят нас, русских музыкантов, провести с ними уроки. Я работаю с ученицей над четвёртой сонатой Л. Бетховена, первой частью. Пастор наблюдает. Переводит некоторые мои указания.

14.07.1997. Понедельник. Утром пришли местные пастор с пасторшей. Привели детей заниматься с Верой, они дорожат этими уроками. Так что мы потеряли много времени и из Ульсана вылетели самолётом. В Сеул прибыли только к вечеру и опять поселились в том же отеле и в том же номере. Вечером поехали на метро в «Лотто», где шикарные отели, магазины и прочие блага. Очень красиво.

15.07.1997. Вторник. Остался один день нашего пребывания в Корее. «Девчонки» — Вера и Алла — потащили меня на барахолку. Идём все вместе. Надо не отрывать друг от друга. Одному надо одно, другому — другое. Вот все и сидим, ждём друг друга. Так прошёл почти весь день. Вернулись очень уставшими. Легли поздно.

16.07.1997. Среда. Вылет обратно. Немного грустно. Но и в то же время хочется домой и отдохнуть. В самолёте опять много русских туристов. А в Корее они почему-то где-то растворяются. Подлетаем к Хабаровску. Вот и знакомые места: кусты, трава, поля, засаженные картошкой, серые домишки. Приближается хабаровская земля. Наше путешествие окончено.

Р. S. Оглядываясь назад, когда прошло столько лет, более двадцати, воспринимаешь всё иначе, чем это происходило. О чём-то жалеешь, о чём-то грустишь, а чем-то восхищаешься. Когда самолёт приземлился в аэропорту Хабаровска, в салоне самолёта я впервые в жизни услышала аплодисменты. Тогда я восприняла эти аплодисменты как всплеск людских эмоций, выражение радости в связи с возвращением на родную землю. В юности я очень много летала на самолётах: учёба, работа, командировки, попытки пробивать глухие стены, но никогда не слышала аплодисментов в самолёте. Видимо, эта традиция появилась позже, как знак того, что, мол, прибыли к месту, полёт окончен, удачно приземлились, совершили мягкую посадку и т. д. Но тогда для меня это было в новинку. Я была приятно удивлена и восприняла это по-своему: «Прилетели на родину, до свидания красоты дальнего зарубежья, до свидания лёгкая красивая жизнь, здравствуй, родной Хабаровск!» Именно так я поняла и приняла тогда эти аплодисменты.

А ещё во время этой моей поездки, пока я была в Корее, моя дочь Альбина сдавала экзамены в Российскую академию музыки имени Гнесиных в Москве и поступила! Сдала экзамены очень успешно. В поездке я об этом не думала, а узнала об этом уже дома, по приезде. Может, эти аплодисменты относились и к этому событию. Я, конечно, шучу, но, по крайней мере, это было символично. Существует же мистика. Не без этого. Многого мы не знаем и не можем объяснить в жизни, как и почему что происходит. Сейчас Альбина — концертирующая пиан-

нистка. Живёт в Москве. Она была во многих странах мира, но не просто как турист, она играла как солистка с самыми различными оркестрами и побеждала во многих международных конкурсах. Она выступает с сольными концертами как у нас, так и за рубежом. А также бывает с концертами и в Хабаровске, на своей малой родине. Альбина много работает и как концертмейстер, выступая с вокалистами и инструменталистами.

Да. Всё в жизни переплетено. Музыкальные семьи, семейная жизнь какая-никакая, концерты, музыка, гастрольные и туристические поездки, отдых, увлечения. Много всего намешано в нашей жизни. Это какой-то калейдоскоп событий, мыслей и желаний. А что же главное

в нашей жизни? На мой взгляд, главное — сама жизнь. Есть такая теория, что, мол, за нас уже всё решено. Всё якобы происходит помимо нашей воли — там, наверху. Но это спорно. Эта теория работает пятьдесят на пятьдесят. От нас тоже многое зависит. Мы выполняем свою какую-то миссию, а далее всё идёт как по маслу. Далее мы только наслаждаемся достигнутым и пополняем копилку своих достижений. А в целом — наблюдаем жизнь, смотрим на неё, как из окна поезда или из иллюминатора самолёта. И ничего с этим поделать нельзя, невозможно ничего заранее спланировать. В жизни надо, на мой взгляд, просто ловить моменты удачи. Не упускать их. Жизнь интересна своей непредсказуемостью.

3. МАЛЕНЬКАЯ ДОМРА В РУКАХ БОЛЬШОГО МАСТЕРА

Весной 2008 года в Хабаровске состоялся Третий Дальневосточный фестиваль «На Амурских просторах». В рамках этого события в городе побывал выдающийся музыкант, домрист-виртуоз, исполнитель на трёхструнной домре Александр Цыганков. Несмотря на загруженность, Александр Андреевич нашёл время для творческой встречи со студентами и преподавателями Хабаровского краевого колледжа искусств.

Александр Андреевич Цыганков, народный артист России, лауреат международных конкурсов, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, в своей юности прошёл долгий и славный путь от ученика музыкальной школы в городе Омске до выпускника Гнесинского института в Москве (как в то время называлось это учебное заведение). В 1972 году он принял участие в Первом Всероссийском конкурсе исполнителей на народных инструментах в Москве и стал лауреатом первой премии, разделив первое место с домристой-четырёхструнницей Т. И. Вольской. С тех пор Александр Цыганков много концертирует в нашей стране и за рубежом, являясь активным пропагандистом русской народной музыки. Как композитор Цыганков создал фундаментальный репертуар для домры, обогатив исполнительскую технику новыми виртуозными приёмами, которые до него не применял никто. Произведения Цыганкова входят в репертуар любого домриста, начиная с учеников музыкальной школы и заканчивая концертирующими музыкантами. Свои первые произведения Цыганков написал ещё в годы учёбы в Омском музыкальном училище. Музыкальная миниатюра «Травушка-муравушка» стала одним из первых произведений Цыганкова, написанным им в годы учёбы. Позже, в институте, он пишет ставшую не менее популярной у домристов пьесу «Плясовые наигрыши».

Не прекращая концертной деятельности, Александр Андреевич много и упорно работает над созданием репертуара для домры. Он использует в своём творчестве самые различные формы и жанры: обработки русских народных песен, фантазии, парафразы, вариации на темы самых разных мелодий, не только русских, но и других народов. Как, например, «Интродукция и чардаш» на тему венгерского танца, кубинская «Голубка», экспромт в стиле кантри, известная цыганская песня «Мар дядня» (в разных переводах этот причудливый термин означает «Танцуй, девчонка» или «Бей по струнам», а иногда это название трактуют как мужское имя, никто точно не знает, что именно здесь имеется в виду).

В своих композиторских опытах Цыганков также обращается к танцевальным мелодиям, он создаёт сюиту «Старгородские мотивы», состоящую из четырёх пьес, которые являются блестящими обработками популярных городских танцев: падэспани, карело-финской польки, вальса «На Муромской дорожке» и тустепа. Пишет Цыганков и оригинальные произведения для домры. Это яркие самобытные пьесы, в которых он часто применяет современные приёмы композиторской техники. К числу таковых можно отнести «Скерцо-тарантеллу», «Каприччио», «Поэму», «Элегию». Цыганков не боится экспериментировать, вводя в обработки народных песен элементы эстрады и джаза, которые оживляют

знакомые мелодии и преподносят их в новом, современном звучании. Это особенно ощутимо в «Частушках» и пьесе-шутке на тему русской народной песни «Перевоз Дуня держала».

Продолжая в своём творчестве традицию Н. Паганини, создавшего «24 каприза для скрипки соло», Цыганков пишет капризы для домры соло, используя в них технические приёмы домровой игры высшей сложности.

И в каком бы жанре ни работал композитор, его музыка неизменно полна оптимизма, юмора, интересных, оригинальных находок.

Поработав более тридцати лет концертмейстером в классах домры и балалайки, я обрадовалась, узнав, что в Хабаровск приезжает Цыганков. Хотелось ещё раз услышать любимую музыку в исполнении автора. Но когда старейший педагог колледжа искусств В. А. Никиточкин предложил мне выступить в дуэте с самим Цыганковым, это было равносильно подарку судьбы. Однако, работая с самыми разными учениками, я знала, что аккомпанемент струнным щипковым инструментам — дело непростое, потому что характер звукоизвлечения на этих инструментах отличается особой чёткостью, подчёркнутой артикуляционностью, даже суховатостью. «Попадать» в отдельные звуки и аккорды чрезвычайно сложно, для этого необходимо много репетировать, работать над каждым эпизодом, отшлифовывая его месяцами, а то и годами. А тут сразу, без репетиций, выходить на сцену, да не с кем-нибудь, а с самим Цыганковым! Безумие, и только. Но согласилась сразу. Во-первых, положились на опыт и интуицию блестящего педагога В. А. Никиточкина, а во-вторых, решила, что общение с таким интересным музыкантом, как Александр Цыганков, способно дать очень многое в профессиональном плане. Мне предстояло аккомпанировать на этом концерте следующие произведения: А. Баццини «Хоровод гномов» (переложение скрипичного произведения), пьесу А. Цыганкова «На Муромской дорожке» из «Старгородских мотивов», его же пьесу «Частушки» и его же обработку русской народной песни «Перевоз Дуня держала».

Когда Александр Андреевич появился в нашем колледже, наше сумрачное помещение словно озарилось светом, настолько притягательны были улыбка и облик музыканта. Меня представили, и, так как до начала концерта оставалось минут пятнадцать, мы сели репетировать. В процессе репетиции Александр Андреевич советовал обратить внимание на то, что является основой хорошего ансамбля: согласованность в темпах, баланс звучания, единый характер звукоизвлечения, логику развития музыкального материала.

И вот мы на сцене. Лёгкий кивок головы, или, как говорят музыканты, ауфтакт, и меня закружил водоворот

музыки. Куда делось волнение? Я находилась в состоянии опьянения рядом с таким мастером. Он не просто вёл, он меня «держал», не давая упасть, рассыпаться, провалиться. Я всё время чувствовала его надёжное плечо, его руку. Если в ходе игры я что-то забывала, он моментально реагировал и старался сгладить невольную шероховатость. Порой я не узнавала своего звука, таким он становился мягким, тёплым, задушевым. А всё потому, что рядом был мастер, который заражал своей игрой, от этого рождалась новая интерпретация, когда даже ошибка превращается в находку, а ансамблевая игра приобретает черты импровизации. Я ещё раз убедилась в том, как важны во время коллективной импровизации музыкантов взаимопонимание и чуткость друг к другу. «Как скажешь, так тебе и ответят», — вспоминалось выражение.

В перерывах между игрой Александр Андреевич рассказывал публике о том, как появилось на свет то или иное произведение. Это создавало атмосферу непринуждённости, непосредственности, устраняло тот ненужный академизм, который, подобно оркестровой яме, отделяет исполнителя от слушателей, находящихся по ту сторону рамп. Цыганков открыто шёл на контакт с аудиторией в зале, и зал отвечал ему тем же.

В концерте также принял участие заслуженный артист России Геннадий Калмыков, известный музыкант, который вынес на академическую сцену колледжа истинно русские инструменты — гармони. Явление нечастое в концертной практике. После исполнения программ мастера долго беседовали с преподавателями и студентами колледжа о состоянии и путях развития отечественной культуры.

А в тот же день вечером в концертном зале филармонии состоялся большой концерт, в котором в сопровождении оркестра народных инструментов пели и играли солисты — участники фестиваля народной музыки, в том числе и Александр Цыганков, исполнивший с оркестром произведения для домры высочайшей сложности. В его исполнении было всё: фантастическая виртуозность, мягкая певучая кантилена, глубокий смысл, лёгкость исполнения, артистизм. Именно так может звучать маленький хрупкий инструмент под названием «домра» в руках большого мастера.

Это был не единственный визит А. Цыганкова в Хабаровск. В 2003 году в Хабаровске он дал грандиозный концерт в двух отделениях в качестве солиста с Алданским оркестром народных инструментов (Якутия) под управлением Н. Базалевой. В первом отделении концерта в его исполнении прозвучали в основном классические произведения в переложении для домры. А во втором

А. Цыганков исполнил народную музыку в собственной обработке, а также свои оригинальные сочинения для домры. В тот приезд он давал также и мастер-классы в колледже искусств для студентов этого учебного заведения. После 2008 года Цыганков ещё несколько раз был в Хабаровске. Он играл с оркестром народных инструментов при Хабаровской филармонии (художественный руководитель и главный дирижёр — Ася Георгиевна Фурта), а также давал мастер-классы юным музыкантам, на сей раз ученикам детских музыкальных школ. Надо сказать, что Цыганков даёт мастер-классы не только в городах России, но и по всему миру, так как он считает, что музыка для русских народных инструментов (домры, балалайки) должна звучать и в других странах, она по своему качеству не хуже любой другой музыки: симфонической, инструментальной, камерной или вокальной. Он и его сподвижники много сделали для развития этой музыки, музыки для русских народных инструментов. Он проводил мастер-классы в Филадельфии, в Рино (США), в Осло, в Японии на базе Токийского балалаечного оркестра. Практически каждый год он проводит педагогические семинары для участников шведских оркестров русских народных инструментов. Во время одного из своих визитов в Хабаровск в Хабаровском колледже искусств Цыганков заметил способного студента Владислава Афанасьева (преподаватель — Ася Георгиевна Фурта), оценил его одарённость и пригласил по окончании колледжа учиться в Москву, в Российскую академию музыки имени Гнесиных, в свой класс. В настоящее время Владислав Афанасьев является лауреатом многих конкурсов, в том числе всероссийских и международных. Среди его наград — Гран-при Международного конкурса «Музыкальный Владивосток» (2012 и 2014 годы), золотые медали Всероссийского музыкального конкурса «Дельфийские игры» (Волгоград, 2014 год и Екатеринбург, 2017 год), первая премия конкурса «Прикамье» (2014 год), первая премия конкурса «Кубок СНГ» (2015 год), Гран-при конкурса «Кубок Севера» и другие премии.

В. Афанасьев, окончив Российскую академию музыки в классе А. Цыганкова, поступил к нему же в ассистентуру-стажировку. Он учится, совмещая учёбу с работой в качестве солиста в государственном академическом ансамбле русских народных инструментов «Россия» имени Людмилы Зыкиной.

Блестящая педагогическая деятельность Александра Андреевича Цыганкова как прежде, так и теперь подкрепляется активной исполнительской деятельностью и композиторским творчеством.

4. ВНИМАЯ ФЛЕЙТЕ

С латинского название «флейта» переводится как «дуновение». Без этого инструмента сегодня невозможно представить концерты симфонической или духовой музыки. Входит она и в состав оркестра русских народных инструментов. С флейтой связаны легенды и предания, имена великих мастеров, композиторов, музыкантов.

История всем знакомого инструмента уходит в глубокую древность. Легенды и мифы Древней Греции рассказывают самые невероятные истории о происхождении этого инструмента. Одна из них повествует о некоем сатире Марсии, который нашёл флейту, обронённую богиней Афиной, и осмелился вызвать на состязание самого бога музыки Аполлона. В наказание за самоуверенность сатира Аполлон содрал с него кожу и повесил её на дерево. Кожа начинала трепетать при звуках флейты, как только кто-то начинал на ней играть. Другая легенда, не менее удивительная, о происхождении этого инструмента рассказывает о древнегреческом боге Пане — покровителе пастухов. Его изображали играющим на многостольной флейте — сиринге. Пан, по греческой мифологии, был богом лесов, пастушества и дикой природы. Как гласит легенда, он полюбил нимфу по имени Сиринкс. Пан был некрасив, с козлиными ногами, поэтому нимфа испугалась его вида и бросилась бежать прочь. Но путь ей преградила речка. Речной бог обратил её в тростник. Охваченный страстью Пан срезал тростинку, стал целовать её и играть на ней. Флейта Пана — общее название группы духовых инструментов — многостольных флейт, представляющих собой набор параллельно расположенных, скреплённых между собой трубочек разной длины. Флейта Пана встречается под различными названиями у многих народов мира — греческий сиринкс, русские кувиклы (кугиклы). Инструмент состоит из набора открытых с верхнего конца бамбуковых трубочек разной длины, скреплённых тростниковыми планками и жгутом. Трубочки издают звуки разной высоты. Флейта в переводе с латинского означает «дуновение». Среди камерных произведений Клода Дебюсси выделяется небольшая пьеса для флейты соло под названием «Сиринкс». На создание этого произведения композитора вдохновил миф о боге Пане и нимфе Сиринкс.

Современный тип поперечной флейты был изобретён немецким мастером Т. Бёмом в первой половине XIX века.

Флейта была популярна в разные времена, и в современном музыкальном мире она тоже чрезвычайно востребована. Она неперемный участник камерных ансамблей, а также занимает достойное место в оркестрах. В России при Петре I в XVIII веке использовали оркестр, состоящий только лишь из флейты и барабана. Прихотливые изгибы мелодии флейт, звучащих на фоне неуклонно ритмичного барабанного боя, напоминают звучание походного марша. Такая музыка использовалась не только во времена Петра I, но и в более поздние эпохи, в XIX веке, во время войны 1812 года.

В настоящее время флейта входит в состав симфонического оркестра, духового (любых составов: малого

смешанного, большого смешанного), а также в состав оркестра русских народных инструментов как эпизодический инструмент. Флейта в оркестре исполняет не только партию, сливающуюся с другими инструментами, или партию, поддерживающую игру других инструментов. Этот инструмент часто солирует в оркестре. Можно привести множество примеров соло флейты в оркестре. Самый характерный — соло флейты в опере К. Глюка «Орфей» (в концертной практике это произведение называется «Мелодия»). Переключки различных духовых инструментов имеет место в вальсе из оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») М. Глинки. Здесь флейта соревнуется с другими деревянными духовыми инструментами. Соло флейты можно услышать во второй части концерта для фортепиано с оркестром № 1 П. И. Чайковского, в оркестровом эпизоде из оперы Ж. Бизе «Кармен», в произведении К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна», сюите М. Равеля «Дафнис и Хлоя», а также в лирической части «Весенней увертюры» В. Халилова.

Деревянные духовые инструменты (флейта, гобой, кларнет, фагот, иногда даже саксофон) незаменимы в симфоническом и духовом оркестрах. Каждый из духовых инструментов имеет свой неповторимый тембр. У многих людей, даже не сведущих в музыке, тембр каждого из духовых инструментов ассоциируется с определёнными образами. Тембр флейты в верхнем регистре — пронзительный, яркий, звенящий; в среднем регистре чувствуется воздух, пространство, нежное дуновение ветра; в низком регистре в звуке флейты можно почувствовать что-то бестелесное и прозрачное, а иногда инструмент звучит мягко и тепло. Звук флейты в любом регистре, на мой взгляд, больше передаёт характер печали, нежели радость.

Тембры других деревянных духовых инструментов во многом отличаются от тембра флейты. Например, тембр гобоя мне напоминает в большинстве случаев образ лежащих на ладонях фарфоровых чашечек. А в других случаях — в зависимости от характера музыки — шествие гусей или уток по сельской дороге, а иногда и печальное воспоминание (пьеса Е. Крылатова «Воспоминание»). Гобой имеет место и хорошо вписывается в музыку балетов А. Адана «Жизель», П. Чайковского «Лебединое озеро», А. Хачатуряна «Спартак». Тембр кларнета может передавать образы лесной природы, сказочных существ, обитающих там (А. Вебер, музыкальные произведения для кларнета, опера «Оберон» и увертюра к ней). Звук фагота многим напоминает угрюмое бормотание человека в возрасте (С. Прокофьев, сюита «Петя и волк»). Конечно, это условные и шуточные определения. Были бы только желание расшифровать музыку и фантазия, а образы найдутся.

В нашем колледже с момента его основания имеется духовой оркестр. В разные годы существовал и симфонический оркестр. С 1995 года он возрождён и функционирует постоянно. Обучают студентов игре на духовых инструментах опытные преподаватели. Класс флейты всегда был в училище (колледже). Сменилось много преподавателей, но уже более 30 лет в колледже преподаёт игру на этом инструменте Ирина Николаевна Петроченко — харизматичный музыкант. Она родилась и выросла в Казахстане. Её отец был шахтёром, мать — строителем. Музыкай Ирина начала заниматься с 6 лет. Это случилось в посёлке Актас. С 10 лет она стала заниматься в одиннадцатилетней специальной музыкальной школе для одарённых детей в городе Караганде. Поступив в спецшколу по классу флейты, Ира оказалась в интернате. Пришлось жить вдали от родных, полностью на самообслуживании. Домой можно было выезжать только на выходные. Обучение в школе было платным. 45 рублей в месяц — баснословные деньги по тому времени. Зато это было элитное обучение. А вместе с тем оно было жёстким и авторитарным. Подъём был в 6 утра, затем зарядка и завтрак. Надо сказать, что в Казахстане в то время было три специализированных школы и 22 музыкальных училища в различных городах. В числе лучших выпускников школы Ирина поступила в Алма-Атинскую консерваторию. На третьем курсе она вышла замуж, доучилась и уехала к мужу на Дальний Восток. С 1987 года она работает в Хабаровском училище (колледже) искусств. За годы трудовой деятельности она подготовила более 36 лауреатов различных конкурсов. За свой труд она награждена почётной грамотой Министерства культуры РФ. Её выпускники работают в ДМШ и ДШИ по всему краю, в различных городах России. Её ученик Роман Сандлер окончил Московскую консерваторию и работает в оркестре народных инструментов (г. Москва). В Санкт-Петербурге, в военном оркестре, работает её выпускник Андрей Бугреев. Сама Ирина Николаевна ведёт активную сольную концертную деятельность. Она работает в нескольких оркестрах Хабаровска: в симфоническом оркестре колледжа искусств, Дальневосточном симфоническом и оркестре штаба. Выступала она с сольными программами по радио и на телевидении. Петроченко участвовала в фестивале «Ладони Земли», который проходил в Болгарии, с пианисткой, где они получили диплом первой степени. С духовым оркестром штаба она побывала в Гонконге, Корее, Китае, Москве на фестивале «Спаская башня» и, конечно, участвовала каждый год в фестивале «Амурские волны» в Хабаровске. В 2020 году у Петроченко выпустилась из Хабаровского колледжа искусств Алиса Ильина. Она стипендиат премии губернатора Хабаровского края, лауреат различных конкурсов: городских, краевых, международных, и конкурсов, проходящих в Интернете. Девочка занимается лёгкой атлетикой, сдала нормы ГТО. А ещё она учится на факультете журналистики в ТОГУ. На флейте она играет сложные программы консерваторского уровня (концертмейстер — М. Ф. Шальтис). Она много выступает на различных площадках города: в ДМШ, домах ве-

теранов и Доме творческой интеллигенции. В её репертуар входят произведения как популярные, так и редко исполняемые, и даже современные, с элементами джаза.

Надо сказать, что все духовые инструменты издавна не считались сольными, такими, как фортепиано, скрипка, виолончель, классическая гитара. Духовые инструменты всегда считались оркестровыми, так как это инструменты одноголосные. В оркестре это неповторимые, легко узнаваемые разнотембровые инструменты. Без них не обойтись ни в симфоническом, ни в духовом оркестре. Даже оркестр народных инструментов использует различные духовые инструменты, особенно тогда, когда необходимо передать тембры русских народных инструментов — свирелей и жалеек. Это встречается эпизодически, и всё равно для этой цели используются флейты и гобои, иногда кларнеты. А сольные концерты на этих инструментах музыканты дают очень редко. Это не принято. А как же быть студентам духового отделения, если они играют свои сложные программы только лишь на академических концертах, на экзаменах или эпизодически солируют в оркестре? Хорошо, что у нас есть такие преподаватели-энтузиасты, как Петроченко. Они приучают студентов к публичным выступлениям, воспитывают в них чувство сцены, чувство единения с публикой. И не только эта функция выполняется преподавателем И. Н. Петроченко. Она знакомит слушателей с духовыми инструментами, рассказывая о них, а также с музыкой для духовых инструментов. В этом хорошо помогает клуб «Нескучная классика», которым я руковожу. Мы собираемся всегда, когда студентам надо обыграть программу. Происходит взаимопомощь и взаимообогащение знаниями. К нам подключаются и учащиеся КДШИ. Не так давно на концерте в рамках проекта «Нескучной классики» играли студенты класса Петроченко: Тимур Рыжков исполнял «Мелодию» К. Глюка, Вера Ряскина — «Плясовую» В. Блока и «Мелодию» П. Чайковского, Алиса Ильина выступила с пьесой А. Онегера «Козочка». Сама Ирина Николаевна не только играет в ансамбле со своими студентами, но и создаёт молодёжные музыкальные коллективы, тем более что у них у всех, согласно учебному плану, есть предмет «ансамбль духовых», который выносятся на государственный экзамен. В исполнении ансамбля флейтистов звучали такие произведения, как «Французская кадрили» М. Глинки, «Маленькая ночная серенада» В. Моцарта, «Танго» И. Альбениса, «Аве Мария» Дж. Каччини и другие.

Особенно мне запомнился концерт, прошедший 22 февраля 2020 года в ДШИ № 6 г. Хабаровска, что находится в Авиагородке. Небольшой зал школы был заполнен до отказа. На концерте присутствовала администрация школы, а также преподаватели и студенты нашего колледжа. Они пришли поддержать своих коллег, а также послушать интересную, редко звучащую музыку, объявление о которой значилось в афише. Дело в том, что Петроченко — педагог ищущий. Её не удовлетворяет учебная программа, и она расширяет для своих учеников горизонты знаний. Она даёт произведения, выходящие за рамки того материала, который предусмотрен учеб-

ной программой. На концерте звучали произведения Ф. Данци, Вл. Цыбина, К. Боллинга, Дж. Б. Виотти. Не правда ли, имена не очень известные, а многим даже совсем не знакомые? О них Ирина Николаевна рассказала интересно и увлекательно.

Франц Данци (1763—1826) — немецкий композитор, виолончелист и дирижёр. По национальности итальянец. Был капельмейстером в Мюнхене и Штутгарте (воспитанник Мангеймской школы). Его творчество знаменует переход от классицизма к романтизму. Он принадлежит к числу так называемых милых мастеров. Композиторское наследие его велико. В настоящее время известны произведения для духовых инструментов: концерты и камерные ансамбли (его братья были музыкантами, для них он и писал). Он преподавал композицию и руководил обучением на духовых инструментах. Оперы он писал в основном комические, но есть у него и серьёзные оперы. Среди них мелодрама «Дидона», а также «Ифигения в Авлиде». Он также написал романтические оперы «Девкалион и Пирра», «Горный дух, или Судьба и верность». Лучшая опера, написанная им в XIX веке, — «Полночный час». Им написаны 6 симфоний, концертные симфонии для флейты и кларнета, 4 концерта для флейты, квинтет для духовых. Его музыка очень мелодична. Она полна интересных мелодий и смелых гармоний. Он был дружен с композитором К. М. Вебером и оказал заметное влияние на его оперное творчество. Ученикам ДШИ № 6 и их педагогам было интересно познакомиться с такой необычной, наполненной образами и красками музыкой. Прозвучало произведение Данци — концерт ре минор.

Владимир Николаевич Цыбин (1877—1949) — русский советский флейтист, педагог, дирижёр, композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР. До революции он учился в Московской консерватории, был солистом оркестра оперной труппы под руководством В. Сука, а также оркестра Большого театра, а затем и Мариинского театра. В 1914 году он окончил Петроградскую консерваторию, композиции учился у А. Лядова и А. Глазунова. Много преподавал в Московской и Петербургской консерваториях. Писал симфонии, сюиты, оперы, инструментальные концерты и пьесы. Но наибольшую ценность в наше время представляют сочинения для флейты, его родном инструменте, которым он владел в совершенстве. Эти произведения прочно вошли в концертный и учебный репертуары флейтистов всего мира. Это «Тарантелла» и «Анданте», которые прозвучали в этом концерте. Это жемчужины русской лирики во флейтовом репертуаре.

Клод Боллинг (род. в 1930 году) — современный композитор, французский джазовый пианист, аранжировщик и актёр. Учился в консерватории в Ницце и в Париже. Написал более ста произведений для французских

фильмов. В своём творчестве удачно использовал сочетание классической музыки и джаза, тем самым зародив новое направление в музыкальной культуре наряду с Дж. Гершвином. Он работал в паре с классическим флейтистом Ж.-П. Рампалем. Их совместная работа и привела к созданию прекрасной сюиты № 2, состоящей из семи номеров для флейты и фортепиано. Сейчас это произведение очень популярно. В оригинале оно написано для флейты и джазового трио, а в концерте оно прозвучало в исполнении флейты и фортепиано.

Джованни Баттиста Виотти (1755—1824). Это имя хорошо знакомо скрипачам, так как он написал огромное количество произведений для скрипки: скрипичные концерты, струнные квартеты, струнные трио, скрипичные дуэты. Итальянский скрипач и композитор, он учился музыке у своего отца, валторниста-любителя, позднее у скрипача Г. Пуньяни. Гастролировал по Германии и России. Выступал как скрипач в Варшаве и Петербурге. Жил в Париже. Здесь он организовал и возглавил итальянскую оперу. Придерживался классических традиций. Принципы школы Виотти: большой сильный звук, проникновенное легато, разнообразие, очарование, тень и свет.

Ирина Николаевна Петроченко выступила в этом концерте как педагог, подготовивший замечательный дуэт А. Ильиной и М. Ф. Шальтис, исполнитель, участник ансамбля, а также как рассказчик и конферансье.

Исполнение произведений Алисой Ильиной и Мелитой Феликсовной Шальтис производило впечатление «оргии красок». Разнообразие музыкального материала, глубокое его раскрытие впечатляло и опьяняло слушателей. Нельзя было сказать, что это «играет Алиса Ильина». Это был дуэт. Иногда их игра напоминала звучание оркестра. Обе исполнительницы работали с необыкновенной отдачей. Они, как художники-живописцы, вкладывали определённые краски в каждый момент исполнения. Публика восторженно приняла музыку в исполнении этого замечательного дуэта. В заключении концерта прозвучали вторая и третья части концерта Виотти ля мажор для двух флейт и фортепиано в исполнении Ирины Николаевны Петроченко, Алисы Ильиной и пианистки Мелиты Феликсовны Шальтис. В этом сочинении есть нечто величавое и вдохновенное, в то же время строгое и мечтательное, а также и бурлящее. Виотти сумел чутко отразить веяние времени, что и придавало его сочинениям музыкально-историческую значимость.

Каждая из участниц проявила свой талант по-своему, и при этом они сумели объединиться и быть одним целым. Этот ансамбль воспринимался слушателями как единый организм. Исполнители показали в очередной раз, что музыка обладает огромной объединяющей силой.

5. НЕСКОЛЬКО ВСТРЕЧ С ВАЛЕРИЕМ ХАЛИЛОВЫМ

Очередной фестиваль военных духовых оркестров «Амурские волны» в 2017 году прошёл без Валерия Халилова. Авиакатастрофа, случившаяся 25 декабря 2016 года, унесла жизни 92 человек. Среди них были артисты Академического ансамбля песни и пляски Российской армии имени А. В. Александрова и их руководитель, народный артист России генерал-лейтенант Валерий Михайлович Халилов. Они летели в Сирию, чтобы дать новогодний концерт для российских военнослужащих.

Трагедия потрясла всю страну, болью отозвалась в сердцах многих хабаровчан — у дальневосточной столицы с этим именем связано очень многое. С него началась история «Амурских волн», приобретающих с каждым годом всё больший размах. Ежегодные поездки Халилова в Хабаровск вместе с руководимым им оркестром Минобороны стали не только привычными, но и горячо ожидаемыми.

Впервые я услышала это имя в 2012 году, в преддверии фестиваля «Амурские волны». По центральному телевидению шла передача об авторской песне, и одним из её участников был Валерий Халилов. Какое впечатление тогда произвела на меня эта беседа! Халилов играл на гитаре, пел песни собственного сочинения, рассказывал о работе дирижёра. А вскоре в Хабаровске появились афиши, извещающие о Первом Международном фестивале военных духовых оркестров.

И вот настал этот долгожданный май. В нашем городе он всегда богат событиями: помимо 1 и 9 мая, отмечаются День славянской письменности и культуры, День города, а также проводятся фестивали хоровой и духовой музыки. Халилов прилетал в Хабаровск сразу после проведения парада в День Победы на Красной площади в Москве. Открывалась новая страница в культурной жизни Дальнего Востока.

Май — удивительный месяц. Время, которое как нельзя лучше подходит для проведения мероприятий. Не жарко. Погода располагает к пребыванию на свежем воздухе, тем более что он напоен в это время запахами трав, ожившей земли, смолистых почек, ароматом цветущих зелёных насаждений в парках, скверах, на обочинах улиц и площадей. А ещё в подарок — голубое небо, пение птиц и свежий ветер.

В те майские дни среди всего пиршества весенних красок на улицах Хабаровска собиралось множество людей, и напоминало это театрализованное шествие или костюмированный бал. Например, артисты Центрального военного оркестра Минобороны облачились в форму времён Отечественной войны 1812 года (в 2012 году отмечалось 200 лет со дня Бородинского сражения). Встречались музыканты в экзотических национальных костюмах — гости из Сингапура, Южной Кореи, Казахстана, Монголии, а недавно были ещё и музыканты из Чехии. Музыканты оркестра вольнок, собранные из разных стран, были одеты в национальные шотландские костюмы. По улицам то и дело сновали юные девушки — выпускницы школ, одетые в школьную форму с белыми передниками, после того как прозвенел последний звонок в школах. Радуга прохожих, они удачно вписывались в общую картину фестиваля. Да ещё можно было увидеть

немолодых мужчин и женщин, одетых в камзолы и кринолины XVII—XVIII веков. Это участники городского клуба старинного танца «Реверанс». Завершив свои выступления на набережной Амура, они обычно прогуливаются по Комсомольской площади и улице Муравьёва-Амурского в виде «ряженных». Однако такая прогулка воспринималась прохожими не как «чужачество», а, скорее, как дополнение, смелая атрибутика и буафория некоего импровизированного сценария, создающего атмосферу праздника и, главное, радующего как хабаровчан, так и участников фестиваля, прибывших из различных городов России и из-за рубежа. Концерты фестиваля проходили в «Платинум Арене», Городском Дворце культуры, музыкальном театре и на многих других площадках города. Великолепная музыка звучала на открытых летних эстрадах, в парках, на площадях. Много интересного можно было услышать и увидеть во время этих концертов: дефиле, перестроения, танцевальные номера. Кульминацией фестиваля становился марш-парад всех участников по главной улице города. Благодаря фестивалю «Амурские волны» и, конечно же, его идейному лидеру Валерию Халилову многие люди, даже далёкие от музыки, приобщились к её лучшим образцам. Надо отметить, что программы всех концертов были тщательно продуманы. Они отличались разнообразием и тонким художественным вкусом. Звучали не только марши, но и значительное количество классической музыки. Это обязательный фрагмент финала 9-й симфонии Л. Бетховена, хор «Славься» из оперы М. Глинки «Иван Сусанин», увертюра П. Чайковского «1812 год». В концертах принимали участие солисты-вокалисты как из Москвы, так и солисты Хабаровской краевой филармонии и гости из-за рубежа. На фестивале «Амурские волны» не бывает случайных людей. Все коллективы тщательно отобраны. Участвуют только высокопрофессиональные коллективы. Хабаровчане хорошо помнят посещение нашего города японским и северокорейским оркестрами духовых инструментов, а также солистов-исполнителей на духовых. Уже несколько лет подряд в наш город приезжает в рамках фестиваля пианист высочайшего уровня, лауреат конкурса имени Чайковского Сергей Тарасов. В рамках фестиваля также проводились творческие встречи с композиторами. Сюда приезжали известные российские композиторы Эдуард Ханок и Евгений Дога. Это были и творческие вечера, и авторские концерты.

Валерий Михайлович Халилов был художественным руководителем пяти прошедших в Хабаровске фестивалей духовой музыки (с 2012 по 2016 год). Даже если он не дирижировал, то обязательно присутствовал практически на всех концертах и мероприятиях фестиваля.

Во время первого фестиваля в «ракушке» на набережной Амура выступал Центральный военный оркестр Минобороны. Халилов в концерте не участвовал, он был среди зрителей. Тем не менее его узнавали, приветствовали, делились впечатлениями, благодарили. После концерта, набравшись смелости, подошла к нему и я. Но от волнения всё перепутала и забыла всё, о чём хотела сказать. И не нашла ничего лучшего, чем спросить: «Валерий Михайлович, как там Москва поживает?» Он откликнулся, стал интересоваться культурной жизнью Хабаровска. Ему было интересно всё: от того, как меня зовут, до сложных философских и искусствоведческих проблем.

Второй раз судьба свела меня с Халиловым во время его творческой встречи в Хабаровске, когда он открывал очередной фестиваль. Артист рассказывал со сцены о себе, о том, как с четырёх лет учился игре на фортепиано, а затем поступил в Московскую военно-музыкальную школу-семилетку. Он подчеркнул, что это было уникальное учебное заведение, а его воспитанники становились не только крепкими физически, но и получали большие возможности для самореализации. Кстати, Валерий Михайлович Халилов — представитель династии военных дирижёров. Им был его отец, тот же путь избрали младший брат и племянник. Во время той встречи Халилов рассказывал о своей работе в качестве дирижёра после окончания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в городе Пушкине — Царском Селе. Времени хронически не хватало, и для осуществления своих грандиозных планов приходилось работать без выходных. «Жена терпела — не выгнала. Если я в парке дирижировал оркестром, то и она с колясочкой была рядом», — вспоминал с улыбкой Валерий Михайлович. Он также рассказал, что рядом с Царским Селом находится город Павловск, входящий в состав Пушкинского района. Именно здесь была проложена первая в России Царскосельская железная дорога между Санкт-Петербургом и Павловском. А ещё Павловск знаменит тем, что каждое лето с 1856 по 1865 год Иоганн Штраус, король вальса, выезжал в Россию, так как его пригласили на должность постоянного дирижёра при Павловском вокзале в городе Павловске. Для его выступлений выделили отдельный зал, так как он категорически отказался выступать в ресторане. Именно здесь под управлением И. Штрауса прозвучали «Характерные танцы» П. И. Чайковского, раннее сочинение композитора. Этот вокзал был центром музыкальной жизни Петербурга в летнее время. Кстати, слово «вокзал», как нас просветил В. Халилов, является сокращённым вариантом понятия «вокальный зал», то есть вокзал — это не только место для ожидания поездов, но ещё и место для прослушивания музыки. Именно Штраусу принадлежит заслуга превращения вокзала из ресторана, где обедают под музыку, в место, куда специально приезжали, чтобы послушать оркестры и знаменитых певцов. Эту деталь я узнала впервые от Халилова.

Когда дирижёр завершил свой рассказ, он предложил публике задавать ему вопросы. Воспользовавшись такой возможностью, я спросила у него о роли интуиции

в исполнительском процессе: нужна ли она или можно добиться всего только за счёт профессионализма? Валерий Михайлович подробно объяснил, что интуиция — важнейшая составляющая понятия «профессионализм» и вообще любого творческого процесса, она нужна не только в профессии, но и в жизни. Интуиция может выручить, а может и спасти...

Все, кто знал Валерия Халилова, отмечают его равнодушие ко всему, что касается музыки, и особенно духовой, говорят о благородстве и открытости его души, о простоте в общении, несмотря на все звания и регалии. Мой знакомый преподаватель детской музыкальной школы села Богородского Александр Блинов рассказывал, как он неоднократно привозил свой детский духовой оркестр в Хабаровск на «Амурские волны». На первом фестивале параллельно проходил и конкурс гражданских духовых оркестров всего Дальнего Востока. Халилов был в это время очень занят и всё же нашёл время, чтобы приехать на конкурс гражданских оркестров и позжать руку руководителю Блинову. Он искренне восхищался игрой юных артистов из Богородского, сказал им слова напутствия и пожелал дальнейших успехов.

Большое видится на расстоянии. Только спустя какое-то время начинаешь понимать, какого масштаба личность мы потеряли. Следя за творчеством Валерия Михайловича Халилова, я не переставала удивляться его энергии. Он писал огромное количество музыкальных произведений, был профессором кафедры дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных, курировал оркестры, устраивал фестивали в самых разных российских городах, гастролировал по стране и за рубежом. Халилов стремился поднять уровень оркестровой игры в России, восстановить былую мощь духовой музыки. Ведь не секрет, что во время перестройки уровень массового оркестрового музицирования во многом был снижен. Потребовались годы для восстановления утраченных традиций. Именно этим и занимался Валерий Халилов, не жалея себя.

Забываясь о пополнении репертуара духовых оркестров, Халилов писал марши на протяжении всей своей творческой жизни. Вот некоторые из названий этих маршей: «Щит», «Александр», «Радуга», «Красноармеец Сухов», «Генерал Милорадович», «День революции», «Канонир», «Геральдический марш», «Кант», «Улан», «Молодёжный», «Юнкер», «Плац», «Ратный», «Марш ПВО», «Рында» и другие. Уже по названиям видно, что автор проявлял немалый интерес не только к историческим событиям, но и интерес к самой жизни в армии, армейскому быту, затронув страницы как прошлой, так и нынешней армейской жизни. Он был создателем жанра программного марша. Работая в других жанрах, Халилов также обращался к программности, не забывая о главном — содержательности музыкального материала. Радостью обновления, лирическим обаянием и первозданной красотой овеяна его «Весенняя увертюра» для духового оркестра. Кроме произведений для духового оркестра Халилов написал множество песен, романсов для голоса на стихи С. Есенина, Р. Рождественского,

А. Савицкого. Они звучат под фортепиано, под гитару и под оркестр. Есть у него также и произведения для хора с солистами. Хотелось бы остановиться на таких известных произведениях, как марши «Генерал Милорадович» и «Улан», вальс «Бегония», «Адажио» для духового оркестра и песня на стихи А. Савицкого «Навсегда великая страна».

Марш «Генерал Милорадович» был написан под впечатлением от исторических событий XIX века. Генерал Михаил Андреевич Милорадович (1771—1825) — историческое лицо, российский полководец, граф. Один из лучших учеников А. Суворова, участник Бородинского сражения. Утром 25 декабря 1825 года он обратился к войскам с призывом сохранить верность императору и был застрелен декабристом П. Каховским. Факты истории нередко пересматриваются. Через много лет одни и те же события видятся по-новому. В наши дни Милорадович воспринимается как герой, павший жертвой политических предрассудков. Произведение носит явно программный характер, но надо сказать, что никакая музыка не в силах нарисовать конкретную картину. Это невозможно. Средствами музыки можно только передать общий характер, дух, идеалы и эстетику эпохи, в которой жил данный персонаж. Это по-настоящему торжественно-триумфальный парадный марш. И только в одной из частей можно услышать звучание, напоминающее старинный оркестр, состоящий только лишь из флейты и барабана. Такая музыка использовалась при Петре I в XVIII веке, и в более поздние эпохи — в XIX веке, во время войны 1812 года. В свой марш Халилов включил и хоровой эпизод с текстом молитвы из Евангелия.

Марш «Улан» — одна из героических страниц в творчестве автора. Эта музыка легка, светла, полётна. Это не просто походный военный марш. Эту музыку можно связать со многими явлениями жизни, она очень образна. Кстати, здесь автор вновь обращается к истории. Уланы впервые появились в польской армии, а оттуда были заимствованы в войска Австрии, Пруссии, России. Уланы — военные, вооружённые длинными пиками. Это так называемая лёгкая кавалерия. В те времена (XVIII—XIX века) кавалерия во многих сражениях играла решающую роль. В переводе с турецкого это слово означает «юноша», «молодец». Содержанием произведения «Улан», как и многих маршей, является шествие войск. Произведение мне представляется как жанровая сценка: войско возвращается с поля боя с радостной победой. По пути они могут посетить трактир, послушать там романс «Очи чёрные», вспомнить о присяге, пропев гимн «Боже, царя храни!», и опять отправиться в путь. Здесь Халилов применяет не только цитаты из вышеназванных произведений, но ещё и звукопись. В первых тактах марша можно услышать звуки, напоминающие крики лошадей, сигналы труб, цокот копыт. Одним словом, произведение «Улан» передаёт разные стороны жизни воинства: войны в бою, войны на плацу, войны в походе, войны на отдыхе.

Вальс «Бегония». Неудивительно, что в репертуар духовых оркестров всегда входили и входят не только

строевые марши и песни, но и вальсы лирического, сентиментального или огневого характера, а также любая другая танцевальная музыка на все случаи жизни. Исторически так сложилось, что эти мелодии были призваны давать отдохновение после боёв, сражений, тренировок или парадных шествий. Многие произведения такого жанра, написанные на рубеже XIX—XX веков, уже стали классикой садовой музыки. Эта музыка в образной форме передаёт красоту, многообразие, различные оттенки и нюансы душевных состояний человека. Благодаря светлому характеру и яркой мелодичности этот вальс мог бы хорошо вписаться в программы музыки для садов, парков и украсил бы эти концерты. Вальс носит программный характер, так как в его названии угадывается образ раскидистого декоративно-лиственного комнатного растения из Южной Америки с красивыми иногда красными листьями.

Совсем иное впечатление оставляет произведение Халилова «Адажио». Оно имеет не только скорбный характер, эта музыка исповедальна в своей основе. Для неё характерна бесхитростная простота мелодий, искренность чувств, переданных с большой правдивостью, печальное гармоническое обрамление. Она траурна, но она не узко прикладная и не чисто ритуальная. Скорбь здесь очень личная, идущая от самого сердца, сдержанная, даже интимная. Произведение написано как порыв души. «Адажио» — произведение церемониальное. По приказу министра обороны РФ оно вошло в обязательный служебно-строевой список. Именно «Адажио» Валерия Халилова звучит во время возложения венков к Могиле Неизвестного Солдата президентом. Эти моменты можно увидеть и услышать по телевидению в праздничные дни, особенно в День Победы.

Центральное место в творчестве Халилова занимает написанная для солистов, хора и оркестра песня на стихи А. Савицкого «Навсегда великая страна». Мелодия написана в четырёхдольном размере и имеет гимническую основу, но как гимн она не воспринимается. Она скорее воспринимается как торжественная патриотическая песня и удивительно сочетает в себе, что случается крайне редко, как лирический характер, так и глубоко патриотический, гимнический, торжественный, то есть лиризм и высокую патетику. Апофеозное звучание особенно ощутимо в конце, когда при исполнении этого произведения зал обычно встаёт и начинает аплодировать в такт музыке. В этот момент всех охватывает чувство глубокой солидарности, эмоционального подъёма и гордости за страну. Значение оркестра в этом произведении трудно переоценить. Его звучание здесь яркое, изобилующее оркестровыми звуковыми красками солирующих инструментов. Оно колористическое, фресковое. Оркестровые тутти покоряют своей мощью и цельностью. Гармонический язык песни очень интересен и необычен с точки зрения классической гармонии. Халилов добавляет «эстрадный колорит» в, казалось бы, незыблемые классические гармонические функции, снабжая их терпкими, диссонирующими, искрящимися наполнениями. В этом-то и состоит величайшее мастерство создателей

музыкальных произведений — при внешней стройности и соблюдении правил композиции найти свой путь, почерк, язык, стиль, новизну и оригинальность. Однако не только мастерство и оригинальность определяют качество «продукции» художника. Как это ни банально звучит, главное для композитора — вложить душу в написанное (как для исполнителя — в исполненное). А эта песня написана именно так. Кто ещё из дирижёров современности имеет в своём творческом багаже такое?!

Последний раз мы общались с Халиловым в мае 2016 года, во время его последнего визита в Хабаровск. Он подарил мне диск со своей музыкой.

Когда 25 декабря произошла трагедия, хабаровские газеты запестрели фотографиями, статьями, даже просто скухими ремарками: город скорбит, город плачет, город не верит... 26 декабря на площади Славы, где традиционно проходили основные мероприятия фестиваля «Амурские волны», у Спасо-Преображенского кафедрального собора, хабаровские военные музыканты установили портрет Валерия Михайловича Халилова, окружив его еловыми ветвями и зажжёнными свечами. А жители Хабаровска несли и несли к нему живые цветы.

Жизнь даётся один раз. Это очень правильные слова, и смысл жизни, на мой взгляд, заключается в том, чтобы увидеть её красоту, пусть даже она мимолётна. Именно это я и поняла после нескольких встреч с Валерием Халиловым. Он ушёл из жизни в 64 года. До обидного мало, потому что музыкант не успел осуществить всех своих планов. График гастрольных поездок его с коллективом был расписан на месяцы вперёд. Но это и много, ведь проделана огромная работа, причём на совесть. Халилов — ярчайший пример преданного и честного служения своему делу, музыке, людям. Он ушёл подобно птице — на полном ходу, на взлёте...

Да... Всё в мире тленно. Всё хорошее имеет своё начало и, к сожалению, свой конец. Но, несмотря ни на что, фестивали военной музыки продолжают. Спустя полгода после этой страшной трагедии фестиваль «Амурские волны» в Хабаровске состоялся и прошёл очень достойно. Последующие фестивали также состоялись, но не все и не совсем в нужном формате. Не проводился фестиваль в 2020 году из-за эпидемии коронавируса. В 2021 году фестиваль прошёл в очном режиме, но только силами российских оркестров. А что мы будем делать, если эти фестивали прекратят свою деятельность или перейдут в другой формат? Так же, как и «Бессмертный

полк» например, из-за коронавируса? Помнить. Мы будем долго помнить эти прекрасные вечера, наполненные музыкой, страстными эмоциями, яркими красками, встречами с замечательными людьми. А потом будем рассказывать своим детям, ученикам и внукам, как ходили строем под ослепительные звуки духовых оркестров, а они будут рассказывать это своим подопечным. Это историческая народная память, передающая информацию от дедов к внукам. Зачем людям память и нужна ли она вообще? Конечно, нужна. С одной стороны, негатив мы помним, потому что этого требует инстинкт самосохранения. С другой стороны, радостные события мы помним потому, что просто помним, непроизвольно, к сожалению, не всегда стараясь запомнить всё, во всех деталях и подробностях. Ведь не секрет, что всё хорошее мы принимаем как должное и грустим об этом только тогда, когда внезапно теряем это или когда проходит какое-то время.

Остались многочисленные фотографии, видеофильмы с записями фрагментов фестивалей. Это напомнит нам через много лет о том, что было, о многих страницах былых художественных явлений. Сохранились многочисленные публикации в газетах и журналах наших дней. Вышла книга из серии «Жизнь замечательных людей» — «Валерий Халилов» о жизни и творчестве выдающегося музыканта. Всё это ценно, всё это сохранит для истории память о ярких событиях и людях, причастных к этим событиям. Но есть ещё живая человеческая память, которая хранит многие моменты нашей жизни. Благодаря памяти мы бываем крылаты. Память переносит нас в прошлое и позволяет встретиться с дорогими нашему сердцу людьми. Воспоминания воскрешают давно забытые из-за суеты картины прошлого, заставляют заново пережить события прошедших дней, взглянуть на них по-новому и помечтать. Это работает не хуже гаджетов, роликов и протоколов, которые могут достоверно подтвердить происходившие ранее события, но не всегда и не у всех они вызовут эмоциональный отклик. Потому что человеческая память отличается тем, что она живая. Она субъективна и уникальна. Она сама отфильтровывает то, что не существенно, сохраняя и домысливая то, что особенно прекрасно и важно для нас.

Мы должны сохранить для новых поколений всё то, чем жили мы, люди конца XX и начала XXI века, — всё светлое, хорошее, и передать свой опыт восприятия прекрасного.

РАЗДЕЛ II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ПИАНИСТА

1. ЕЩЁ РАЗ ОБ ИСПОЛНЕНИИ

О специфике музыкального искусства

Искусство музыки — это сочетание деятельности композитора и исполнителя — интерпретатора. Сама собой музыка звучать не может. Её может «озвучить» только хорошо обученный музыкант или группа музыкантов. В этом заключается особенность музыкального искусства и его принципиальное отличие от других видов искусства, неисполнительских — живописи, скульптуры, архитектуры.

Что же требуется для успешного исполнения музыки? Конечно же, долгие годы учёбы, большой труд. Шлифовка мастерства, шлифовка техники. Но не только это. Исполнитель — это прежде всего хороший музыкант. Он должен в совершенстве знать теорию и историю музыки. Уметь разбираться в стилях и жанрах. Он должен в своём исполнении глубоко раскрывать содержание любого произведения. (Можно ведь просто «барабанить» пальцами, неплохо владея техническими формулами.) В методической литературе, как правило, рассматриваются одни и те же темы: техника, звук, форма, фразировка, педализация и другие. Каждому из этих понятий посвящены солидные труды. Но я считаю, что незачем пересказывать всё это, а разумнее было бы рассказать о своём отношении к работе пианиста и вообще музыканта, о тех принципах работы, которые я вывожу на передний план. Прежде всего это содержательная игра.

Содержание в музыке бывает самым разнообразным. От бесхитростных эмоций детских песенок до глобальных драматических переживаний, имеющих место в сонатах, симфониях, ораториях, симфонических поэмах и проч. Однако может ли музыка конкретно «изображать» какие-либо предметы или передавать события или явления в реальном времени? По мнению Дмитрия Борисовича Кабалецкого, музыка не способна на это, и не надо от неё этого требовать. Музыка может только вызвать у человека чувства для понимания тех или иных явлений. Я полностью согласна с утверждением Д. Б. Кабалецкого. А ещё хорошая музыка всегда содержательна. Содержание в музыке автор всегда передаёт опосредованно, при помощи художественного образа, являющегося главным признаком любого вида искусства. Даже на картине, являющейся, казалось бы, средством отображения конкретных предметов (натюрморт), людей (портрет) или природы (пейзаж), художник преследует цель далеко не утилитарную. Показать неискушённому зрителю, как выглядит тот или иной объект, — это скорее иллюстрация, чем картина. Настоящий художник всегда ищет глубокий смысл в отображаемых им предметах или явлениях. Очень часто понять смысл и образный строй музыки помогает программность. Однако с этим явлением дело обстоит сложнее, чем многие полагают. Примеров программной музыки можно привести много. П. И. Чайковский, «Времена года», его же «Дет-

ский альбом», Р. Шуман, «Карнавал», М. Мусоргский, «Картинки с выставки» и другие. Некоторые считают, что, если композитор дал произведению или его части определённое название, передающее, как они полагают, его сущность, значит любой слушатель обязан, прослушивая это произведение, «увидеть» данные предметы в натуральную величину, а разворачивающиеся события пережить в реальном времени. Нет. Слушатель имеет право услышать в произведении то, что он хочет или может услышать. Иногда он слышит совсем не то, что диктует ему предписанная автором программа. Для чего же тогда композиторы дают программные названия своим произведениям? Иногда они даже помещают эпиграф перед нотной записью произведения («Времена года» П. Чайковского) или предпосылают словесное изложение содержания, помещая его также перед нотной записью («Пьесы-картины» В. Белецкого). П. Чайковский изложил программу своей четвёртой симфонии в письме к Н. Ф. фон Мек, ей же он и посвятил эту симфонию. Многие композиторы используют в своей музыке звукопись. Так, например, А. Онеггер пытался «изобразить» в своём произведении мчащийся паровоз, О. Мессияну хорошо удавалось воплощение пения птиц, а наш российский композитор первой половины XX века А. Мосолов с точностью до мельчайших подробностей пытался в своём произведении «Завод» довести до умов и сердец слушателей шум современного производства. Нужна ли вообще программность в музыке и что было бы, если бы отменили все названия, скажем, в цикле «Картинки с выставки»? Стала ли от этого бы музыка цикла хуже? Думается, что нет. Просто композиторы часто ищут вдохновение в окружающих их предметах или явлениях. С точки зрения обывателя, программность и изобразительность помогают лучше понять музыку, а также лучше её запомнить. Программность, кроме этого, ещё вызывает интерес к тому или иному произведению, желание его услышать ещё раз. Очень хороша программность для детей. Композиторы всех времён писали музыку для детей, снабжая её, как правило, программными заголовками, изобразительностью и яркими, запоминающимися мелодиями. Такой музыки написано великое множество. Она постоянно звучит в симфонических и инструментальных концертах для детей. Это симфоническая сказка «Петя и волк» С. Прокофьева, его же сюита «Зимний костёр», симфоническая картина «Три чуда» Н. Римского-Корсакова, сюита Э. Грига «Пер Гюнт», сюита из балета П. Чайковского «Щелкунчик», фортепианная музыка: пьесы С. Майкапара, А. Грачанинова, Э. Грига, Р. Глиэра, П. Чайковского. А какие претенциозные названия можно встретить в нотных сборниках, составленных из эстрадных пьес современных авторов: «Прохлада», «Мороженое», «Золотые

зёрна кукурузы», «Голубой час», «Полевые цветы», «На солнечной стороне улицы», «Актриса», «Конферансье», «Кленовый лист», «Прошлым летом», «Продавец яблок», «Звёзды падают на Алабаму». Эстрада всегда славилась внешней броскостью, в том числе и экзотическими названиями. Иногда музыка выполняет просто изобразительную, иллюстративную функцию, как, например, в сюите «Конёк-горбунок» М. Бояшова («Рыба-кит», «Краса-девица», «Пир на весь мир»). Слушая такую музыку, дети заинтересовываются ею, испытывая желание слушать как можно больше такой музыки, а также прочесть литературный источник, в связи с которым была создана эта музыка. Например, слушая музыкальные иллюстрации к повести А. Пушкина «Метель», слушатели всегда испытывают желание перечитать эту повесть. А кто её не читал — непременно прочесть. Потому что, как правило, такая музыка вызывает определённые ассоциации с увиденным, услышанным, прочитанным. Зачастую это подвигает детей на подбор по слуху услышанных в концерте или в записи произведений. В этом нет ничего плохого. Активное музицирование — пропевание или игра на инструменте — всегда активизирует творческие силы, художественную инициативу. А прослушивание программной музыки развивает в ребёнке фантазию, воображение, нестандартное мышление. В 70-х—80-х годах XX столетия в СССР выпускалось очень много виниловых пластинок с записями литературно-музыкальных композиций: балета С. Прокофьева «Золушка», всех трёх балетов П. Чайковского («Лебединое озеро», «Щелкунчик» и «Спящая красавица»), композиции «Сказка о царе Салтане» со стихами А. С. Пушкина в исполнении мастеров художественного слова и с музыкой Н. А. Римского-Корсакова, а также многочисленных сказок народов мира, музыкально озвученных. Разве это не программная музыка, не приобщение к самому великому, по словам Л. Толстого, в мире искусству? Однако не все композиторы тяготели и тяготеют к программности. Ф. Шопен никогда не давал программных названий своим произведениям. «Революционный» этюд при жизни композитора не имел такого названия. Л. Бетховен не называл свою 14-ю сонату «Лунной». Эти произведения были названы так позднее и не самими композиторами. А это наводит на мысль о том, что авторы «прилипших» к произведениям ярлыков-титолов усматривали в этих произведениях яркое образное содержание. В том, что этим произведениям кем-то были даны программные названия, особого зла нет, так как это помогало многим исполнителям в их работе над этими произведениями. А так как исполнитель музыки — посредник между композитором и слушателем, не случайно эти произведения и многие другие с подобной судьбой приобрели такую необычайную популярность. Но это только предположение. Например, «Музыкальный момент» Ф. Шуберта фа минор, по-моему, никогда не имел никакого названия, кроме своего кровного, данного ему автором. Хотя это произведение не менее популярное, чем вышеназванные. Популярность только благодаря названию — сомнительное утверждение. Здесь явно какая-то нестыков-

ка. Популярность произведения обусловлена многими причинами. Когда композитор пишет произведение, он особо не задумывается о том, будет ли оно популярным. Меньше всего думает о том, будет ли его произведение популярным. Он больше думает о самой музыке, логике её развития, гармонии в произведении, тех или иных темах-образах, темпе-ритме, форме, звуковых красках.

Рахманинов так же, как Шопен, не давал программных названий своим произведениям, даже «Этюдам-картинам». Хотя каждый из них носит ярко выраженный программный характер. А иногда бывает наоборот. Композитор даёт яркое название произведению, а оно не соответствует его содержанию и не отвечает сути данного произведения. В качестве примеров можно привести некоторые пьесы французских клавесинистов, отдельные симфонии И. Гайдна, вальсы И. Штрауса. Приведу конкретные примеры. Жан-Филипп Рамо, автор знаменитых пьес «Курица» и «Тамбурин», писал в своём стиле и явился автором таких произведений, как «Молоточки», «Переключка птиц», «Дикари», «Циклопы» и т. д. Луи Дакен, автор знаменитой клавесинной пьесы «Кукушка», порадовал нас ещё такими названиями, как «Гневные ветры», «Ласточка», «Сильвия». Франсуа Куперен отличился за счёт «Таинственных баррикад», «Бабочек», «Жнецов», «Ветряных мельниц», «Тростников». Франсуа Данрие избрал для своей музыки названия, тоже не лишённые изощрённости: «Птичий гомон», «Водопад», «Дудочки», «Лира Орфея», «Вихри».

И. Гайдн, как известно, любил программные названия, хотя программность в то время была не в моде. Тем не менее у него есть такие названия симфоний: «Медведь», «Часы», «Сюрприз», «Чудо», «Оксфорд», «Лондон».

Иоганн Штраус-сын (король вальса) писал вальсы, снабжая их красивыми, привлекательными названиями, не всегда соответствующими содержанию произведений: «На прекрасном голубом Дунае», «Лагуны», «Прощание с Петербургом», «Жизнь артиста», «Тысяча и одна ночь», «Розы с юга», «Поцелуй», «Прекрасный май».

К. Дебюсси прославился фортепианными произведениями, такими как «Лунный свет», «Девушка с волосами цвета льна», «Паруса», «Шаги на снегу», «Холмы Анакапри», «Терраса, освещаемая лунным светом», «Вереск», «Мёртвые листья», «Ворота Альгамбры» и другие. Не менее причудливы названия у импрессиониста М. Равеля. Сюита «Ночные видения» («Ночной Гаспар») состоит из трёх пьес: «Ундина», «Виселица», «Скарбо». Они написаны как музыкальные иллюстрации к стихотворениям в прозе Алоизия Бертрана из его одноимённого сборника.

Не думаю, что человек, если ему не сказать эти названия, прослушав музыку, определит их. Как я уже писала выше, такие названия объясняются тем, что композиторов часто вдохновляют интересные для них жизненные явления, источником вдохновения для них также являются заманчивые образы. Иногда программность объясняется прихотью композитора. Ему, к примеру, захотелось назвать произведение именно так. Или он назвал его именно так в память о каком-либо событии или в память о каком-либо человеке.

На мой взгляд, композиторам всех времён и народов всегда больше удавалась непрограммная музыка. С одной стороны, программа помогает слушателю лучше понять произведение, а с другой — она «уводит» его от эмоциональной стороны произведения. Непрограммная же музыка почти всегда фокусирует всё внимание слушателя на звуковых и психологических образах. Иначе, чем тогда объяснить тот факт, что почти всем без исключения людям нравится танцевальная музыка? Особенно вальсовая. Она чаще непрограммна. Исключения составляют лишь балеты, где музыка связана с сюжетной линией. Обычно танец захватывает, погружает в бесконечно кружащийся мир бессознательных, естественных чувств. Если это инструментальные танцы — тем более. Инструментальная музыка отличается от вокальной отсутствием слова. Слово даёт конкретное смысловое начало вокальной музыке. Однако вокальную музыку нельзя назвать программной. Композиторы обладают определённой тягой к тем или иным принципам музыкального письма. Вот, к примеру, скажем, Н. А. Римский-Корсаков. Он явно тяготел к программности. Однако в его опере «Царская невеста» больше музыки ярко эмоционального характера, нежели звукописных моментов. Но эта опера, включая и её симфонические эпизоды, всегда будоражит и действует неотразимо. Сильнее, чем самые красочные эпизоды программных сочинений. Мне могут возразить, что это опера, тем более сюжет её драматичен и трагичен, чему должна соответствовать музыка. Тем не менее факт налицо. Симфоническая сюита «Шехерезада» Римского-Корсакова — яркий пример сочетания звукописи и тонкой передачи простых человеческих чувств. Это утверждение можно отнести и к циклу концертов для скрипки с оркестром «Времена года» А. Вивальди (XVIII век, Италия). При прослушивании подобной музыки особо не вдаёшься в подробности сюжета или картинного описания, а наслаждаешься красотой самой музыки. Её можно слушать и без знания названия и переданных в ней образов. То же самое можно наблюдать и в музыке зарубежных композиторов XIX века. Французский композитор К. Сен-Санс написал сюиту «Карнавал животных» для двух фортепиано с симфоническим оркестром, видимо адресуя эту музыку детям, но и не только им. Она носит выраженное юмористически-сатирическое начало. Однако чьё сердце не замрёт при прослушивании знаменитой пьесы «Лебедь»? Эта пьеса, приобретшая широкую популярность, давно отделилась от сюиты и живёт самостоятельно. Её часто исполняют в концертах, а любители музыки знают её на слух. Кстати, к этой музыке были написаны слова (текст). Но от этого она не потеряла своего обаяния. Но есть произведения и без программных названий, но содержание их очень образно. Это Пятая и Шестая симфонии П. Чайковского, Пятая симфония Л. Бетховена. Здесь любой человек, даже любитель, может представить себе определённый сюжет и последовательную цепочку событий. Вывод: любая музыка относительно программна.

Музыка, как программная, так и непрограммная, как вокальная так и инструментальная, если она хороша, отличается глубиной и содержательностью. Исполнителю

музыки всегда необходимо помнить о том, какую музыку он исполняет, какого она жанра, в каком стиле написана и о чём она. Исполнитель музыки не только посредник между композитором и слушателем, он является также проводником идей композитора в жизнь.

О работе над исполнением музыкального произведения в целом

Прочитав когда-то книгу А. Корто «О фортепианном искусстве», я обратила внимание на эпизод, где автор описывает анкету, заполнение которой он рекомендовал своим ученикам. Анкета включала в себя сведения об авторах, о форме, содержании произведения, о его выразительных средствах. Следуя совету Корто, я ещё в студенческие годы стала составлять такие анкеты-аннотации, постепенно совершенствуя её и усложняя для себя задания. Я наполняла анкету новыми сведениями и критериями с целью более полного и исчерпывающего анализа музыкального произведения. До сих пор мне помогает в работе эта форма исследования. Мои аннотации состоят, как правило, из двух крупных разделов. Первый раздел включает в себя музыковедческий анализ, где я описываю сведения о композиторе, эпоху, в которую он жил, кто были его современники, особенности стиля композитора, основные его произведения, а также, к каким жанрам он тяготел более всего. По данному произведению я провожу всесторонний анализ по горизонтали и по вертикали. Это анализ мелодии, её выразительных свойств, особенностей горизонтального движения, наличия пауз, скачков и т. д. Анализ формы произведения включает в себя не только определение её основных разделов — экспозиции, разработки, репризы, но ещё и определение основных партий — главной, побочной, заключительной. Анализ формы касается и более мелких построений — периодов, предложений, фраз и даже мотивов. Такой анализ включает в себя также определение кульминаций, как частных, так и главной. Анализ произведения по вертикали включает в себя анализ фактуры, определение её элементов. Такой анализ также касается определения гармонических функций. Я, помню, делала гармонический анализ даже в фагах.

Второй раздел моей аннотации включал в себя описание способов работы над различными выразительными средствами, использованными композитором в данном произведении: темпом, агогикой, динамикой, штрихами, педализацией. Моей находкой при работе над аппликатурой было разделение этой работы на первый и второй уровни. Первый уровень освоения аппликатуры заключается в том, что нам необходимо в самом начале работы выучить ту аппликатуру, которая указана в нотах, или ту, которую указал нам педагог. Второй уровень освоения аппликатуры заключается в том, чтобы в самом конце работы над произведением, когда она уже близится к концу, ещё раз поработать над аппликатурой. Это необходимо с целью: а) проверить её правильность и нет ли где ошибок, б) подкорректировать её, если в этом есть необходимость, исходя из художественных задач, в) про-

следить за туше в каждом звуке, то есть проконтролировать, как каждый палец выполняет свою функцию, какая сила, характер и качество прикосновения к клавишам при нашей работе данными пальцами, как они выполняют свои задачи. Это сродни работе над звуком, а иногда и является работой над звуком.

Главный принцип в работе над музыкальным произведением

Работая над первым разделом аннотации, я считаю своим долгом проанализировать содержание музыки, даже если это совершенно непрограммное сочинение. Нередко я сама придумываю для себя определённые картины, образы и вызываю у себя определённые ассоциации, фантазирую. Также я ищу связь между этими образами, чтобы они не были разрозненными. Иначе не будет целостности формы как при мысленном охвате её, так и при исполнении. Достижение такого единства в исполнении будет адекватным единству формы и содержания созданного композитором произведения. От этого стоит и отталкиваться при работе над произведением. Работа над различными выразительными средствами произведения без связи с его содержанием — путь тупиковый. В зависимости от образов, которые мы хотим передать в своём исполнении, мы выберем тот или иной штрих, ту или иную динамику и т. д. Наполнение звука, его плотность, характер также будут зависеть от передаваемого нами образа. Нажатие нот без понятия о том, что они означают, — просто перебор клавиш в определённой последовательности, который не даёт ничего, кроме потери времени. Сам по себе нотный текст ещё не музыка, музыкой его делает исполнитель, посредник между композитором и слушателем. Интерпретатор в какой-то мере является даже соавтором композитора. В этом случае нельзя сказать, что исполнитель много на себя берёт. Наоборот. Он берёт на себя ту часть работы, которая не отражена в нотном тексте. Он домысливает ту часть музыки, которая не зафиксирована в нотах. Лишь только распознав замысел композитора и раскрыв его в своём исполнении, музыкант может рассчитывать на то, что слушатель его поймёт, не просто его, исполнителя, а поймёт само произведение, его содержание. От работы исполнителя зависит жизнь произведения: дойдёт ли оно до слушателя, будет ли оно звучать, будут ли его исполнять в дальнейшем или его ноты будут годами и десятилетиями пылиться на полках библиотек. Помню, сколько труда, времени и сил доставила мне попытка разгадать содержание произведения М. Инфанте «Севильяна». Музыка хорошая, красивая, глубокая, и, я бы даже сказала, великая. Написано произведение в стиле импрессионизма (немного напоминает «Игру воды» М. Равеля). Образы воды, её потоков во всех видах и проявлениях преследовали меня и днём и ночью. Однако не так просто было понять и связать все образы воедино, наметить последовательность их появления, уловить общую линию их развития. Пришлось прибегнуть к помощи студентов, поиграть им это произведение и вместе обсудить

данные проблемы. Я бы дорого дала, если бы кто-то расшифровал мне это произведение потактово. Работа над ним идёт у меня до сих пор. Я его так до конца и не понимаю. Много в нём остаётся для меня загадочным. Надо раскопать. Иначе получается бессмысленный набор звуков. Создавая свою интерпретацию произведения, я всегда опираюсь не только на его название (программное оно или нет), но ещё и думаю сама. Что может выражать эта музыка? Даже если оно имеет программное название, я думаю дополнительно, что эта музыка может отображать ещё. Программность не решает всех проблем. Это не так однозначно. Иногда мои собственные представления о произведении не соответствуют его описаниям в учебниках и книгах. Это и является, на мой взгляд, ценным при работе над произведением. Личное, индивидуальное прочтение данного произведения — залог успеха его исполнения. На протяжении долгих лет работы, с накоплением опыта я пришла к выводу, что существует не одна версия в раскрытии содержания музыкального произведения. Их может быть две-три и даже несколько. Все они могут присутствовать при работе над произведением и при его исполнении. То есть может быть два-три плана интерпретации, а то и больше. Ведь не секрет: чем произведение талантливее, тем больше существует вариантов трактовки его содержания. Варианты его истолкования могут быть различными. В музыкальном произведении один план может быть, например, «картинным», то есть исполнитель может предполагать некий сюжет, зрительный образ. Другая версия может быть разговорно-речевая, и третья версия — жанровая. Что это значит? Обо всём подробнее. Я замечала, что в миниатюрах чаще применимы картинные образы, а в произведениях крупной формы — речевые. «Музыка-состояние» может иметь как картинную природу, так и речевую. Главное, что все эти версии могут иметь место одновременно при разборе и разучивании произведения. Рассмотрим конкретные примеры. П. Чайковский, пьеса «Святки» из цикла «Времена года». Что это? Произведение имеет ярко выраженный программный характер. То есть при игре и при прослушивании этой пьесы можно представить себе всевозможные картины природы и сцены из жизни: кружащиеся снежинки, танцующих на снегу людей, святочные гулянья и т. д. Это всё правомерно и естественно. А можно ориентироваться и на короткие песенные мотивы с подтекстовкой, присочинить слова и выразить в них смысл. А можно просто представить себе вальсовую стихию: кружение листьев осенью или танец в залитом светом зале. Мне кажется, чем больше версий у исполнителя, чем многозначнее он мыслит, тем ярче и интереснее он может раскрыть содержание произведения. А вот другой пример. Опять П. Чайковский. Разбирать будем его «Вальс» из «Детского альбома». Это может быть картина весеннего пробуждения природы. Радость при этом. Могут быть речевые интонации с сочинённым текстом, выражающим то, что волнует исполнителя в данный момент. Можно представить себе и просто танец, например «мишка» с «куклой» танцуют у новогодней ёлки. А в средней части можно себе предста-

вить, что на карнавал пришли ряженые и танцуют в неуклюжих костюмах. То есть содержание музыки можно трактовать до бесконечности, проявляя свою фантазию и изобретательность. Всё это скажется на исполнении произведения только положительно.

Исполнительский стиль

При работе над произведением невозможно обойти вопрос стиля. Стиль — понятие, связанное с определённой школой или художественным направлением той или иной эпохи. Стиль также является понятием, отражающим особенности творческого почерка композитора. Распознать и соблюсти стиль в данном исполняемом произведении — обязанность и одна из главных задач любого исполнителя. Описать стиль эпохи или того или иного композитора очень сложно, а подчас и невозможно. Раскрыть словесно все особенности и тонкости письма — занятие бесполезное и зачастую неблагодарное, так как оно может привести к ложным истинам. Учебники музыкальной литературы, пытаясь раскрыть особенности стиля данной эпохи или данного композитора, не до конца достигают намеченной цели. Они лишь наталкивают читателя на путь к постижению этого понятия. Подобно попыткам описывать агогику некоторыми теоретиками пианизма и исполнительства, попытка описывать стиль словесными методами неизбежно терпит крах или уводит в сторону ложных представлений. Подобно тому, как мы ощущаем агогику в музыке, необходимо ощущать и её стиль. Для этого нужны определённый объём знаний и опыт исполнения той или иной музыки. Постижение стиля происходит зачастую на уровне подсознания или через подражание. Стиль композитора характеризуется, как правило, характерными интонациями, присущими данному автору. Исполнителю необходимо запоминать их и вникать в их суть. Если слушать мало музыки этого композитора, его интонации будут чужды и непонятны исполнителю. Чем больше он слушает, тем лучше он постигает стиль данного композитора и отличает его от других.

Большинство музыкантов понимают стиль как определённую черту, линию в чём-либо, а точнее — это совокупность характерных для чего-либо черт. Это правильно. И не случайно это слово произошло от древнего слова, обозначающего палочку для писания на вощёных дощечках. Многие музыковеды считают, что стиль исполнения находится в тесной связи со стилем самой музыки, исполняемой музыкантом, и в целом совпадает со стилем этой музыки. Но это не совсем так. В истории музыки выделены обычно стили, возникшие как отражение эпохи, в которой они бытовали: средневековая музыка, Ренессанс, барокко, венский классицизм, романтизм, урбанизм, экспрессионизм, неоклассицизм, реализм, конструктивизм, неофольклоризм, модернизм, минимализм. Такая классификация связана также с мировоззрением и эстетическими взглядами авторов. Каждому из этих направлений присущи особые черты, определяющие данное направление в музыке.

Но не только в музыке, а и в других видах искусства существуют школы, направления, тенденции, традиции. В архитектуре это классический стиль, ампир, рококо, барокко, готика. В живописи — кубизм, сюрреализм, абстракционизм. Многие теоретики от искусства считают, что в музыке исполнительский стиль тождествен композиторскому. Обратим внимание на то, какие существуют исполнительские стили. Это такие, как классический, виртуозный, романтический, салонный, камерный, концертный, импровизационный, народный, эстрадный, джазовый, академический и другие стили. Мы видим, что композиторский и исполнительский стиль — это не одно и то же. Мы видим расхождения в этих понятиях. Не всё совпадает. Задача исполнителя любой музыки, и это является прописной истиной, как можно глубже проникнуть в содержание данного произведения. Но не только. Он должен ещё проникнуться стилем композитора, автора данного произведения, и в целом стилем эпохи, в которую было написано произведение. Об этом писал ещё К. Черни (кстати, ученик Л. Бетховена). Он известен каждому музыканту как автор множества этюдов и упражнений для фортепиано. Его этюды «штурмует» каждый пианист, желающий расти и достичь определённого уровня. Так вот, этот «глашатай» и поборник фортепианной техники был серьёзным композитором, пишущим не только этюды и упражнения. Он писал мессы, симфонии, сонаты, трио, квартеты, рондо, сочинения в 4 и в 6 рук. Сделал он также переложения симфоний и оперы Бетховена «Леонора» для фортепиано. Немногие об этом знают, но К. Черни ещё редактировал произведения многих авторов, в том числе Иоганна Себастьяна Баха. Его перу также принадлежат многочисленные методические труды. Он был исследователем проблем интерпретации в связи со стилем и особенностями отдельных школ и композиторов. Он писал: «Мыслящий исполнитель легко усмотрит, что каждого композитора надо играть в том стиле, в каком он сочинял, и поэтому было бы весьма ошибочным исполнять всех мастеров на один лад». Черни понимал, что артист должен выявить собственную индивидуальность. «Само собой разумеется, — писал он, — талантливый законченный исполнитель может вкладывать в каждое чужое сочинение также и свой дух и свою индивидуальность, но, конечно, при условии, что характер произведения останется неискажённым». Я считаю, как и многие, что это качество — поиск и нахождение индивидуального стиля, зависит от многих факторов: способностей музыканта, его мировоззрения, мироощущения, физических возможностей, строения игрового аппарата, степени обученности, традиций в обучении. Индивидуальная внешняя манера игры (взмахи рук или относительно спокойное их положение на клавиатуре, прямая или сутулая спина, поднятая голова или взгляд, устремлённый вдаль, отдалённое от клавиатуры положение корпуса или, наоборот, приближенное к ней) также влияет на звучание. Интересно, что иногда исполнитель находит свой стиль через подражание тем образцам, которые он считает примером для себя, ис-

пользуя технические и художественные возможности данного исполнительского стиля и конкретного исполнителя. Его кумиры, поклонником которых он является, могут быть представителями определённых школ и течений. Ведь часто бывает так, что определённые черты исполнения присущи группе исполнителей и многим исполнителям. Тогда можно говорить об особых школах, направлениях, течениях и стилях в исполнительском искусстве. Отдельный исполнитель может взять те черты у других исполнителей, которые ему ближе. Отсюда возникает его собственный стиль в рамках общего течения. Направление в музыке ещё может быть основано на конкретном предназначении данной музыки, для какой цели существует музыка данного стиля. Это роднит два понятия: стиль и жанр. То есть салонный, концертный, камерный, танцевальный, песенный, хоровой, оркестровый, ансамблевый стили. Любое из этих определений может означать и стиль, и жанр. Существуют также определённые, важнейшие исполнительские школы в мире. Каждая из них проповедует свои методы обучения и подходы к нему. Поскольку существуют различия в понимании композиторского и исполнительского стилей, в музыкальных учебных заведениях предусмотрены дисциплины, объектом исследования которых выступает творчество композиторов («Музыкальная литература» и «История музыки»), а также предмет «История исполнительского искусства», изучающий в основном исполнительские стили и школы исполнительства.

Наблюдается и смешение стилей исполнительского искусства. В чистом виде стиль проявляется редко. Обязательно подмешивается что-то из другой области. С некоторых пор (а точнее с начала XX века) исполнители стали вводить элементы джаза в классическую музыку. Пианисты делают свои собственные обработки классической музыки, что ранее категорически отвергалось (и это отвержение, кстати, тоже является своеобразной школой и стилем). Д. Мацуев особенно удивляет всех этой способностью — создавать импровизационные композиции, чувствовать и играть джаз. И в наше время есть консерваторы, стоящие насмерть против импровизации в классическом искусстве и внесения элементов свободного музицирования в классику. Примером смешения стилей в современном искусстве является Государственный академический ансамбль народного танца Игоря Моисеева (г. Москва) (Моисеев впервые в мире соединил народный танец с классикой), а также ансамбль народных инструментов из Санкт-Петербурга «Терем-квартет» (это новый стиль — классический кроссовер). Здесь сочетаются народная музыка, классика и джаз. Композиции «Терем-квартета», представляющие собой чаще всего поппури на различные темы, поражают своей смелостью. Интересные приёмы, переходы, вставки — новое слово в искусстве. Это нетрадиционно и нешаблонно.

Остановимся на описании некоторых стилей в чистом виде (относительно чистом, так как чистого в природе нет ничего).

Классический исполнительский стиль

По моей классификации это понятие имеет несколько значений.

В первом значении классический стиль игры предполагает стиль, принципиально отличающийся от эстрадного и джазового стиля.

Во втором — понятие такого стиля означает строгость, объективность в игре. Следование авторскому тексту (в отличие от импровизаций, где спонтанно вносятся изменения в авторский текст или добавляются импровизационные эпизоды-каденции, и такое бывает). В классической манере исполнения имеет место и преобладает естественное озвучение нотного текста, на первое место ставится авторское начало, не выпячивается своё «я», собственные эмоции отходят на второй план.

В третьем значении такой стиль указывает на то, что исполнитель подобного рода выбирает для своего исполнения, как правило, музыку прежде всего венских классиков, старинных композиторов, композиторов эпохи барокко и немного романтиков и русских композиторов. Эти исполнители тщательно отбирают произведения для работы, не будучи всеядными. Они пользуются определённым кругом музыки, строго подходят к выполнению штрихов, динамики, стараются придерживаться традиционного подхода к этим деталям. Пользуются приёмами, характерными для большинства исполнителей этой музыки. Очень часто они являются поборниками аутентичного исполнительства. Часто используют старинные инструменты (клавесин, клавикорд, орган). Такие исполнители играют точно и серьёзно любую музыку, они её играют всегда в своём стиле. То есть они немного консерваторы. Они не желают даже улыбнуться на прощание в ходе концерта, им кажется зазорным сыграть под конец концерта весёлую, легковесную, беззаботную, полную юмора миниатюрку. А таковые были и у серьёзных композиторов, даже у И. С. Баха. Они часто пользуются уртекстами, освобождёнными от всего наносного, от редакторских добавлений, следуя «букве» текста. А тем более для них кажется неммысленным играть эстрадные или джазовые пьесы, или известные песни, или романсы. Им это кажется пошлостью. Они никогда не позволяют себе этого. У М. Мусоргского есть пьеса для фортепиано (она же и в оркестровом варианте) «Интермеццо». Он предпослал ей ещё добавочное название — «В классическом стиле». В нём он придерживается классических традиций (это стилизация). Композитор использует штрихи, встречающиеся у венских классиков: связывание двух звуков, тяжёлое стаккато, близкое к нон легато, движение октав и квинт, фактуру, напоминающую фактуру Баха и Генделя, мужественный характер, по форме это произведение написано в духе некоторых частей классической сонатной формы (сложная трёхчастная форма со средней частью в духе «трио»).

В связи с этим мне вспоминается старый, ещё довоенный фильм «Антон Иванович сердится». Главный герой фильма был настолько приверженцем только серьёзной классической музыки времён И. С. Баха и Г. Ф. Генде-

ля, что не признавал даже музыки Д. Верди, считая его «шарманщиком», по его определению. А тем более он не признавал современную музыку, в частности оперетту.

И, наконец, в четвёртом значении классический (а точнее «классицистский») тип исполнителя, по моей классификации, означает стиль, необходимый для исполнения музыки венских классиков, особенно И. Гайдна и В. Моцарта. В основе стиля классицизма лежало убеждение, что на земле царит порядок, гармония, равновесие истины и красоты. Для такого стиля характерно создание произведений, идеальных по форме, серьёзных по идейной концепции, отличающихся отточенностью и строгостью письма. Создатели таких произведений часто руководствовались идеалами прошлого, подражая античным образцам. «Классическая музыка» — это более общее понятие, имеющее в виду музыку прошлого, выдержавшую испытание временем. Для исполнителя музыки венских классиков необходимы такие качества, как чёткость, скупая педализация, серебристый тембр звука, бисерная техника, изящество и грация. Мне кажется, что этим описаниям как нельзя лучше соответствует современный пианист и клавесинист Алексей Любимов. Он страстный поборник музыки барокко, он много играл в камерных ансамблях, ансамблях старинной музыки, кроме того, он собиратель и коллекционер старинных инструментов из разных стран мира: клавесинов, вёрджиалов, спинетов и других. Он их изучает, играет на них, преподаёт игру на них студентам Московской консерватории. Он большой специалист в самых различных клавишных инструментах. Но Любимов играет не только старинную музыку. Его репертуар обширен: от старинной музыки до ультрасовременной и авангардной (это Арво Пярт, Джон Кейдж, Карлхайнц Штокхаузен). Он играет и на старых роялях времён романтиков XIX века. Сам он подчёркивает во всех интервью, что считает себя «путешественником» по музыке разных времён и народов. Для него главное — сама музыка, а не показ себя. Он не хочет играть, по его словам, как все. То есть показывать свой пианизм и своё «я».

Академический стиль

Казалось бы, на первый взгляд, понятия «классический» и «академический» — это одно и то же. Но если разобраться, то здесь есть свои тонкости и особенности. Термин «академический» происходит от старинного понятия «академизм», сложившегося в живописи XVI—XIX веков. Это понятие основано на догматическом следовании внешним формам классического искусства. Академизм оказал положительное влияние на искусство в целом. Он способствовал закреплению классических традиций в искусстве. Академизм рассматривал эти традиции (классические) как систему вечных ценностей и канонов. Он противопоставил себя реалистическому искусству, славился своими консервативными традициями, поощряя мастеров, следующих «канонам» и незыблемым авторитетам. Академизм наряду со своими положительными качествами имел и отри-

цательные. Отрицая всех и вся, он не допускал появления нового, препятствовал поиску современных, новых путей и методов в искусстве. Догматизм — характерная черта академизма. И в то же время он выполнял функцию «охранника» в искусстве. Он защищал искусство от произвола. Отсюда такие понятия, как «академическое образование», «академический хор», «академическое пение», «академический театр», «академический симфонический оркестр». И в целом — «академическое искусство». Главный смысл этого слова в этих понятиях — «строгий». Кроме этого, термин «академический» можно расшифровать как «образцовый». «Академический» — это звание, которое даётся коллективу при достижении им высокого уровня исполнения. Ведь никто не говорит о каком-либо симфоническом оркестре, что он «классический». Кроме того, есть ещё другой вариант расшифровки этого термина. Когда я училась, термин «академизм» в исполнительском искусстве многие связывали с понятием «сухость». Сухость в исполнении, сухость в интерпретации музыки, однообразие темпов, характеров и в итоге — скука. По аналогии с живописью, о чём я писала выше, такой стиль имеет место и в исполнительском искусстве. И такой стиль игры тоже нужен. Он необходим, например, в работе концертмейстера. Особенно при работе с хором. С хором надо играть академично и посуше. То есть, если пианист будет играть излишне эмоционально, как он чувствует, со своей агогикой, он может «разойтись» с хором, будут несовпадения долей и отдельных звуков. Каждый участник хора должен быть в ансамбле со всеми остальными участниками, и все вместе должны петь как один по руке дирижёра.

Но с народными струнными инструментами (домра, балалайка) так играть нельзя. Здесь надо чувствовать стиль народного творчества и следовать ему, находя ансамбль в агогических, темповых и динамических изменениях. А особенно в характере музыкального выражения (воплощения). Здесь нельзя играть академично. Это будет несоответствие стилей. Здесь скорее уместно соревнование солирующего инструмента с фортепиано. Звук фортепиано должен напоминать звучание оркестра народных инструментов: отрывистый бас (подражание балалайке бас), чёткие аккорды, быстрая атака звука. Кроме этого, надо играть точно, должны быть «гороховая» техника в каскадах пассажей, активное звукоизвлечение, фактура, передающая звучание то гуслей, то цымбал, то трещоток, нужны различные шумовые эффекты. Такие приёмы не имеют ничего общего с академизмом. В чистом виде академический исполнительский стиль встречается крайне редко, и некого из пианистов высокого уровня причислить к такому сорту исполнителей. Этот стиль применяется только эпизодически.

В композиторском творчестве при употреблении термина «классическая музыка» имеется в виду музыка, прошедшая испытание временем, признанная. Как правило, это музыка прошлого. «Академическая» же музыка — это любая музыка, в основном «серьёзная», написанная по всем правилам композиторского письма, она

может быть написана и сегодня современным языком. Но она не предназначена для развлечений, в отличие от «лёгкой» современной музыки. Она, как правило, пишется в строгих концертных жанрах: это симфонии, сонаты, сюиты, концерты, увертюры, оперы. И исполняется она, как правило, на концертной сцене, а не в быту. Термин «академическая музыка» указывает на то, что такая музыка претендует на дальнейшее признание и сохранение во времени. А термин «классическая музыка» подразумевает уже состоявшуюся, признанную во всём мире музыку, получившую известность благодаря высокому качеству этой музыки и часто исполняемую. Исходя из этого, можно трактовать и соответствующие исполнительские термины. Хотя о различиях между ними я уже написала.

Чаще всего в музыковедческой и художественной литературе рассматриваются виртуозный и романтический исполнительские стили.

Виртуозный стиль

Такой стиль не зарегистрирован в числе исторических музыкальных стилей композиторов, но он широко распространён в исполнительской практике. Этот стиль игры сложился в эпоху перехода от классицизма к романтизму. На рубеже XVIII и XIX веков возникали центры музыкальной культуры — лондонская и венская школы фортепианного искусства. Представителем лондонской школы пианизма и её основателем был М. Клементи, который переехал из Италии в Англию и жил там постоянно. В своей деятельности он отказался от клавесина, бытовавшего в то время, и использовал только фортепиано в отличие от венских классиков (кроме Бетховена, который только в раннем творчестве ещё пользовался клавесином). Клементи был педагогом, композитором, а также фабрикантом фортепиано и нотоиздателем. Такая разносторонняя деятельность не помешала ему стать выдающимся виртуозом. Он впервые применил приёмы, до него не применявшиеся: октавы, терции, сексты, блестящие пассажи. Его техничная игра и композиторское творчество открыли новую страницу в истории музыки и исполнительства. Новый виртуозный стиль проник в музыку последующих эпох, в частности романтизма XIX века. Виртуозность стала широко применяться в музыке композиторов-романтиков Листа, Шопена, Шумана, а также в музыке русских композиторов П. Чайковского и С. Рахманинова. Для исполнения такой музыки нужны были пианисты-виртуозы, хорошо подкованные технически. Виртуозный исполнительский стиль нашёл широкое применение и в XX—XXI веке. Этот стиль ругали критики всех времён. Они говорили о том, что виртуозы ставят на первое место технику в ущерб содержанию. Однако мы знаем многих пианистов-виртуозов, будоражащих умы и сердца слушателей многих поколений. Это Ф. Лист, А. Рубинштейн, Л. Годовский, И. Гофман, В. Горовиц, Д. Поллак, А. Браиловский, Ланг Ланг, Д. Мацуев, Юджа Ванг и другие. По словам современной пианистки Е. Мечетиной, такая виртуозность, которой достиг молодой китайский пианист Ланг Ланг, сама по себе уже

является произведением искусства. То есть пианистка имела в виду художественный характер виртуозности. Действительно, слушая такую игру, проникаешься чувством энергии, несокрушимой силы, полёта, мощи, нестигаемой воли и веры в сверхчеловеческие возможности. (Кстати, термин «виртуозность» переводится как «доблесть, талант».)

Романтический стиль

На рубеже XVIII—XIX веков зародилось течение в музыке, получившее наименование «романтизм». Суть его заключалась в том, что композиторы-романтики восставали против канонов классицизма и старались средствами музыки выразить глубину и богатство внутреннего мира человека. Одновременно с появлением такой музыки появились и исполнители — интерпретаторы этой музыки, то есть сложился стиль игры, необходимый для её исполнения. Исполнителям требовались такие качества, как, во-первых, понимание этой музыки, её идей и смысла. А во-вторых, нужны были специфические исполнительские качества, такие как творческий порыв, повышенная эмоциональность, красочное звучание фортепиано, приближенное к звучанию оркестра, тембровое разнообразие. Такая манера исполнения неотразимо воздействовала на слушателей, возбуждала их фантазию и выводила из состояния душевного равновесия. В отличие от пианистов классического направления с их спокойным гармонично-уравновешенным стилем исполнения, исполнители-романтики поражали слушателей свободным проявлением многоплановой сферы чувств. Прежде всего изменилось отношение пианистов к проблеме темпа. Темп при исполнении романтической музыки перестал быть строгим, точным и неизменным, как при исполнении музыки венских классиков — Гайдна, Моцарта и Бетховена. Исполнители-романтики стали использовать приём *tempo rubato* (в переводе с итальянского это означает «украденный»), то есть подобно взволнованной речи музыка становится ритмически свободной, без точного соблюдения длительности нот. Одни фразы при этом сжимаются, а другие расширяются. Всё это происходит по усмотрению исполнителя. Исполнители также стали широко использовать колористические возможности педалей. С помощью этого средства они открывали интересные звуковые эффекты. Музыканты же классического направления использовали педаль только как соединяющее средство (например для легато, если его нельзя осуществить одними пальцами), а также как ритмическое и подчёркивающее средство. В игре исполнителей-романтиков появилась индивидуальность, то есть они могли выразить своё «я» через чужую музыку. Изменилось у романтиков и отношение к этюду как к жанру. Если прежде (в эпоху Черни и Клементи) композиторы и исполнители смотрели на этюд как на упражнение для выработки скорости движения пальцев, то композиторы-романтики стали писать высокохудожественные этюды, по качеству музыки приближенные к программным пьесам, прелюдиям, балладам, поэмам.

Наиболее известные этюды романтиков принадлежат перу Ф. Листа и Ф. Шопена. Эту традицию в русской музыке продолжили А. Скрябин и С. Рахманинов. Исполнение этюдов в романтическую эпоху стало требовать от исполнителя как виртуозной игры, так и проникновения в замысел композитора, а также и стилового подхода к игре подобных сочинений. Для последующих эпох стало характерным то, что исполнители стали романтизировать любую другую музыку, не только музыку романтиков. Среди фортепианной музыки романтиков, а это в основном музыка зарубежной Европы (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, И. Брамс), особенно выделяется Ф. Шопен. В его фортепианной музыке встречается множество приёмов, характерных для исполнительского искусства той эпохи. Его музыка — это кладёз фортепианных приёмов, необходимых для воспитания пианиста романтического направления. Именно в эпоху зарождения романтизма произошло «разделение» труда музыкантов. Музыкант перестал быть «все́м»: композитором, исполнителем, педагогом и т. д. Появилась отдельная профессия: исполнитель музыки. Исполнители специализировались на этом и посвящали исполнительству всю свою жизнь. В эпоху романтизма многим исполнителям была присуща виртуозность, а также все вышеперечисленные качества. И хотя романтизм как течение в музыке исчерпал себя ещё в конце XIX века и в настоящее время нет композиторов-романтиков в чистом виде, в исполнительском искусстве последователи романтического стиля имеются. Это пианисты XX и XXI веков. Этот стиль в фортепианном исполнительстве присущ многим концертантам, кому-то лишь отчасти. На мой взгляд, это К. Игумнов, А. Гольденвейзер, С. Фейнберг, В. Софроницкий, Генрих и Станислав Нейгаузы, Э. Гроссман, А. Слободяник, М. Дихтер, Д. Трифонов, Е. Кисин (который, кстати, в двенадцатилетнем возрасте исполнил и записал на пластинку оба концерта Ф. Шопена). Для игры этих пианистов, на мой взгляд, характерны такие черты, как острая наблюдательность, особенная эмоциональность, долготра и певучесть звука, тончайшая нюансировка, тщательная отделка деталей.

Интеллектуальный стиль

К нему обычно причисляют таких пианистов, как Ф. Бузони, А. Шнабель, Г. Гульд. Этот стиль, на мой взгляд, по своим эстетическим идеалам во многом близок к классическому или академическому и, скорее, надуман. Однако этих пианистов тоже объединяла общая эстетика и общие взгляды на исполнительское искусство. Они в основном отрицали виртуозность и романтическую взволнованность. Главным для них было выдвигание на первый план авторского мышления крупными пластами, чувства были отодвинуты, для них было характерно отрицание детальной, тщательно выверенной фразировки. Они мало пользовались педалью. Она для них была средством скорее не красочным, а ритмическим и соединяющим. Подчас у них её даже не слышно. Они отрицали, кроме Бузони, в исполнительстве использование форте-

пианных транскрипций, парафразов, фантазий, обработок. Как известно, их в изобилии создавал Ф. Лист. Однако «интеллектуалы» считали всё это подделкой. Они были поборниками очищения авторского текста от всевозможных наслоений и добавлений.

Но если одни пианисты «объединяются в стаи», то есть пианисты, которые стоят особняком. Они, как правило, не вписываются ни в какие рамки и правила. Это Святослав Рихтер, Мария Юдина, Артур Рубинштейн, Даниэль Баренбойм, Эмиль Гилельс, Михаил Плетнёв. Для их творчества характерны точное следование авторскому тексту и глубина в передаче художественных образов, внутренний подтекст и внутренняя энергия. В их исполнении не найдёшь и не услышишь ничего внешнего. Их игра не бьёт на внешний эффект. Скопировать их игру, попытаться сыграть так же — дело неблагодарное и бесполезное. Здесь сказывается огромный их талант и способность к индивидуальному его проявлению.

Для чего вообще нужен исполнительский стиль, если он уже заложен в самой музыке, написанной композитором? Приведу пример. Почерк каждого человека отличен от всех других. Несмотря на то что нас всех учили по одним и тем же прописям, потом у каждого человека формируется свой почерк. Когда мы хотим поменять почерк, чтобы нас не узнали (пишем печатными буквами или другой рукой), мы действительно подделываем свой почерк. Но если мы пишем как обычно, естественно — наш почерк узнаваем. Есть даже наука, изучающая характер человека по почерку, — это графология. И ещё. Наши мысли индивидуальны. То есть имеют как бы свой стиль. Но их надо ещё записать. Здесь проявляется другой стиль. Стиль письма, то есть воплощение наших мыслей в виде письменного текста. По моему мнению, для того, чтобы хорошо играть, надо найти свой творческий почерк. Естественность только идёт на пользу нам. Это бонус в нашу копилку. Как выработать или найти свой собственный стиль игры? Здесь невозможно сразу дать готовый рецепт. Это приходит с опытом. Надо читать литературу о стилях, о музыке, слушать много музыки, причём в разных исполнениях, уметь распознавать на слух стили композитора и кто её исполняет. Надо развивать свою музыкальную культуру, интуицию, кругозор, вкус и наблюдательность. Не всегда следует слепо следовать чужим постулатам и утверждениям. Как я уже говорила, единственный способ развить свою индивидуальность, а, следовательно, и свой стиль исполнения — разбирать и истолковывать содержание данного произведения. Даже не столько изучая общий стиль композитора. Это мой метод, и я от него не откажусь, так как он, не сомневаюсь, приведёт к своей трактовке, а игра приобретёт смысл, содержательность, окраску, а, значит, появится и свой стиль. Ведь, как я уже писала, каждый может и имеет право понимать одну и ту же музыку по-своему. А то, что исполнительский стиль существует, — очевидно. Достаточно послушать в разных исполнениях одно и то же произведение. Таким образом, мы различаем разные подходы к одной и той же музыке в игре С. Рихтера и Г. Гульда, С. Рихтера и В. Софроницкого, С. Рихтера и М. Гринберга.

Приведу ещё пример для убедительности. Стиль в одежде означает, что человек чувствует себя комфортно в той одежде, которая ему нравится. Это могут быть стили спортивный, романтический, классический, хиппи, смешанный, фольклорный, бельевой, сафари, джинсовый, диско, женский, мужской и т. д. Все эти стили продиктованы социальным статусом, личным вкусом, эпохой, нацией, религиозной принадлежностью, наконец, принадлежностью к субкультуре. Стиль имеет ряд функций. Важнейшие из них — это объединяющая и разъединяющая. В первом случае человек, приверженец определённого стиля, чувствует свою связь с другими, такими же, как он. Во втором — он чувствует, что имеет право быть неповторимым и индивидуальным, отличаться от других. Как и почему возникли стили в принципе? Объясняю. Во все времена в среде музыкантов выделялись гении. Им поклонялись, им завидовали, к ним примыкали, их возносили, вокруг них группировались люди, желающие походить на них. Так возникали школы, течения и направления в искусстве. Это такие группы или школы, как французские клавесинисты, венские классики, романтики, итальянская школа бельканто, русская классическая опера, «Могучая кучка», импрессионисты, группа французских композиторов XX века «Шестёрка», музыкально-танцевальный стиль фламенко, нововенская школа и другие группировки.

Однако нельзя говорить однозначно и категорично о представителях той или иной «формации»: классиках, романтиках, виртуозах, импрессионистах и т. д., так же как и композиторах, представителях той или иной школы, течения, направления. Не стоит вешать ярлыки. В творчестве любого художника (композитора или исполнителя) могут присутствовать разные черты и использованы разные приёмы как письма, так и игры. Приведу ещё пример. Существует классификация водоёмов: море, озеро, река, ручей и др. Но это условно. Будет очень узким определением, что море всегда штормит. Оно может быть слегка взволнованным, спокойным, ласковым, равномерно колышущимся. И можно подобрать ещё много эпитетов. Чаще всего пианист или композитор не «выполняют» какой-либо стиль, а идут от музыки. И в разные времена их творческой жизни стиль может меняться. Манера исполнения ещё зависит от многих факторов: степени обученности, опыта, возраста исполнителя, его готовности к концерту и многого другого. Очень часто стилевые наклонности пианиста ведут к выбору репертуара. Так появляются шопенисты, бетховенисты, листианцы. Из своего опыта знаю: пока не найдёшь свой стиль в игре, не будет получаться, как хочется. Попытки играть, как кто-то или «как надо», обычно терпят крах. Подражать можно, но при этом надо оставаться самим собой. Можно даже выбрать для себя идеал, пример для подражания. Стиль складывается в процессе работы. Всё, что я написала о пианистах, причислив их к той или иной категории на основании прослушанных мной записей, — это моё мнение и мнение общественности. Но его можно оспорить. Это всё условно и спорно. Не надо стараться «впихнуть» себя в эти условные категории. Это напо-

минает миф о прокрустовом ложе. Прокруст, согласно древнегреческой мифологии, был разбойником и обитал в лесах. Он подстерегал путников на дороге, обманом заманивал их в свой дом, укладывал на своё ложе и тем, кому оно было коротко, отрубал ноги, а кому длинно — вытягивал ноги. Самое главное — не впадать в крайность и не видеть в каждом исполнителе «часового» по охране тех или иных признаков данного стиля. Черты исполнительских стилей могут присутствовать в той или иной мере в исполнении, но не они одни определяют качество, величие и ценность данного исполнителя. Есть исполнители, о которых я уже писала и которых невозможно вписать в прокрустово ложе. Большинству пианистов свойственны черты многих стилей. Я ценю больше всего пианистов, играющих образно (реалистично).

Одним из моих самых любимых пианистов является Ван Клиберн. Не буду много писать о нём, приводить его биографию, напомним только о том, что он из Соединённых Штатов Америки, что он — победитель Первого Международного конкурса имени П. И. Чайковского в 1958 году в Москве, и о том, что у него был русский педагог — Розина Левина. Его биография показывает, как можно изменить свою жизнь не только за счёт таланта, трудолюбия и дисциплины. Необходимо ещё что-то непонятное. Иначе, чем объяснить, почему некоторые исполнители, несмотря на свой талант, остаются за кадром в то время, как «дутый» авторитет завоёвывают ничем не примечательные артисты? Вина в том или техника подводит? Случай, его величество случай играет роль в жизни человека. Советские слушатели и жюри конкурса имени П. Чайковского раскрыли талант Вана Клиберна и «подарили» его миру. Он уезжал весной 1958 года из Нью-Йорка в Москву, никому не известным на родине музыкантом, а вернулся в Америку национальным героем. Да, как зачастую несправедлива жизнь к людям, достойным большего. Слушая запись с конкурса Чайковского 1958 года по телевидению (особенно 3-й концерт Рахманинова в исполнении Клиберна), я поняла и почувствовала, что это было не просто технически совершенное воспроизведение нотного текста. И не просто красивое и музыкальное исполнение. Это была цельная музыкально-сценическая композиция, а точнее драма, выполненная средствами фортепианных и оркестровых красок. Я представила себе подробную картину событий, описанных с необычайной художественной точностью средствами этих звуков. Я «видела» почти зрительно и ощущало почти телесно эти картины, которые подобно кадрам кинофильма передавали образы персонажей данного повествования. Содержание музыкального произведения было настолько явственным и понятным, что я не «онемела» от прослушивания этой музыки, а, наоборот, у меня «прорезалась» речь, и я стала вслух такт за тактом комментировать, что «происходит» в этой музыке. Можно было также представить себе, что эта музыка должна звучать за кадром художественного фильма, обрисовывающего судьбу героя этого повествования, так как содержанием этого произведения, на мой взгляд, является именно судьба. Более всего мне вспоминались и

представлялись в тот момент такие фильмы, как «Судьба человека» по М. Шолохову, фильмы «Укрощение огня» и «Поэма о крыльях». А ещё мне представлялась судьба самого С. Рахманинова. Сколько раз мне приходилось слышать исполнение пианистов, даже известных, игра которых представляла собой цепочку трудноисполнимых мест или мест, более или менее красиво звучащих. 3-й концерт Рахманинова тоже не исключение в этом плане. А в исполнении Клиберна здесь был именно последовательный сюжет. Не стоит даже говорить о технике. Она была безупречна. И было понятно, что имел в виду и что хотел сказать в этом произведении сам С. Рахманинов. Больше, чем скажет сам автор, к сожалению, исполнитель сказать не может. Почти не может. Здесь должно быть равновесие. Была бы моя воля, я бы ввела ещё один стиль исполнения — исполнительский реализм, или романтический реализм, или лирический реализм. Я не понимаю, как можно играть, ничего себе не представляя, а просто демонстрировать набор более или менее удачных фрагментов. Кстати, когда исполнение содержательно, то, слушая его, даже не замечаешь огрехов в исполнении, нечистых нот, нечистой педали (хотя это плохо) и других несовершенств. А если игра бессодержательная, эти огрехи бросаются в глаза и предстают перед нами в увеличенных размерах, перекрывая собой всё и вся. Я где-то слышала или читала фразу о том, что тёмные пятна на солнце не могут закрыть солнце. Очень уместно в данном случае, не помню точно, как звучит фраза, но что-то вроде этого. В том же концерте, который я описывала, Клиберн играл прелюдию С. Рахманинова ми-бемоль мажор, «Посвящение» Р. Шумана, ноктюрн Ф. Листа «Грёзы любви», ноктюрн до-диез минор Ф. Шопена, песни «Подмосковные вечера» и «Вечер на рейде» в его обработке. Некоторые из этих произведений упоминаются в фильме Н. Михалкова «Пять вечеров». Исполнение этих произведений покоряло теплотой, особым лиризмом, элегичностью. И не случайно о Клиберне говорили, что в те далёкие пятидесятые годы он «растопил лёд холодной войны» и явился символом эпохи оттепели. И я бы не сказала, что он романтик, хотя романтические черты, безусловно, присутствуют в его творчестве, но он, скорее, великий пианист, принадлежащий всему миру, несмотря на встречающиеся критические нотки в его адрес в СМИ.

Другие пианисты, может быть, не обладали многими качествами, свойственными этому музыканту, но они имели свой неповторимый стиль игры, а подчас и сочетание стилей. Например, игра С. Рихтера всегда обращает на себя внимание прежде всего своим неуёмным темпераментом, хотя в его игре явно присутствует интеллектуализм (ХТК) и классический стиль, а также и виртуозность, свойственная многим, особенно молодым, исполнителям. Интеллектуализм в его игре проявлялся ещё в том, что он не особо любил играть слишком популярные произведения, такие как «Лунная соната» Л. Бетховена, «Карнавал» Р. Шумана, а ещё он не жаловал произведения облегчённого характера и за всю жизнь не сыграл, по-моему, ни одного вальса И. Штрауса. Он так-

же не любил играть обработки, попури и фантазии, не смотря на наличие у него сверхъестественной техники.

В игре Э. Гилельса также присутствует как виртуозность, так и романтические черты. Особенно ярко они проявлялись при исполнении им концерта Э. Грига. Его коронным номером, который он обычно исполнял на бис, была прелюдия И. С. Баха в обработке А. Зилоти. Эта обработка явно романтизирует музыку Баха. А тем более в исполнении Гилельса эта музыка звучит как исповедь, как откровение и как произведение, сыгранное сердцем.

Но если у композиторов наблюдается сравнительно стойкое тяготение к какому-либо стилю, то у исполнителя нет. Исполнитель может в молодости и в зрелом возрасте воспринимать музыку и её исполнение по-разному и что-то поменять. И нет одинакового восприятия игры исполнителя слушателями.

Как я уже писала, стиль, как композиторский, так и исполнительский, невозможно охарактеризовать. Любые слова, якобы передающие суть исполнительского искусства и дающие ему оценку, чаще всего оказываются просто пустыми, общими фразами, подходящими к любому стилю и явлению. Об этом ещё в XIX веке писал В. Одоевский: «Но та беда, что об нашем искусстве нельзя говорить слегка; оно не поддаётся словам, и надобно всегда начинать издали. Собственно, об музыке можно говорить лишь музыкою». Слова типа «красивый певучий звук», «безупречный пианизм», «отточенная техника», «тонкий художественный вкус», «глубина проникновения», «блеск и мощь». Я удивляюсь, что такие «отзывы» постоянно встречаются в печати у профессиональных критиков, и удивительно, что их печатают. Например, А. С. Пушкину часто приписывают высказывание о В. Моцарте: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» А эти пустые, ничего не значащие слова Пушкин просто вложил в уста Сальери в своей маленькой трагедии «Моцарт и Сальери». Пушкин не мог так думать. Он бы мыслил умнее, конкретнее и определённое.

Но, несмотря на то, что композиторы иногда используют в своей музыке приёмы не из «своей» музыки, а иногда использует и прямые цитаты, несмотря на всё это, музыка данных композиторов остаётся их музыкой. Сквозь мишуру приёмов, штрихов, агогических и динамических соблазнов прослушивается их собственный стиль. Проводя со студентами викторины по определению стиля, я поясняла, что надо видеть и слышать не только то, что лежит на поверхности, но и заглядывать вглубь. Взгляд вглубь необходим и при распознавании художественного образа произведения. Такая работа напоминает мне рассматривание картин трёхмерного изображения. Глядя на такую «картину» поверхностным взглядом, видишь, как правило, некую бессмыслицу: то ли ковёр, то ли непонятные калейдоскопичные узоры. Но, вглядываясь, глядя вглубь, как бы сквозь бумагу, начинаешь видеть объёмное изображение какого-либо предмета. Сравнение нашей работы над произведением с рассматриванием таких картин очень уместно. Я часто привожу его в работе со студентами. Этот альбом на-

зывается «Магический глаз», а подзаголовки — «Новый взгляд на мир», «3D-иллюзии — развлечение с пользой для глаз». Эти картины можно использовать не только как упражнение для тренировки зрения, но и как упражнения для тренировки образного мышления, а также и просто для удовольствия и успокоения нервов.

Не менее важным моментом при работе над любым музыкальным произведением является точное выполнение авторского текста. Здесь возникает вопрос. До этого я писала, что должна быть интерпретация, включающая в себя и смысловое решение, и агогику, и динамику, и педализацию... Это должно быть «своё». А откуда это всё возьмётся, как появится интерпретация, если неукоснительно следовать только авторским указаниям? Дело в том, что многие неправильно понимают семантику авторского текста. Неопытным ученикам кажется, что, если играть по-своему всё, что заключено в нотном тексте, вольно, не обращая внимания ни на штрихи, ни на выставленную динамику, ни на авторскую аппликацию, приблизительно выполняя ритм и длительности, комкая фразы, беспорядочно меняя темпы, где попало брать педаль, — это «интерпретация». Они считают, что это их «трактовка», их «высокохудожественное исполнение». Я раньше тоже так считала. А потом поняла, что чем точнее выполнение текста, тем ярче и интереснее можно сделать произведение. Как это ни парадоксально. Авторские обозначения в нотах — это только информация к размышлению. Можно любой штрих расценивать не однозначно, по-особенному, можно его трактовать так, а можно и по-другому. Динамику тоже можно интерпретировать по-разному, в зависимости от смысла музыки. Одно и то же обозначение может быть оценено множественно. Или вот, к примеру, ритм. При поверхностном просмотре и при разучивании произведения ритм обычно воспринимается как последовательность звуков разной длительности. Но ещё не как ритмический рисунок. На начальном этапе работы надо так и играть. Первый уровень освоения ритма выглядит именно так: точно соблюдать длительности нот, не игнорировать паузы, а обращать на них внимание. Выдерживать их точную длительность так же, как и длительности нот. Можно даже поставить метроном, чтобы проверить себя, нет ли неоправданных изменений темпа и ритма. Метроном позволяет «поймать» себя. Увидеть свои ошибки. Но при работе над произведением уже на последних стадиях нельзя играть «метрономично». Ритм должен быть живым. Это связано с фразировкой. Небольшие изменения в темпо-ритме, называемые агогикой, способствуют выразительности и осмысленности в исполнении. Большинство музыкальных словарей и справочников трактуют агогику как изменения в темпе. Но я считаю, что это всё-таки больше относится к проблеме ритма. Вот что говорит об этом большой энциклопедический словарь «Музыка»: «Агогика — отклонение реальной длительности звуков и пауз от указанных в нотах соотношений, применяемые в целях выразительности музыкального исполнения». То есть можно играть строго под стук метронома, ровно по темпу и по ритму. С точ-

ки зрения текста, казалось бы, всё правильно. Но это не будет музыкальным исполнением. А можно играть, продумав каждую фразу, её начало и окончание, развитие. Тогда ритм будет меняться. В середине фразы, например, темп чуть-чуть ускоряется, то есть длительности немного сокращаются. Ритм становится более учащённым. А в конце фразы мы, как правило, делаем небольшое «закругление». Темп чуть успокаивается. Музыка «зависает», образно говоря. Ритм становится более гибким. Это есть второй уровень освоения ритма. И это только малая часть того, что можно сделать благодаря агогике. Агогика существует абсолютно в любой музыке, даже в самом строгом военном марше. В отношении педали вообще есть множество вариантов. Это тема отдельного исследования. А если не думать обо всём об этом, играть как попало, не будет вообще никакой выразительности. Будет только произвол. Недавно по радио один пианист, не помню фамилию, лауреат конкурса имени П. Чайковского, говорил, что Первый концерт П. Чайковского принято играть традиционно. Его играют примерно одинаково, потому что сложились определённые традиции его исполнения. Пианисты обычно следуют этим традициям. Но если посмотреть в ноты, то там можно увидеть много любопытного, то, мимо чего музыканты обычно проходят.

Говоря об исполнении, об интерпретации, невозможно обойтись без примеров работы над произведениями крупными исполнителями. Например, известный российский пианист и педагог М. Воскресенский рассказывал в телевизионной передаче, что он любит перенимать от других исполнителей их лучшие стороны. Как он выразился, «я не стесняюсь воровать». «Мне всегда интересна другая трактовка. Многим нравится своя трактовка, они начинают критиковать других. А я свою трактовку уже знаю, поэтому мне интересна другая трактовка». То есть, я понимаю это так, что должно быть постоянное обновление как репертуара, так и его трактовки. Его педагог, как он рассказывал, всегда объяснял ему музыку образно и говорил, что любая музыка имеет свой цвет, вкус и запах. Воскресенский также говорил, что в юности освоил 50 этюдов К. Черни для поднятия уровня своей техники. Конечно, техника это ещё не всё для исполнителя. Необходимо применять всё то, о чём я уже писала. Однако настоящее исполнение невозможно без технической оснащённости. Простыми словами, надо уметь играть на инструменте. Для этого необходимо освоить огромный репертуар, а не мусолить постоянно одни и те же произведения, как думают многие: лучше меньше да лучше. Это не правильно. Здесь вспоминается закон диалектики: переход количества в качество. Все эти факты, особенно факт об освоении сложнейших инструктивных этюдов в таком количестве, говорят о том, что в столичных учебных заведениях учатся особо одарённые дети. У этих учебных заведений есть выбор. Кроме того, для таких детей там существует особая школа — довольно жёсткая. Для них существуют и жёсткие требования. Эти дети почти совершенно лишены детства. Им приходится всё время заниматься. Однако даже

на относительно невысоком уровне можно добиться хороших результатов в технике. Для этого ученику необходимо дать понятие о так называемой матрице. Матрица — это модель, форма для осуществления сложных технических приёмов, чтобы все технические приёмы и технические сложности в произведении выходили легко. То есть пианист, даже совсем юный, должен не просто перебирать клавиши сплошняком, а он должен объединять звуки в определённые «кучки» — группы нот, сыгранные определённым приёмом (что-то вроде позиционной игры). Эти приёмы могут быть разными: боковые движения предплечья или кисти, свободно «гуляющее» плечо (не плечевой сустав, а часть руки), «плавающий» локоть, пальцевые пробежки, аккордовая техника, октавы, ломанные октавы, арпеджированные пассажи и другие приёмы. Фортепианная игра представляет собой последовательность этих «кучек». Между их исполнением рука должна отдыхать, необязательны частые её отведения далеко в сторону. Освобождение её может происходить внутри руки, тогда, когда происходит смена позиции и приёма. Тогда всё становится легко. К сожалению, ученики часто учат технически сложные произведения сплошным потоком, по одной ноте, без апелляции к разделению технических задач «на сорта» и объединению нот в «кучки». Они могут заниматься по 10-12 часов в сутки, работая над одними и теми же местами, а результат будет всё равно оставаться минимальным. Изучением приёмов игры необходимо заниматься с учеником на уроках, раскрывая им секреты и делаясь своим опытом, а не только беря истины из книг.

Но вот произведение или программа, кажется, готова к исполнению. Продуман план интерпретации, проработаны детали, найдены необходимые звуковые решения, отработаны технически сложные места. Кажется, что теперь у исполнителя прямой путь на сцену и его ждёт наслаждение от исполнения музыки на публике, аплодисментов и прочих атрибутов сценического искусства. Однако нет. Пока ещё рано обольщаться и заранее предвкушать сладость успеха. Концертное выступление — особое искусство. Этому надо учиться не меньше, чем игре на инструменте в классе. Даже взрослые, опытные музыканты при каждом выходе на сцену испытывают порой страх, неуверенность, волнение и желание найти пути преодоления этих явлений, а порой даже желание уйти со сцены.

При подготовке к концерту учащиеся должны как минимум за месяц до него знать программу наизусть, овладеть ею технически и в художественном отношении.

Перед концертом следует проводить шлифовку деталей, поработать над качеством звучания, а также периодически устраивать контрольные проигрывания всей программы. Цель этих проигрываний — воспитать в ученике выдержку, волю и ощущение целостности формы.

Методы работы с учеником при подготовке его к выступлению могут быть различными, в зависимости от его способностей, индивидуальных склонностей, а также от наличия времени и других причин. Выбор метода рабо-

ты в предконцертный период связан с качеством работы в течение всего семестра. Если ученик пропустил много уроков или уроки пропадали по объективным причинам и он выучил произведения в последний момент, у такого ученика будет неуверенность в игре, на концерте неминуемо всплывут недостатки. Те же учащиеся, которые регулярно посещали уроки, работали последовательно, обычно играют на концерте более стабильно и уверенно. Есть ряд учеников, склонных выучивать программу в последний момент. Эта внутренняя несобранность обусловлена особенностями характера данного ученика. В таких случаях можно применять метод «быстрой уборки». То есть сначала выполняются главные задачи, затем более мелкие, второстепенные. Этот метод хорош тем, что мы дифференцируем трудности: общие и частные, крупные и мелкие.

Во время работы над программой (на любых этапах) полезно прослушивание данных произведений на виниловых грампластинках или на аудио- и видеодисках. Расхожее мнение о том, что прослушивание записи произведения вначале его разучивания «вредит» исполнению, не имеет основания. Просто на начальном этапе разучивания запись ещё не даёт ясного представления обо всех деталях и тонкостях исполняемого. Она даёт только общее представление о форме произведения, характере, темпах, и это очень помогает быстрее освоить и выучить произведение. Когда же произведение уже выучено, грамзапись помогает лучше вникнуть во все тонкости исполнения, услышать мельчайшие детали в своём исполнении и сравнить своё исполнение с записью на пластинке. Однако все эти вспомогательные средства не гарантируют безупречного исполнения.

Именно в предконцертный период необходимо устраивать ученикам контрольные проигрывания, желательно в присутствии других людей: педагогов, родителей, друзей. При каждом таком проигрывании всплывают ошибки (так называемые сырые места). Проявляются они то в одних местах, то в других. Это является хорошей проверкой готовности или неготовности ученика к экзамену. Поработав над этими ошибками, при следующем проигрывании ученик играет, как правило, лучше и допускает гораздо меньше ошибок.

Хорошим подспорьем именно в период подготовки к концерту является запись своей игры на магнитофон или на видеокамеру. Прослушивая свою игру в записи, исполнитель слышит все недостатки, явные ошибки, которые ускользали от него во время игры. Неоправданные темпы, к примеру, ритмическая вольность, педальная грязь, отсутствие фразировки, статичность исполнения, резкие, неоправданные акценты и т. д.

В чём тут дело? Я думаю, всё дело в том, что когда мы играем, мы слышим не всё, а только часть. Как правило, мы слышим то, что ставим на первое место, что для нас является главным на данный момент. Зачастую учащиеся слышат «иллюзорно», обращая внимание на определённые детали и выпуская из поля зрения моменты, которые исполняются «машинально», без участия слуха. Запись выявляет эти негативные явления, «прочищает»

слух и тем самым экономит много времени при подготовке произведений к концерту.

Ещё одной причиной того, что мы зачастую слышим не то, что звучит реально, является повышенная эмоциональность, состояние аффекта, в котором мы находимся, исполняя произведение. Наше эмоциональное состояние и любовь к произведению (эмпатия) зачастую переполняют нас настолько, что мы не замечаем, как неоправданно изменяем темпы (чаще в сторону ускорения), сбиваемся с ритма, комкаем фразы, не дослушиваем окончания фраз. Появляется резкое, агрессивное звучание и неоправданные (ложные) акценты. Мы не слышим скрытых голосов, не уделяем должного внимания гармонии и фактуре или, наоборот, выпячиваем второстепенное. Говоря об эмпатии, невозможно не вспомнить тот факт, что врачам обычно не рекомендуется оперировать или лечить родственников или знакомых. Здесь нужна трезвая голова.

Когда я училась в консерватории, мой педагог Ольга Ивановна Волчкова при выборе новой программы для меня никогда не руководствовалась моими пожеланиями и никогда не задавала то, что я просила. Но, когда я начинала над этой музыкой работать, происходило чудо. Эта музыка начинала мне вдруг нравиться. Кроме того, эти программы я обычно хорошо сдавала. Да и почему часто педагоги нас заставляли учить то или иное произведение? Мы тогда с подругами обсуждали эту тему и пришли к выводу, что, во-первых, педагог лучше знает, что ученику больше подходит. Педагог в своём выборе исходит из возможностей ученика. Во-вторых, пианист, играя заданную программу, не всегда привлекательную для него, меньше подвержен эмпатии, о чём я уже писала выше. Как я уже написала, часто нелюбимое произведение становится любимым в процессе работы. Но эта любовь особенная. Она разумная, с головой. Часто играя такую музыку, мы привыкаем слушать себя, стремимся себя контролировать, выполняем все поставленные перед нами задачи. Но этот способ — подбор подходящей программы — ещё не даёт полной гарантии того, что мы справимся с этой программой на ура и будем себя хорошо слышать. Прятаться за программой не лучший способ отдохнуть от труда. Всё равно трудиться над игрой необходимо всегда. Просто удачно выбранная программа может сэкономить время работы и даст возможность хорошо себя показать в этой программе.

Как я уже писала, «его величество Магнитофон» даёт нам возможность «подслушать» себя, избавиться от излишних эмоций, держать свои нервы в узде, а звучание — под контролем. В данном случае магнитофон исполняет роль педагога-репетитора. Не менее полезно использовать видеокамеру. Кроме того, что видеозапись так же выявляет ошибки звукового порядка, она ещё даёт возможность определить, вследствие чего произошла ошибка: из-за неправильных движений, посадки, позы, постановки рук, ног, вредных привычек (высокий подъём рук, к примеру, множество лишних движений и др.). Когда-то в юности мне очень хотелось обрести мощный звук. Казалось, и это действительно было так, что я играю всё одним зву-

ком, без динамики, чаще тихо и «куцо». Хотелось научиться играть громко и звучно, как большие пианисты. Для этого я резко ударяла по клавиатуре без всякой амортизации кисти (как мне казалось, это от полноты чувств). Мало того что это неизменно отражалось на моём звуке (он был резким и неприятным), но я ещё не понимала, что пользовалась неправильным жестом. Я не имела тогда понятия о кистевой «рессоре». У меня ещё не было понимания и знания того, что каждый звук у нас при игре связан с определённым жестом руки. Нам часто кажется, что жест — это уже звук. Эти понятия для нас часто идентичны. Но на самом деле мы забываем о том, что звук на фортепиано зависит от удара молоточка по струне, приводимого в движение путём удара по клавише. А как найти нужный удар, его силу, интенсивность, амплитуду размаха руки, скорость атаки? Гораздо позднее я поняла, что сильный звук получается тогда, когда ты не бьёшь по клавиатуре (и это категорически запрещено). Это зависит от внутреннего состояния и внутреннего посыла. Любой звук, по большому счёту, зависит от внутреннего посыла. Как мы себе представляем этот звук. Его тембр. Но если подойти к проблеме звука, его тембру технологически, то я пришла к выводу, что тембр звука (краска) на фортепиано зависит от штриха, нюанса и педализации (левой и правой педалей), применяемых одновременно. Это понятно ученикам: не так много надо для хорошего звука. Всё просто. Эти средства можно применять также попарно. Плюс приём, туше и представление. И, конечно, слух. Всё это применяется в совокупности при исполнении, а при работе над звуком — по отдельности. При слушании своего звука надо слышать не только его начало, но и дослушивать его до конца, на протяжении всего звучания. Когда мы слушаем себя со стороны посредством записи на видеокамеру, мы видим свои недостатки такого рода, как я описала, мы меняем свой звук в лучшую сторону, а как следствие, наш жест тоже становится другим.

Аудио- и видеозапись в момент контрольного проигрывания создаёт также концертную обстановку или обстановку, близкую к концертной, заставляет собраться, настроиться, как на концерте. Вопрос, заниматься или не заниматься в день концерта, определяется индивидуальным подходом к этой проблеме каждым музыкантом. Эти вопросы рассмотрены в трудах А. Алексеева, Г. Кога-на, Г. Нейгауза. Несмотря на все методы, применяемые в учебном процессе, невозможно добиться раз и навсегда «зафиксированного» исполнения, подобно художнику, создавшему картину.

При каждом новом исполнении на сцене музыкант играет по-другому, не так, как он играл до этого. Новые события, новые знания, новые настроения вносят свои коррективы в игру любого музыканта. Произведение в его исполнении звучит каждый раз по-разному. Задача исполнителя — не стараться вынести на сцену «могильный камень» раз и навсегда «утверждённой» интерпретации, а постараться разобраться в своём творческом состоянии в данный момент, уловить это состояние и сыграть так, как «получается» в данный момент, как требуют обстановка, творческое состояние, физическое

здоровье и прочие условия. Не желательно вносить коррективы в свою игру, исправлять её по ходу игры на сцене. Лучше, если исполнитель будет идти по этому руслу, которое уготовано ему судьбой и данными обстоятельствами: акустикой зала, поведением публики, наличием волнения или его отсутствием, провалами в памяти, степенью ответственности и другими.

«На эстраде самокритика — пила, подпиливающая стул, на котором сидит пианист» (Н. Перельман). Однако моменты импровизационности, по мнению А. Визинского, «не должны нарушать целостности созданного ранее образа». В связи с этим мне вспоминается фильм С. Герасимова «Журналист». С. Герасимов, по свидетельству авторов телепередачи об этом фильме, предложил актёрам импровизировать, а не только произносить заученные согласно сценарию фильма фразы и реплики. Он предложил им общаться, как в жизни. И фильм получился замечательный.

Невозможно застраховать себя на сцене от всех непредвиденных обстоятельств и отвлекающих моментов, мешающих исполнению и полному сосредоточению. (Это может быть шум в зале, заход людей в зал во время исполнения, аплодисменты в непредвиденных местах, в середине произведения например, непредсказуемое поведение ведущего концерт, погашение света в зале, сквозняки — для тех, кто их боится, и другие факторы.) Неопытного исполнителя все эти факторы обычно приводят в замешательство. А иногда даже выводят из состояния равновесия и срывают выступление.

Распространённой ошибкой учеников на концерте является попытка исправить неудавшееся место, возвращаясь назад. Здесь надо воспитывать в ученике опыт горизонтального мышления, движения вперёд при непрерывном внимании. Неумение вести музыкальную мысль, отсутствие чувства времени зачастую являются причиной «срывов» учеников, случайных забываний нотного текста при хорошем его знании. Также причиной «провалов» в памяти является потеря ритмического стержня произведения. Часто ученики жалуются на то, что во время выступления у них «деревенеют» руки, становятся неуправляемыми, что их как будто кто-то «держит» за руки и «тянет назад». Во избежание таких явлений полезно перед выходом на сцену заниматься физической медитацией, а также избегать ненужных мыслей, как то: «как я буду выглядеть, лучше или хуже других сыграю, какую получу оценку». Важно перед выходом на сцену сосредоточить всё своё внимание на главном: на тех задачах, которые предстоит выполнить. Я рекомендую на концерте не вваливать на себя множество задач, иначе это будет невыполнимо, и останется неудовлетворённость своей игрой. Можно оставить 3-4 основные задачи, но выполнить их неукоснительно. А остальное приложится. Если эти задачи будут выполнены, можно считать, что исполнение программы или произведения «в кармане». При игре на сцене полезно «думать вперёд» (как и при чтении нот с листа, разучивании и работе над произведением, кстати). Такие мысленные «подсказки» предостерегают исполнителя от срывов во время выступления и от выпа-

дений из памяти следующих за данными кусков музыки. «Внутри» кусков руки обычно «идут» как бы по инерции, без участия «головы». Но я бы советовала ещё внутри кусков тоже «думать вперёд» практически перед каждым тактом, перед каждым построением. Особенно ученикам. Особенно тогда, когда произведение ещё не отработано и не «обкатано». Очень часто на уроках ученики просто бросают руки куда попало, не думая. Они не попадают на нужные клавиши, а потом восклицают: «Ой!» В дальнейшем эта дурная привычка, если её не пресечь сразу, укореняется, это свойство переходит на их выступления, это случается во время экзаменов и на концертах. Здесь хорошо вспомнить принцип автора «Школы игры на фортепиано» А. Николаева. Он советует следовать принципу «вижу — слышу — играю». То есть нельзя сразу играть. Надо сначала подумать, мысленно себе представить, что ты будешь играть, а потом сыграть. Я всегда говорю ученикам: не следует путать машинальную игру с понятием «автоматизм». Это очень неудачное сравнение или отождествление. Автоматизм — это комплексное мышление при игре любого произведения, темпового или кантленного. Это крайне необходимое качество для любого музыканта. В психологии это понятие носит название «динамический стереотип». То есть мы ходим, говорим, не думая о каждом своём шаге, каждом движении, о том, как работают язык, гортань и губы. Все эти действия сливаются у нас в единые комплексы. Мы, пианисты, при игре выученного произведения не думаем о том, как мы нажимаем ту или иную клавишу, каким пальцем её нажимаем, каким движением её «берём», какая это нота, за какой она следует. Все эти действия должны быть автоматизированы. Но если действия автоматизированы, то как же тогда «подсказки»? «Подсказки» нужны для ощущения общей канвы при исполнении произведения. Нужны и «подсказки», и автоматизация. Как пишет Г. Коган, «автоматизация» — путь к беглости. Я понимаю эти слова как «путь к безошибочному исполнению». У нас почему-то стало считаться, что срывы во время исполнения, запинки и «накладки» — чуть ли не доблесть. Главное, мол, не это. А что же тогда главное, если произведение не сыграно? Не понимаю. Для достижения безошибочного исполнения, на мой взгляд, должен быть искусный баланс между понятиями «подсказка» и «автоматизм».

От физического и творческого состояния музыканта, как правило, зависит его игра в целом. В момент стресса, когда исполнителя действительно что-то беспокоит или он болен, играет с температурой, зачастую он играет лучше, чем обычно. Это легко объясняется тем, что человек озабочен своим физическим состоянием. Это отвлекает его от волнения. Он довольствуется малым. Он думает о том, чтобы скорее отыграть, уйти домой и лечь. А здоровый человек обычно переживает о своём предстоящем исполнении и во время исполнения на сцене до тех пор, пока не уйдёт со сцены. Ему требуется большее. Он рассчитывает на успех. Но это большее приходит редко, так как успех зависит от многих факторов: таланта, обученности, подготовки и т. д.

При записи музыки в студии состояние исполнителя совершенно другое, нежели на сцене. Такого волнения

как на сцене, нет. Зато здесь необходимо полное сосредоточение. Фиксация музыки требует чистого, безошибочного исполнения. Игра на сцене предполагает концертное состояние при общении с публикой — надо играть с подъёмом, и такое эмоциональное состояние и игра в таком состоянии зачастую делают ошибки и недостатки менее заметными.

Важно во время концерта на сцене ощущать закрытое пространство. Иногда многое может отвлечь. Может «сбить» открытая дверь и толпящиеся в дверях люди. Ученика может отпугнуть стоящий на сцене рояль с открытой крышкой, в отличие от уютного пианино в классе и дома, а также часто ученика сбивают поднимающиеся вверх молотки рояля, когда убрана подставка для пюпитра и нот. У профессиональных исполнителей, играющих наизусть, эта подставка с пюпитром всегда убирается, так как пюпитр не нужен. А убирают её не только за ненадобностью, а потому, что эта подставка закрывает часть струн, тем самым приглушая силу звука. Если поднять пюпитр, то сила звука становится ещё меньше. Организаторам концертов и педагогам во время экзаменов необходимо создать все условия для успешного выступления учащихся. Хотя опытные концертанты должны играть независимо от условий и не теряться в любой обстановке. Это качество — умение играть в любых условиях — надо тоже воспитывать в учениках.

Одарённые ученики (сценически одарённые), как правило, играют на сцене лучше, чем в классе. Но очень часто, по мнению А. Алексеева, волнение отрицательно сказывается на исполнении. Одни играют на сцене скованно и сухо, у других игра приобретает нарочитый, искусственно приподнятый характер. В таких случаях ученик обычно слышит себя хуже, чем в классе, и не может повлиять на свою игру. Необходимое качество исполнителя — слышать себя на сцене, а не только в классе. Итальянский пианист Артуро Бенедетти Микеланджели очень тщательно и ответственно готовился к публичным выступлениям. Когда он находился на сцене, для него было безразлично, есть публика в зале или её нет. Настолько он «входил в музыку», погружался в неё. Он забывал обо всём. Публика была для него пустым местом. Но вместе с тем его отвлекало всё в зале, что не было связано с музыкой: «хождение» ветра, сквозняки, лишние шумы. Однажды он попросил вынести из зала цветы, так как он заметил в них наличие сверчка. Это его отвлекало. Он обращал внимание на акустику зала. Пианист отменял свои выступления, если чувствовал, что недостаточно готов играть, даже если ему это стоило оплаты неустойки за срыв гастролой.

Моё мнение: концертное выступление не парадный выход. Не стоит думать, что концерт — это для исполнителя повод для какой-то особенной игры, и надо, мол, играть не так, как обычно. Как правило, это-то и мешает. Музыкант после такой игры испытывает чувства разочарования и разбитости. Дети обычно играют, не думая о том, что они в данный момент играют на концерте. Поэтому у них бывает меньше срывов. Я помню, как в детстве нас, учеников музыкальной школы, часто водили на

телестудию играть на концертах, проводимых в прямом эфире (а тогда все телевизионные передачи проводились в прямом эфире). И мы совершенно не волновались, потому что были маленькие. Но бывают дети со сложной психикой, которых надо настраивать и успокаивать перед выходом на сцену. Каких только не приходилось слышать мне от педагогов наставлений, адресованных их ученикам! Одни говорили: «думай о нотах, главное — ноты», другие, наоборот, «не думай о нотах, ноты — не главное». Играть «как в последний раз» — этот совет несостоятелен. Как раз не в последний раз. Не надо так себя настраивать. Наоборот, надо себя настраивать так, что будут ещё выступления. Не надо думать, что ваше неудачное выступление на что-то повлияет и это будет «конец света». Не стоит выбрасываться из окна из-за своего неудачного выступления или выступления своего ученика. Не стоит ложиться «костьми». Надо играть, как обычно. Не надо стараться играть лучше, чем обычно. Отсюда тошнотворное волнение и панический страх. А как результат — торопливость, «комканье» фраз, «дистрофический» звук. А зачем такие жертвы? Ведь публика в зале почти никогда не чувствует того, что чувствует артист. Публика сидит спокойно. Некоторые даже зевают, некоторые просто испытывают состояние удовольствия от попкорна или тихую скуку. А бедный артист почему-то находится в обморочном состоянии и не может собой владеть. Зачем это всё? Зачем перед ними «распинаешься» и жертвовать собой, подниматься на эшафот и выставлять себя у позорного столба? Не стоит и возвышаться на пьедестале, властвовать над зрителем, может, лучше вместо этого подселиться к нему и «нашептать» ему на ушко то, что волнует тебя в данный момент и играть только для него? Как это было у А. Райкина:

*Я безбожно весь текст перепутал
И споткнулся у всех на виду,
Только «браво!» кричал почему-то
Добрый зритель в девятом ряду.*

Сколько раз мне приходилось слышать и видеть таких затравленных студентов, не испытывающих радости от выступления, а переживающих только тупую, невыносимую тягость от принудительной, каторжной работы! Они «кубарем» «сворачивали» фразы, не выигрывали нот, игра их напоминала скорее сумбур, нежели музыку. Не обошла эта участь и меня. И вообще, кто придумал, что на концерте надо волноваться, что это якобы придаёт игре яркость? Ничего подобного! Кто придумал, что надо чувствовать ответственность перед лицом выступления? Зачем? Неужели, из-за того, что ты не будешь чувствовать ответственности, ты сыграешь откровенно плохо? А если сыграешь плохо, тебя исключат из учебного заведения или выгонят с работы? Люди обычно боятся неприятностей, поэтому чувствуют «ответственность». И в результате такой «дугтой» ответственности часто играют плохо. Я своим ученикам и себе тоже говорю: земля не перевернётся, и мир не перестанет существовать, если мы даже совсем не сыграем. Это служит психологической защитой как для меня, так и для студентов. Я всегда и всем даю такой совет. Это мой коронный номер.

Во всяком случае, «мандраж», паническая боязнь сцены ещё никому не помогли, а только погубили.

Частые выступления учащихся способствуют приобретению опыта концертной деятельности. Надо постоянно внушать себе, что это обыкновенная работа. Кураж приходит во время выступлений так же, как и аппетит приходит во время еды. Часто выступая, учащиеся учатся находчивости, изобретательности, приобретают быструю реакцию, что даёт возможность, если не избежать ошибки, то превратить её в «находку», сделать незаметной.

Реакция публики на исполнение не должна влиять на музыканта. Например, С. Прокофьев в автобиографии приводит слова автора фельетона, напечатанного в «Петербургской газете» после одного из концертов в Павловском вокзале: «Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе раскланивается и играет на бис».

Когда-то в юности я услышала утверждение, что если ученик не может владеть собой на сцене, это профессиональная непригодность. Чтобы «победить» такую свою «сверхпрофнепригодность», я стала интересоваться гипнозом и самогипнозом и экспериментировать над собой. Эксперимент удался. Такой совет я даю и другим музыкантам: хорошо бы научиться самогипнозу и применять его перед выходом на сцену, а также хорошо перед самым выходом на сцену выпить стаканчик горячего чая из припасённого заранее и принесённого за сцену термоса. Этот совет я тоже даю ученикам. Но, несмотря на все увещания, некоторые работники сцены (актёры и музыканты) всё-таки испытывают неодолимый страх сцены, а изменить ничего в жизни не могут. В таком случае можно рекомендовать такой способ, который рекомендовала одна известная актриса по телевизору. Перед выходом на сцену в театре она всегда испытывает страх забыть роль, опозориться, у неё наблюдаются холод во всём теле, немота в руках. У неё подкашиваются ноги. Все остальные актёры в это время болтают языками, рассказывают анекдоты, даже играют в карты, а она лежит в полубомрачном состоянии где-нибудь на кушетке или просто на полу. Но как только она ступит на сцену, все эти явления проходят, и всё идет так, как надо, как по накатанной дорожке. Достаточно только сделать первый шаг на сцену. Зная об этом, актриса не придаёт большого значения своему состоянию перед выходом.

Главный залог успешного, безошибочного исполнения музыкального произведения — это знать «в голове» каждую ноту произведения, уметь его спеть в голове от начала до конца, не рассчитывая только на память мышц и пальцев. Меня многие в этом поддерживают, а также поддерживают в том, что волнение чаще всего бывает от незнания.

После концерта желательно не «забрасывать» сыгранные произведения, а поработать над ними ещё раз, исправив ошибки и недостатки. Продолжая работать над пройденными произведениями, исполняя их во время шефских, тематических концертов, учащийся накапливает репертуар, приобретает опыт исполнителя-концертанта, а также повышает свой интеллектуальный и педагогический уровень.

Обобщая сказанное, хочется сказать, что способы и методы подготовки к концертному выступлению учащихся, а также опытных исполнителей различны и зависят от индивидуальных особенностей каждого. Но есть и общие правила, и советы, соблюдая которые можно повысить свой исполнительский уровень:

1. Хорошая выучка, твёрдое знание нотного текста.
2. Желательно, чтобы произведение ещё «полежало» прежде, чем выносить его на концерт.
3. Исполнение требует устойчивого внимания.
4. Воспитывать в себе выдержку, не «раскисать» во время исполнения на сцене.
5. Научиться целостно охватывать форму произведения и всю программу, ощущать взаимосвязь сочинений в программе или частей целого.
6. Воспитывать уверенность в себе.
7. Никогда, ни при каких обстоятельствах не допускать выноса «сырого» произведения на сцену.
8. Накапливать репертуар, не забывать ранее игравшие произведения.

При многократном проигрывании в концертах произведение неизменно шлифуется. И это не штамп. Некоторые ученики твердят, что, если они рано выучат произведение, то они его «заиграют». Какой абсурд! А как же тогда концертирующие музыканты, которые повторяют одни и те же произведения годами и десятилетиями? Надо убедить учеников, что их утверждение не имеет почвы под собой. Это в них говорит их лень. Чем больше играет произведение, тем оно больше «обкатывается» и его исполнение становится лучше. Только такое исполнение совершенно. Это уверенное, увлечённое, артистичное, высокохудожественное исполнение. Необходимо тщательно и добросовестно подходить к работе над исполнением как дома, в классе, так и на сцене. Всесторонне его охватывать, чтобы тогда мы имели шанс достичь успеха.

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. — Москва, 1978. — С. 272—276.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. II. — Москва: Музыка, 1967. — С. 10, 11, 13, 101.
3. Музыка: Большой энциклопедический словарь. — 1998. — С. 17.
4. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. — Москва, 2008. — С. 73—85.
5. Коган Г. Работа пианиста. — Москва, 1963. — С. 86.
6. Корто А. О фортепианном искусстве. — Москва: Классика-XXI, 2005.
7. Морозов С. Музыка остаётся с тобой. — Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1970. — С. 268, 269.
8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — Москва, 1988. — С. 84, 163, 190, 191.
9. Перельман Н. В классе рояля. — Ленинград, 1970.
10. Рабинович Д. Исполнители и стиль. — Москва: Советский композитор, 1979. — С. 103—313.
11. Рабинович Д. Портреты пианистов. — Москва: Советский композитор, 1970.

2. РОЛЬ ПОДСОЗНАНИЯ И ИНТУИЦИИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЦЕССЕ

Данная работа посвящена понятиям из сферы психологических исследований, которые широко применяются и в музыкальном творчестве. О том, как взаимодействуют эти понятия, от чего во многом зависит наша игра, как сделать свою игру более профессиональной, привлекательной и раскрыть свою творческую индивидуальность, пойдёт речь в данной работе.

Введение

Я выбрала эту тему в связи с тем, что на протяжении многих лет студенты задавали мне примерно одни и те же вопросы, касающиеся исполнения музыки.

1. Зачем отводить локоть после «взятия» звука, если звук уже сыгран? Ведь изменить его силу, окраску, характер звучания после «взятия» невозможно. Повлиять на звук «задним числом» нельзя.

2. Зачем «поднимать» запястье при снятии звука или в конце фразы?

3. Зачем совершать вращательные или вибрирующие движения кистью, когда уже что-то сыграно?

4. Почему надо выполнять дополнительные нюансы, изменять темпы и ритм в середине фраз, зачем включать в нотный текст непонятные «вилочки», выделять отдельные звуки, вносить дополнительные ферматы, цезуры и т. д., если это не указано в нотах?

На первые три вопроса я шуточно отвечала, что такие «необходимости» связаны с мистикой, которая имеет место в музыке и влияет на неё. Звук, его продолжительность, окраска, теплота, энергетика и т. д. — всё это продукты так называемой мистики. В других же случаях мой ответ напоминал риторический вопрос: «Почему один пианист играет и своей игрой затрагивает душу, а другой так же играет, но не затрагивает душу?» На последний вопрос я отвечала традиционно и в таком ракурсе: «Нотная запись — это лишь “канва”, по которой музыкант, образно говоря, вышивает цветными нитками рисунки и узоры».

Как может показаться на первый взгляд, всё логично, но мне захотелось в какой-то момент глубже разобраться в этих вопросах и самой попробовать на зуб все эти, казалось бы, незбылемые законы исполнения. Тем более что в методике фортепиано об этом написано сравнительно мало, почти ничего. Все эти рекомендации и методические постулаты воспринимались пианистами как само собой разумеющееся, без апелляции к рассуждениям. Это связано с тем, что в начале 30-х годов XX столетия в связи с идеологическими партийными установками понятия «бессознательное» и «интуиция» стали жёстко критиковаться. В отечественной и зарубежной марксистской философии и психологии проблема интуиции стала прочно связываться с идеализмом и вызвала среди учёных-материалистов неприязненное отношение. По их мнению, понятие «интуиция» означало средневековое шарлатанство и возрождало дух мистцизма и иррационализма. В методической литературе

прошлых десятилетий слова «подсознание» и «интуиция» заменялись понятиями «опыт», «исполнительское чутьё», «автоматизм», «музыкальность», «отзывчивость на музыку» и другими. Настало время снять завесу, открыть карты и расставить точки над «i».

Общие понятия

Психология, и в том числе психология художественного творчества, оперирует и опирается на такие понятия, как сознание, подсознание, сверхсознание, бессознательное, предсознательное и интуиция.

Сознание — совокупность психических процессов, позволяющих ориентироваться в действительности, времени, пространстве и собственной личности.

Подсознание означает те феномены психики, которые в данный момент находятся за фокусом сознания, но тесно с ним связаны и влияют на его функционирование и могут легко переходить в его сферу. Однако понятие «подсознание» следует отличать от понятия «бессознательное».

Бессознательное — это актуально неосознаваемые действия и психологические явления. Примером могут служить привычки, навыки, установки, реакции, образы. Бессознательное может стать осознанным, а то, что осознаётся, — стать временно неосознаваемым. Между сознанием и бессознательным нет особых границ и препятствий.

Предсознательное — система психологических явлений, состоящая из бессознательных элементов, способных проникать в сознание.

Сверхсознание — разновидность неосознаваемого. Это эмоциональная и образная активность по разрешению сложных эмоциональных задач, попытка выхода из трудных ситуаций. Это преодоление возникших мировоззренческих противоречий, первые этапы творческого процесса (догадки, озарения, гипотезы, замыслы и др.) В отличие от подсознания, сверхсознание призвано не разгружать, а нагружать сознание работой.

Интуиция (от лат. *intuito* — созерцание, видение, пристальное всматривание) — познание без видимого, осознанного участия, рассуждения, логических доказательств. Интуиция — своеобразное мышление, когда отдельные его звенья протекают бессознательно, ясно же осознаётся полученный итог, результат. Интуиция позволяет быстро, почти внезапно находить правильное решение проблем. В идеалистической философии термин «интуиция» означал постижение истины «непосредственным созерцанием», мистическим проникновением, без научного анализа. В нашем понимании интуиция — чутьё, тонкое понимание, проникновение в самую суть чего-либо. Это очень наглядно проявляется в музыкальном творчестве.

В диалектическом материализме интуиция понимается, как сформировавшаяся на основе предшествующего опыта субъективная способность выходить за его

пределы путём мысленного схватывания (озарения) или обобщения в образной форме непознанных связей, закономерностей.

В музыкальном исполнительском искусстве решающее значение имеет сознательная часть работы. Однако бывают моменты, когда музыканту необходимо полагаться на интуицию. Её активность на различных стадиях работы (разбор текста, анализ произведения, его разучивание, подготовка его к концертному исполнению, исполнение в концерте, шлифовка) бывает разной, но применение её в работе помогает музыканту управлять скрытыми психологическими процессами: как говорил К. С. Станиславский, «сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества».

Следует рассмотреть исполнительско-творческий процесс с точки зрения подсознания и интуиции. По определению некоторых психологов, подсознание — это зародившаяся, но ещё не вполне осознанная мысль, представление (первое впечатление или ощущение).

Художественное течение под названием «сюрреализм» утверждает бесконтрольность творческого процесса. Художник якобы свободен от любых логических структур, он — обнажённое подсознание. Эстетика сюрреалистов — погружение в мир фантазии, грёз, чуда. Поэтика сюрреализма ориентирует художника на сферу осуществлённой свободы, на случай и т. д.

Подсознание и интуиция участвуют во всех процессах жизнедеятельности человека, в том числе и в музыкальном исполнительстве. Начиная обучение игре на фортепиано с постановки рук и с первых навыков звукоизвлечения на инструменте, мы уже обращаем внимание ученика на работу подсознания. Тембр звука, его сила, окраска, характер звучания — все эти качества формируются в подсознании. Тот комплекс движений, который обеспечивает необходимое звучание, также закладывается в подсознании. Например, комплекс движений, включающий в себя в основном замах, стремление, точку и отражение, говоря дирижёрским языком, осуществляется почти одновременно на подсознательном уровне. Если расшифровать эти четыре понятия, рассмотреть их подробнее, то их становится больше, это:

1. Движение руки вверх до определённой точки.
2. Падение руки вниз целенаправленно до соприкосновения с определённой клавишей на клавиатуре.
3. Соприкосновение с клавишей (точка).
4. Погружение в клавишу, как на дно водоёма.
5. «Освобождение» руки путём отведения локтя.
6. Облегчение кисти и её снятие с клавиатуры.
7. Возвращение локтя в исходное положение.

Следующий этап звукоизвлечения — опять замах и повторение этих же движений.

Упражнение «Радуга» — игра одного и того же звука в разных октавах — хорошее подтверждение наличия всех этих компонентов. Переносы одного звука в разные октавы очень полезны для постановки руки и изучения октав. Способный ученик обычно не раскладывает этот комплекс на составные части, а воспринимает его как

одно целое — взятие звука одним волевым движением без «препарирования». Правильное звукоизвлечение — это приёмы, полученные в результате либо тренировки, либо однократного показа педагогом. В последнем случае завидную роль играет развитая интуиция как педагога, так и ученика. Становится очевидным то, что ученик в данный момент понял, о чём идёт речь, интуитивно почувствовал, что он должен сделать и какая задача стоит перед ним. Вести ученика за ручку всегда и везде — плохая система. Надо воспитывать в нём интуицию, чтобы в аналогичных ситуациях он мог находить решения, используя предшествующий опыт. Его двигательные ресурсы в дальнейшем будут зависеть от количества знаний и навыков, полученных на уроках. Но бывают случаи, когда движения и приёмы находятся учеником спонтанно, сами собой. Это также говорит о сработавшей интуиции (нашёл приём интуитивно) или действию на подсознательном уровне. Даже совершённая ошибка приводит зачастую к находке. Благодаря занятиям на инструменте, навыки автоматизируются и закрепляются, в результате чего ученик может в дальнейшем обходиться без педагога в этих вопросах. К таким навыкам относится также и умение применять рациональную аппликатуру. Аппликатурные принципы закладываются при игре гамм, арпеджио, аккордовых последовательностей и специальных упражнений. Умелая и художественно оправданная педализация также является продуктом хорошей работы интуиции.

Аналогично существующим приёмам исполнения отдельных звуковых единиц существуют приёмы исполнения аккордов и октав. Аккорды исполняются путём погружения рук в клавиатуру, дослушивания звучания и мягкого снятия рук с клавиатуры. Как правило, основная задача при исполнении аккордов — одновременное, синхронное взятие звуков, входящих в аккорд, их одновременное снятие или перевод в следующие за данными звуки. Этот приём аналогичен приёмам исполнения одноголосной мелодии. Хороший музыкант не будет исполнять мелодию путём простого нажатия каких-то отдельно взятых, изолированных друг от друга звуков, он всегда чувствует необходимость исполнить её цельно, выразительно и, следовательно, умело переводит один её звук в другой (интонирует, иногда спонтанно). При исполнении мелодии необходимо чувствовать и понимать логические связи между её звуками. Это происходит, как правило, интуитивно. Цепочки аккордов также должны исполняться на одном дыхании. При переводе одного аккорда в другой необходимо соблюдать логику построения музыкального материала и мелодически мыслить.

Величина и скорость атаки, размах рук и пальцев при взятии тех или иных звуков, ощущение «плавающего» локтя (так как нельзя до мельчайшей подробности описать всех движений), гибкое запястье, круговые, вращательные движения — все эти движения и приёмы автоматизируются в процессе занятий и осуществляются не только при участии сознания, но и подсознательно. Кстати, есть ученики, с которыми не приходится много говорить об этих теориях, они делают всё сразу и почти

без моей подсказки, как бы интуитивно. Я называю это природной постановкой рук (подобно вокалистам с природной постановкой голоса).

Приём вращения кисти во время звучания выдержанного звука (правая — против часовой стрелки, левая — по часовой) не всегда применяется пианистами. Однако, он может быть использован для большего ощущения протяжённости звука во времени. Вращение уже как бы запрограммировано у нас в мозге, и это ощущение вращения присутствует в нас ещё до начала взятия данного звука. При звучании отдельных долгих звуков или аккордов не должно быть ощущения статичности, музыка должна протекать во времени, и этот двигательный приём на уровне подсознания может хорошо помочь, если не считать слухового контроля, который также неизменно должен быть. Но одного слухового контроля здесь недостаточно.

Ощущение звучащей паузы всегда считалось признаком музыкальности. Но связь между отдельными элементами мелодии или между отдельными частями формы осуществляется музыкантом в процессе исполнения не без участия подсознания. Мысленный охват промежутка времени, связь прозвучавшего материала и с будущим, звучание, движение музыки, её фиксация во времени, организация музыкальных построений, их объединение по смыслу, опережение мысли, предвосхищение нового — всё это также может быть запрограммировано в мозге и осуществлено при участии подсознания.

Даже при игре обычной гаммы до мажор одной рукой возникает проблема, связанная с работой подсознания. Обычно сложность и неудобство у исполнителя вызывает приём подкладывания первого пальца. Локоть и плечевая часть руки при этом отводятся вправо, а кисть постепенно и мягко чуть-чуть приподнимается и одновременно немного поворачивается, в пределах октавы кисть проделывает два волнообразных объединяющих движения. В быстром темпе эти движения автоматизируются, и гамма исполняется на одном движении и на одном дыхании почти без контроля над элементами своих движений, подсознательно.

Исполнительское или слушательское чувство стиля — продукт интуиции. Понятие «стиль» очень трудно охарактеризовать, невозможно учредить его обязательные правила, описать чёткие признаки. Предшествующий опыт исполнителя или слушателя переходит в стойкое ощущение стиля данного произведения, данного композитора или данной композиторской школы. Человек, хорошо изучивший творческий почерк какого-либо композитора никогда не спутает его с каким-либо другим. Он хорошо слышит интонацию данного композитора так же, как голос хорошо знакомого или близкого человека. Человек, который играл много музыки какого-либо композитора, хорошо разбирается в тонкостях, особенностях и деталях музыки данного автора. Ему понятны черты его стиля. Он исполняет данное произведение с чувством стиля. Этому трудно обучить или рассказать об этом. Это надо чувствовать, то есть обладать интуицией в данном вопросе.

Человек музыкальный, с богатой интуицией различает не только композиторские стили, но и исполнительские стили. Так, например, он чувствует виртуозный стиль не как просто быструю игру, а как игру с определённой «подачей».

С понятием «подсознание» связаны и такие качества, необходимые исполнителю, как память, воображение, внимание, воля и вдохновение.

Память — крайне необходимое качество для музыканта. Даже в случае игры пианиста на сцене по нотам, память играет роль «суфлёра», путевода (гида) по произведению. Мы постоянно ощущаем эти подсказки несмотря на то, что мы знаем названия нот, ключи (скрипичный или басовый), расположение нот на нотоносце. Казалось бы, на первый взгляд, можно просто смотреть в ноты и играть по ним. Однако нет. Приёмы игры, проработанные заранее, закрепляются в нашей памяти (мышечная память). Нам также помогают отработанные ранее на гаммах и упражнениях аппликатурные принципы. При виде пассажа, гаммы или любого ряда звуков наши пальцы словно сами «встают» в той последовательности, как это должно быть. Заранее выученные места в произведении мы исполняем по нотам как бы по инерции. С помощью памяти мы определяем направление звуковых потоков, их звуковысотность, гармоническую основу. Так как мы это уже проигрывали заранее и частично, а иногда и полностью, помним их. Мы предугадываем дальнейший ход мысли автора. Это предугадывание происходит на основе предыдущего опыта прослушивания и исполнения музыки. Запоминание комплексов игровых движений помогает воссоздать произведение во всех его особенностях, деталях и тонкостях. С помощью воспоминаний об опыте прошлой игры мы дифференцируем звучность, распределяем звуковую динамику от тончайшего пианиссимо до громкого фортиссимо. Мы применяем агогику, штрихи, мы ощущаем фразировку. Всё это берётся из памяти, точнее из подсознания, которое, как хранилище, содержит в себе тот опыт исполнения, который мы уже не раз применяли. Такая работа особенно характерна для чтения нот с листа, а также встречается и при разборе нотного текста на фортепиано.

Исполнение наизусть произведения или целой концертной программы во время концерта тем более связано с работой подсознания. Каким же образом? Например, ученики и взрослые музыканты очень часто жалуются на «выпадения» из памяти во время исполнения на концерте целых кусков или отдельных нот даже при хорошо выученном тексте, при хорошей подготовке к концерту. Дело здесь заключается в том, что наша память избирательна. Сколько музыкантов расстались со своей профессией из-за комплекса неполноценности, связанного с запоминанием не успехов и достижений, а с запоминанием неудач и провалов! Многие талантливые музыканты стали заложниками своей робости, неспособности справиться со сценическим волнением. Они постоянно испытывают дискомфорт при игре на сцене. Такие люди обычно твердят: «Я — неудачник, никто меня не ценит».

Исследования показали, что память сохраняет чаще воспоминания об отрицательном опыте, полученном в детстве. Мелкие успехи, победы обычно не закрепляются в памяти. Это воспринимается как должное. Учёные объясняют это так. Существует две системы хранения информации: память — «знание» и автобиографическая память. Например, знание таких истин, как «дважды два — четыре» или «после зимы приходит весна», обычно не вызывает эмоций. Ни плохих, ни хороших. Это не те знания, которые могут быть эмоционально окрашены. В автобиографической же памяти сохранено всё то, что связано с определёнными эмоциями, переживаниями. Неприятные воспоминания о неудачных сценических выступлениях, каком-либо событии в жизни, связанном с поражениями и, следовательно, с сопровождавшими их отрицательными эмоциями, долго сохраняются в памяти и могут остаться в ней на всю жизнь. Автобиографическая память часто является базой для построения будущего самим человеком. Часто, будучи уверенным в наличии в жизни одних обид, неприятностей и несправедливости, человек не способен и мечтать об успехах и о счастливой жизни. Особенно чётко память сохраняет воспоминания об отрицательном опыте, полученном в детстве. Так, например, большинство детей не помнят, как они научились ходить или кататься на велосипеде, но человек и в зрелом возрасте может помнить, например, как он сильно упал с велосипеда. Достижения и успехи хуже закрепляются в памяти. В результате человек сам программирует себя на неудачу. А, с другой стороны, память о боли — физической или душевной — нужна для выживания. Человек учится на ошибках как своих, так и чужих. Человек ошибающийся, совершающий ошибки в детстве, подготовлен к будущему. Память о прошлых ошибках защитит его в будущем от более серьёзных промахов. Эмоциональная память наиболее сильна. Противоядием от таких воспоминаний может явиться попытка позволить себе всё, вплоть до разрешения бояться даже на сцене (из личного опыта). Иначе, чем больше уговариваешь себя, ограждаешь себя от неприятностей, тем в большей степени они к тебе прилипают. Хорошо заняться медитацией перед концертом с целью надёжно защитить себя и успокоиться.

Память бывает произвольная и произвольная. В исполнительской деятельности большое место занимает произвольное заучивание музыкальных произведений и удержание их в памяти. Доказано, что выделение смысловых опорных пунктов улучшает запоминание и воспроизведение музыкального материала. Всесторонний анализ произведения также облегчает и ускоряет процесс его запоминания. Кроме эмоциональной и мышечной памяти, о которых уже шла речь, существуют ещё образная память, а также логическая, слуховая и зрительная. Это важнейшие виды памяти.

При игре по нотам уже выученного произведения память также играет не последнюю роль в исполнительском процессе. Рассмотрим следующие ситуации.

1. Пианист может играть современную музыку, только что написанную композитором, это может быть пер-

вое исполнение. Он также может исполнять самосочинённую пьесу. В данном случае нет опоры на прошлое, мы не слышали этой музыки ранее, мы не знаем её с детства. Эта музыка не заложена в нашей памяти, в нашем подсознании. В нас не «сидит» эталонное её звучание, исполнение. Нотный текст не закреплён в нас физически, то есть мы не ощущаем или плохо ощущаем переходы от построения к построению в данной «новой» музыке. Сыграть её по слуху практически невозможно. Значит, играть её мы будем фантазийно, зачастую робко, «по наитию», создавая свою концепцию звучания во время исполнения. Поэтому, как правило, такую «новую» музыку играют по нотам, чтобы не перепутать части, не забыть текст, ощущать её мелодически, гармонически и технически.

2. Пианист аккомпанирует певцу или инструменталисту, играя сложный аккомпанемент, который практически невозможно прочесть с листа. Даже выучив по нотам свою партию добротнo, в случае сложного аккомпанемента пианист не сможет, не зная наизусть сложных мест, саккомпанировать произведение хорошо. Как правило, сложные места или даже во многих случаях весь аккомпанемент пианисту приходится выучивать наизусть, а играть на сцене всё равно по нотам. Однако, играя по нотам, пианист пользуется мышечной памятью. Движения его рук автоматизированы. Кроме того, ему необходимо знать наизусть партию солиста, пропевать её в голове, представлять себе её внутренним слухом, иначе не будет хорошего ансамбля. Ноты нужны концертмейстеру во время исполнения на сцене для того, чтобы следить за общим ходом мысли, за партией солиста, чтобы не потерять строчку солиста и не подвести его. Он должен хорошо помнить темпы произведения. Во всех вступительных частях перед игрой солиста он обязан давать необходимый темп.

3. Пианист играет в составе камерного ансамбля (фортепианное трио, фортепианный квинтет). Пианист знает свою партию, она у него в голове и в руках. Но он смотрит в ноты для того, чтобы следить за партитурой, наблюдать общую картину игры инструментального ансамбля, быть в курсе того, что играет сосед.

4. Пианист играет в составе симфонического оркестра. Как правило, в таких случаях пианист чувствует себя так же, как и в составе камерного ансамбля. Но есть и отличие, так как пианист в составе оркестра должен ещё видеть руку дирижёра и играть «по руке». Он так же, как и концертмейстер в дуэте, должен помнить необходимые темпы произведения и в случае невозможности взглянуть на дирижёра играть свою партию в нужном темпе. Концепция исполнения также должна быть заложена в каждом участнике. Это аналогично игре концертмейстера с хором.

Во всех перечисленных случаях пианист может работать таким образом, что ему не обязательно, «сражаясь со сложностями», охватывать всю фактуру, стараясь выполнить всё, стараясь «объять необъятное». Он может обращать внимание на главные детали, а второстепенное выполнять почти неосознанно, за счёт подсознания.

Подсознание здесь исполняет роль хорошего подспорья. То есть, попросту говоря, необходимо что-то играть по нотам, что-то наизусть, а что-то по слуху. Опытные пианисты об этом знают, играя по нотам. Игра по нотам — особое искусство, которому необходимо учиться. Здесь нужна постоянная тренировка.

Чтобы не запутаться в потоке беспорядочных сведений, мозг (а это ещё одна его функция) забрасывает их в глубины подсознания. Как найти нужную информацию? Эту функцию выполняет внимание. Само слово «внимание» происходит от старинного слова «внимать», то есть слушать. А в нашем случае внимание — это сосредоточение на чём-либо, чаще всего на своих мыслях, чувствах, эмоциях. Внимать в нашем современном понимании — слушать свой внутренний голос, иметь шестое чувство. Важно ещё уметь услышать этот внутренний голос и согласиться с ним.

Внимание может быть разным. Так же, как память, внимание может быть произвольным или непроизвольным. Важно уметь пользоваться этими видами и умело распределять внимание в процессе игры. Рассмотрим конкретный пример. Предположим, пианист читает с листа. Читка с листа сама по себе уже требует большого внимания, она также способствует его развитию. Концентрация внимания необходима как при чтке с листа, так и в других творческих процессах, таких как исполнение готовых произведений на сцене, работа над ними в классе, сочинение музыки и иных видах работ. Отсутствие такой концентрации приводит к непродуктивной, неумелой, малопроизводительной работе, не дающей желаемых результатов. Учёные-исследователи называют такое явление концентрации «светлым пятном» сознания. Этот, образно говоря, «прожектор» высвечивает явления, которые в данный момент особенно важны. Такими важными явлениями при чтке с листа являются просмотр элементов фактуры, переходов, трудных мест, модуляций, смены ключевых знаков, ритма, размера. При чтке с листа большое значение имеет наличие произвольного внимания. Однако при чтке с листа участвует и непроизвольное внимание. Это проявляется в том, что иногда пианисту приходится выполнять сразу несколько действий — обращать внимание не только на сплошное следование от звука к звуку, а на дифференциацию элементов фактуры, строение формы, тональный план, смену басового ключа скрипичным и наоборот. Здесь должна быть быстрая реакция, необходимо при чтке нотного текста реагировать на всё это почти мгновенно. Это хорошая тренировка внимания. За счёт внимания удаётся сыграть сиюминутно, не разбирая по одной ноте текст. При чтке с листа необходимо также заглядывать вперёд, в следующие за данным такты. Непроизвольное внимание ещё называют распределённым, а способствует дифференциации действий, а также позволяет контролировать, держать под особым контролем наиболее важные объекты и в то же время не выпускать из поля зрения менее важные в данный момент объекты. Так, например, внимание распределяется при игре на таких инструментах, как фортепиано, баян, аккордеон,

арфа, так как музыка для этих инструментов, в отличие от записи музыки для гитары, домры, балалайки, скрипки, духовых, записывается на двух строчках. При чтении нот, расположенных на двух строчках, а иногда и на трёх, необходимо распределять внимание. Глаз устроен так, что видит определённые точки в данный момент. Мы не можем видеть одинаково сразу целое поле во всех его деталях. Рассматривая картину, мы переводим взгляд от одного объекта к другому. В нотной записи, расположенной на двух строчках, глаз сосредоточивает внимание на какой-либо одной строчке (той, которая сложнее или важнее), другую же строчку мы лишь «прихватываем» скользким взглядом, иногда даже интуитивно догадываясь, что там. Чаще это интуитивно найденное соответствует реальному. Интуиция здесь играет не последнюю роль.

Момент новизны активизирует внимание как при чтке с листа, так и при игре уже выученного произведения. Каким образом? При игре выученного произведения в новой незнакомой обстановке (новый концертный зал, другая акустика, другой инструмент) бывают моменты взятия новых темпов, иногда кажется, что темп слишком затянут, не звучат какие-то фразы, не хватает звука в тех или иных эпизодах произведения. Повлиять на внимание исполнителя может внезапный шум в зале, неожиданные аплодисменты или, наоборот, полная напряжённая тишина. При аккомпанементе на сцене пианисту приходится реагировать на новшества в игре солиста. Момент новизны заставляет концертмейстера не упустить из виду партию солиста и быть с ним в ансамбле. Для концентрации внимания при работе дома или в классе для некоторых необходима полная тишина, другим помогает лёгкая спокойная музыка. Одним помогает крепкий чай или кофе, другим это, наоборот, вредит.

При чтении партитур необходимо владеть особым вниманием. Оно распределяется виртуозно, быстро, мастерски. Надо ли говорить, как полезно музыканту читать партитуры, исполняя их на фортепиано? Таблицы Шульце, изучение клавиатуры компьютера (а в прошлом и пишущих машинок) — всё это повышает грамотность, ловкость и способствует развитию навыка распределения внимания.

Момент новизны активизирует внимание и при чтке с листа. Мы встречаемся с новыми элементами фактуры. Чем сложнее фактура, чем она изменчивее, тем больше активизируется внимание. Тем лучше и увереннее становится читка с листа. Если пианист мало читал с листа, плохо читает с листа, а затем решил научиться этому, начинать учиться лучше с чтения пьес моторного характера, в однотипной фактуре, например этюдов. Затем можно усложнять материал путём введения в репертуар для чтки произведений с более развитой фактурой. Самое сложное для чтки с листа — полифонические произведения (фуги, инвенции, фугетты). Современная музыка с большим количеством ключевых или встречных знаков, а также музыка быстрых темпов требуют огромной концентрации внимания, тренированности, быстрой реакции. Необходимо «думать вперёд». Важно также приме-

нять «быструю» память, не заикливаясь на том, что уже сыграно, или на том, что видишь. Важно не задерживать взгляд на каком-либо одном объекте, а стараться мгновенно запомнить то, что увидел, и, воспроизведя то, что запомнил, устремляться дальше.

При исполнении произведений на концерте важно «держать» внимание от начала исполнения до его окончания.

Воображение — это способность к образному мышлению, способность что-либо представлять себе мысленно (абстрактное мышление), а также сам процесс и результат создания художественных образов на основе представлений, восстановленных в памяти, и творческой переработки прошлых ощущений, восприятий, представлений, чувств, впечатлений. Возникающий в воображении художника образ соответствует его эстетическому вкусу. Воображение играет большую роль в запоминании и воспроизведении нотного текста. Образы и ассоциации чаще рождаются в подсознании.

Предположим, человек спит. Он видит сны, а значит, идёт работа подсознания. Музыканты зачастую видят профессиональные сны, например, они выходят на сцену, ничего не помнят или им предстоит играть на каком-либо другом инструменте, которым они не владеют, и они опозорились. Часто людям снится, что они вышли из дома без одежды. Дело здесь в том, видимо, что мозг в момент сна освобождается от дневных хлопот, от всего наносного. Тревожные сны снятся в моменты переживаний, когда человек находится в излишнем напряжении. Труд З. Фрейда «Толкование сновидений» даёт ответы на многие вопросы, но не на все. Толкование снов — вопрос до сих пор малоизученный, покрытый тайной, малоуправляемый и в чём-то мистический. Сны, видения — это всё результат, продукт работы подсознания. В снах есть что-то детское. В снах всё проще, чем в реальной жизни, так как голова освобождена от всего ненужного, натянутого. Зачастую учёные совершают открытия именно во сне. Я где-то слышала или читала, что Д. Менделеев увидел свою периодическую таблицу во сне. Композиторы часто слышат во сне мелодии, затем их записывают. Но рассчитывать только на это как композитору, так и исполнителю не стоит.

Метод заучивания учебного материала наизусть во сне не оправдал себя, так как, помимо работы подсознания, во сне нужны ещё волевые, осознанные усилия, направленные на запоминание и усвоение материала, нужны ясная трезвая голова и память при заучивании наизусть, а не расслабление. В расслабленном состоянии невозможно заниматься никакой созидательной деятельностью. В таком состоянии может возникнуть только толчок, появиться идея для дальнейшего её развития. А почему и как возникают эти явления, это пока ещё не изучено, не доказано. Почему это возникает в тот, а не в другой момент, не понятно. «Во сне сбываются наши самые неосуществимые надежды и чаяния, зачастую рождающиеся и живущие в бездонных глубинах нашего подсознания. Но это не значит, что они никогда не соприкасаются с реальностью. На уровне подсознания человек

может предугадать будущее, хотя не всегда осознаёт это. Ведь подсознание наше возникло не на пустом месте, оно вошло в нас из глубины веков, от наших пращуров, мозг которых был намного больше мозга современного человека и вмещал в себе знания не чета нашим, изуродованным веками религиозного мракобесия. Наши недалёкие предки ослепли в пустых молитвах, их сердца высохли от страха перед насилием церковников, лучшие порывы выжигались калёным железом, гордые песни о свободе захламлялись в потоке расплавленной смолы. Мы разучились летать не только наяву, но и в наших самых вольнолюбивых снах, мы измельчали до уровня поедающих друг друга скотов, и чем дальше, тем глубже погружаемся в трясины спровоцированного религией разврата», — так пишет хабаровский писатель и поэт А. А. Лозиков.

Рождение и наличие образов, представлений и ассоциаций помогает на всех этапах и стадиях работы над музыкальным произведением.

1-й стадией работы музыканты, как правило, считают просмотр и разбор произведения. Наиболее верными обычно являются первые впечатления от этой музыки. Здесь сказывается интуиция, интуитивно возникшие сами собой представления. Воображение в этом случае играет не последнюю роль. Оно имеет место здесь и сейчас. Оно играет особую роль и напоминает внезапно вспыхнувшую лампочку, осветившую пространство, тёмное пространство нот, непонятных пока ещё и неразгаданных, логически не продуманных, не связанных между собой. Такие лампочки — первый шаг к преодолению неразгаданной партитуры.

2-я стадия работы над произведением — разучивание. Здесь может иметь место работа над образной сферой произведения. Как правило, идёт работа с образами, но образами, специально созданными воображением, усилием воли, то есть возникшими не спонтанно, как в первом случае, а преднамеренно. Они возникают в процессе работы. Сознательное «разгадывание» каких-то сложных, непонятных построений, трудно поддающихся анализу, вызывающих мало ассоциаций или совсем их не вызывающих, также может стать объектом интересной работы. Происходит уточнение этих скрытых образов и ассоциаций.

3-я стадия — сборка. При подготовке произведений к концертному выступлению огромное значение имеют образное мышление музыканта и реализация художественных образов в технико-игровом воплощении. Образное мышление также играет роль в структурном оформлении произведений и в целом всей программы. В подобных ситуациях интуиция (включая осознанную фантазию) не только активно работает (даёт подсказки), но и развивается. Слушая музыку не просто пассивно, а с анализом с точки зрения её содержания, мысля образно, музыкант развивает свою интуицию. Если хоть один раз ученику удалось при работе над произведением самостоятельно «развернуть» картину его образов, при работе над следующим произведением он проявит свою фантазию ещё ярче. Работая в этом направлении, развивая свою фантазию и интуицию, можно добиться таких

результатов, что исполнителю не нужен будет наставник и он захочет создать своё творение не только в своей сфере, в которой он работает, но и выйти за её рамки и проявить свои способности в смежных видах искусства.

При работе над техникой исполнения воображение также играет неопределимую роль, как это ни парадоксально. Каждый образ при его воссоздании требует технически точного воплощения, а значит, и определённой техники. Например, чтобы донести до слушателя тот или иной смысл темы, необходим определённый исполнительский штрих. Игра определённым штрихом требует от исполнителя необходимого технического приёма. Ученики часто «долбят» трудные места бессмысленно, добиваясь «чистого» исполнения. Но, не достигнув желаемого, бросают ненавистное занятие и играют «как придётся». Причиной такого злополучного завершения их работы (исхода) часто являются неудачно выбранная аппликатура, несоблюдение указанной в нотах аппликатуры или неправильные штрихи (приёмы). Все эти параметры находятся в тесном единстве с образным содержанием произведения. Я когда-то учила технически сложные места подобным образом, не понимая, что техника тесно взаимосвязана с художественным содержанием: по выражению одной известной спортсменки — фигуристки Л. Белоусовой, техника умирает в образе, чтобы заново в нём родиться. Исходя из этого, стоит разобраться в образной сфере, а следовательно, с аппликатурой и штрихами (одно из другого вытекает). И техническая проблема отпадёт сама собой. Или станет более или менее разрешимой. Ведь аппликатуру и штрихи автор или редактор выбирает, исходя из содержания.

Стимулом к активизации воображения могут стать задачи, стоящие перед исполнителем, его потребности, желаниями, эмоциями. Воображение, как память и внимание, может быть произвольным и непроизвольным. Непроизвольное воображение проявляется в снах и видениях, при прослушивании музыки с ярко выраженной программностью. Произвольное воображение регулируется самим человеком. Например, вначале работы над произведением, при ознакомлении с ним, или просто при прослушивании музыки образы могут возникать непроизвольно, а могут и совсем не возникать. Возникновение образов в таком случае зависит от инициативы слушателя. Так и при разучивании произведения исполнителем: если образы и ассоциации не возникают сами собой, исполнитель сам вызывает их с помощью воображения, думая, размышляя и проявляя волевые усилия. Образы, возникшие за счёт произвольного воображения, зачастую могут отличаться от тех образов, которые возникли непроизвольно ранее. Они могут быть самыми необычными, отличаться новизной, оригинальностью. Большое значение в этом случае имеют знания, опыт, переживания художника, его интеллект и, конечно, интуиция.

Воображение формируется в процессе творческой деятельности, благодаря активизации памяти, мышления, воли. Здесь играют роль и образные сравнения, и фантазийные переживания. Всего этого можно добиться

за счёт правильно поставленных задач и специальных упражнений.

Теперь мы видим, как взаимосвязаны такие понятия, как память, внимание и воображение. Попробуем теперь понять, как эти качества взаимодействуют в конкретной обстановке. Для тренировки этих качеств в комплексе, а также проверки наличия каждого из них хорошо использовать специальные тесты. Например, тесты для определения состояния памяти. В данном случае память является объектом исследования. Остальные же два качества — воображение и внимание — являются вспомогательными для выявления особенностей памяти. В каких-то тестах объектом исследования будут являться внимание и воображение.

Состояние памяти можно проверить с помощью самого простого теста. Этот тест универсален и не связан с определённой профессиональной деятельностью. Как известно, художники обладают хорошей зрительной памятью, музыканты — слуховой, а спортсмены — двигательной.

Учёные доказывают, что информация запоминается лучше тогда, когда при её восприятии задействованы разные виды памяти. Чем больше клеток участвует в процессе запоминания, тем быстрее материал запоминается. Для лучшего запоминания можно использовать ходьбу, различные движения, музыку, пение.

Предположим, надо запомнить 10 слов (чисел) в течение одной минуты. Тест заключается в том, что надо не просто их запомнить, а после запоминания подождать 20 секунд. После этого надо повторить их, записав. Если человек записал менее четырёх слов или чисел, надо тренировать память. Но как тренировать? Об этом далее.

Другой тест на ассоциативную память. Этот вид памяти успешно развивается. Пиктограммы — рисунки, отражающие одно или несколько понятий. Испытуемому предлагается составить пиктограммы к 20-ти словам или словосочетаниям. Необходимо быстро нарисовать картинки, не думая, а сразу первое, что пришло в голову. Например, слово «думать» можно изобразить в виде головы, «решительность» в виде самоуверенного человека и т. д. Затем следует отложить рисунки, вернуться к ним через 20 минут и восстановить первоначальные слова, иллюстрации к которым были сделаны. Это и тест, и упражнение. Здесь участвует не только память, но и необходимое богатое воображение.

С воображением связано запоминание нотного текста. Не обязательно на первых порах представлять какие-то картины. При заучивании нотного текста я поняла, что учить необходимо по страницам и по строчкам. Каким образом? Более или менее законченная музыкальная мысль обычно состоит из двух строчек. Далее идёт другое музыкальное предложение или другой период. Можно обозначить каждое такое построение каким-либо названием. Например, начало, развитие, второй элемент, заключительный элемент, кода, каденция, переход, мостик и т. д. Разбив таким образом произведение на куски, мы начинаем понимать, насколько легче это учится. При «устном» проигрывании произведения

должно хорошо работать воображение, так как мы мысленно представляем себе клавиатуру фортепиано, как мы играем, каким пальцем нажимаем какую-либо клавишу, какими будут следующие клавиши. Без такого знания произведения невозможно концертное исполнение его на сцене. Необходимо также повышенное внимание при заучивании наизусть тем, построений, предложений, частей. При повышенном внимании и интересе к изучаемому произведению, раскладывании его на части, запоминании отдельных частей работа над заучиванием наизусть превращается в увлекательное занятие. Такое заучивание отличается от «зубрёжки» сплошным потоком, по тактам или от начала по методу «снежного кома», то есть, добавляя к уже выученному новые построения, повторяя постоянно начало, что является абсолютно неэффективным методом, так как начало учится больше, а каждая последующая часть всё меньше и меньше.

Внимание проявляется и тогда, когда необходимо замечать и запоминать определённые объекты. Чем больше объектов может заметить и запомнить (например, буквы или слова) человек, тем больше у него объём внимания. Если данные буквы связать в слова, а слова — в предложения, объём внимания увеличится. Можно использовать такой тест. Взять детские кубики с подписанными на них буквами и предложить испытуемому сложить из них слова, а затем и предложения. Тот, кто справится быстрее, обладает большим объёмом внимания. Объём внимания расширяется и тогда, когда мы проделываем специальные упражнения. Внимание должно быть направлено не просто на разрозненные буквы, цифры, обрывки фраз, фрагменты букв, то есть на то, что не имеет конкретного смысла и содержания. В этом случае память и внимание работают хуже, но стоит внести смысл во все эти, казалось бы, не связанные друг с другом объекты, и происходит чудо. Всё это наполняется смыслом и запоминается само собой. Появляется желание это запомнить. Чем ярче впечатления от увиденного, услышанного, прочитанного, тем легче всё это запоминается и дольше сохраняется в памяти. Например, нам необходимо запомнить следующие слова: ананас, барабан, крокодил, ветер, кирпичи, радуга, небо, песня, гармошка. Вряд ли кто-то сможет с одного раза запомнить такую бессмыслицу. Даже человек, обладающий повышенным вниманием и крепкой памятью. Но если найти между этими словами связь и составить из них небольшой рассказ, да ещё нарисовать картинки, иллюстрирующие данные понятия, получится логически связанное повествование. И запомнится оно гораздо легче. Ананас играл на барабане. Это не понравилось крокодилу, и ветер отнёс его на кирпичи. Сидеть на кирпичях ему стало неудобно, он пересел на радугу, распростёртую в небе, и запел песню. Всё это происходило под звуки гармошки. Это не только блестящий тест на определение памяти и внимания, но ещё и хорошее упражнение. В данном случае в процессе участвуют как память, так и внимание и воображение. Все эти опыты я проделывала над своими учениками и над собой. Когда к работе памяти (попытке запомнить) подключается воображение, память рабо-

тает лучше и результат достигается быстрее. А можно задание усложнить — составить рассказ в стихах из разрозненных слов, не связанных между собой. Раньше так развлекали конференсье во время концертов, когда им из публики предлагали разные слова.

Вдохновение. Это слово ассоциируется у многих с понятием «вдохнуть», то есть кто-то как будто вдохнул в нас что-то, чаще всего это что-то является чем-то не земным, а божественным. Вдохновение — это состояние высшего, максимального, интенсивного и продуктивного напряжения духовных и физических сил. Человек как будто действует помимо своей воли. Кто-то незримо ведёт его и направляет. В момент вдохновения художник находится во власти интуиции.

Когда я училась в консерватории, нам говорили, что существует идеалистическое эстетическое понятие, объясняющее вдохновение как особый дар избранных натур. Марксистско-ленинская же эстетика, нам объясняли, считает вдохновение результатом напряжённого труда, творческих поисков. Широко известное выражение П. И. Чайковского о том, что «вдохновение — гостья, которая не любит посещать ленивых», подтверждает это. М. Горький также подчёркивал роль труда в возникновении вдохновения.

В исполнительском творчестве имеет место умение музыканта найти контакт со слушателями. Это качество невозможно без участия вдохновения. Интерес к создаваемому произведению, будь то книга, статья, музыкальная пьеса или песня, создаёт особую атмосферу творческого созерцания, горения. Автор произведения или его интерпретатор «загорается», работая с полной отдачей, погружаясь с головой в творческий процесс, забывая о времени и о себе. Находясь в состоянии вдохновения, человек зачастую не помнит, кто он и где он находится, он не замечает ничего вокруг (как это было в фильме «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», в новелле «Наваждение»). Интуиция в этом случае работает с удвоенной силой. Идеи сыплются на творца как из рога изобилия. Он сам не знает, откуда и как берутся эти идеи. Как будто кто-то невидимый сверху диктует их ему и ведёт незримой рукой. Автор едва успевает записывать и фиксировать их на бумаге. В этот момент важно не «спугнуть» его. Надо дать ему возможность всё это записать, зафиксировать данную «шифровку», надиктованную ему свыше. Зачастую создатели литературы, поэтических или музыкальных произведений сами до конца не понимают и не осознают смысл, содержание, семантику созданного им талантливого произведения. «Расшифровкой» их занимаются литературоведы, музыковеды, аранжировщики и исполнители музыкальных произведений. Для того чтобы донести до слушателя содержание музыкальных творений, исполнителю важно понять их смысл. Он не должен просто механически нажимать ноты, которыми зафиксировал автор свой замысел. В созданном им произведении ноты — это только тайный «код», с помощью которого надо открыть замок, подобрав ключ к нему. Исполнителя часто называют ещё «соавтором» композитора. И ничего парадоксального в

этом нет. Именно исполнителю автор доверяет своё творение. Исполнитель осуществляет «прочтение» художественного текста, окрашивая его в те или иные тона, в зависимости от своего видения данного текста. Здесь интуиция также играет не последнюю роль. Она является необходимым условием. Слушателю, как и читателю литературных произведений, приходится зачастую думать и трактовать (интерпретировать) по-своему содержание тех или иных произведений. Здесь проявляется, не побоюсь этого слова, творчество слушателя или читателя. Авторы произведений выносят на суд свои творения, требующие расшифровки. Каждый имеет право слышать и понимать их по-своему. Каждый может слышать в них что-то своё, близкое только ему. Чем больше значений, чем богаче и разнообразнее семантика в творчестве того или иного автора, чем оно менее однозначно, тем талантливее произведение и творчество автора в целом.

Момент возникновения вдохновения бывает спонтанным. Его трудно предугадать. Необходимо ловить момент. Бывают разные типы вдохновения.

1-й тип — вдохновение-страсть. Художник пробует, экспериментирует, испытывает разные настроения, фантазирует. Такое вдохновение может длиться месяцами.

2-й тип — вдохновение-аффект. Оно длится от одного мгновения до нескольких часов. Иногда его ещё называют озарением. Часто бывает так, что вдохновение является продолжением длительной, кропотливой работы. Как говорится, человек «входит в раж», он «в ударе», погружён в работу, в творческий процесс. «Не от мира сего», — обычно говорят о таких людях. Продукт творчества — талантливое произведение, даёт простор фантазии, возможность появления множества трактовок как исполнительских, так и зрительно-слушательских.

В обоих случаях спонтанному возникновению вдохновения и возникновению вдохновения в процессе работы обычно предшествует длительная подготовительная работа, когда идёт накопление материала. Мы знаем примеры из истории музыки, когда возникали песни-плакаты. Одним из таких примеров может служить написание «Марсельезы» Руже де Лилем в течение одной ночи, на одном дыхании. Вдохновлённый революционными событиями Франции автор испытал нечто вроде озарения, необъяснимого творческого порыва. Кроме этого, человек должен испытывать интерес к выполняемой работе, чего зачастую не происходит при работе по заказу. Хотя мы знаем примеры написания шедевров, поводом для появления которых был заказ. («Реквием» В. Моцарта, «Времена года» П. Чайковского).

Чаще всего творцы создают свои шедевры ночью. А почему именно ночью? Ночь — время суток, когда эмоциональная сфера особо открыта, когда чувства обнажены до предела. Присутствует окрылённость, эмоциональная открытость. Восприятие действительности становится более обострённым. Неслучайно от слова «ночь» происходит слово «ноктюрн», что в переводе означает «ночная песнь». Суть этого жанра заключается

в том, что это пьеса лирического характера, страстного любовного содержания (ноктюрны Д. Фильда, Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Глинки). Ночь в данном случае является объектом описания с точки зрения эмоций, чувств, настроений, охватывающих человека в минуты страсти.

Приведу пример из жизни. Когда-то у меня был опыт написания писем родным, друзьям в вечернее или ночное время. Утром, проснувшись и прочитав уже готовое письмо, я ужасалась написанному. Настолько это было наивно, глупо и нелогично. Я разрывала всё это на мелкие клочки и начинала писать заново. С тех пор больше не садилась писать письма вечером, а писала их только утром и днём. Это говорит о преобладании чувств над разумом в вечернее и ночное время.

Однако на одном подсознании и интуиции построить творческий процесс невозможно. Для осуществления успешной творческой деятельности необходимо ещё такое качество, как воля.

Воля — это психический процесс, заключающийся в сознательной, целенаправленной, мотивированной, активной психической деятельности, которая связана с преодолением внешних и внутренних препятствий и направлена на удовлетворение потребностей человека. Волевой процесс тесно связан с другими психологическими процессами: вниманием, мышлением, воображением, памятью, эмоциями. Казалось бы, на первый взгляд всё это тесно взаимосвязано. Однако на деле понятие «воля» является антиподом понятия «вдохновение», так как «воля» — понятие осознанное. Осуществляется это явление при участии сознания, опирается на желания, мотивы. Вступая в единство, а иногда и в борьбу с вдохновением, воля вместе с вдохновением приносят богатые плоды в творческой деятельности. Присутствие как вдохновения, так и воли необходимо в любом творческом процессе.

Однако все вышеперечисленные качества, даже если они использованы правильно и в совокупности, не всегда могут способствовать хорошему результату. Дело в том, что результат в работе проявляется не всегда сразу. Ждать мгновенного результата — всегда неоправданно, рискованно. Это зачастую приводит не к успеху, а к разочарованию. Наша жизнь, как известно, состоит из потребления и созидания. Какими бы ни были наши желания или потребности, для их осуществления, как правило, требуется время. Раскрытие наших ресурсов происходит или в момент величайшего стресса, или в момент комфорта. Результат труда сказывается обычно позднее. Наш феномен — мозг — работает 24 часа в сутки, даже если человек в коме, идёт работа подсознания. В мозге происходят процессы. Мозг подчиняется нашим желаниям. Мозг даёт команду. Мы входим в симбиоз с нашим подсознанием по наитию, и из этого первичного «бульона» и нагромождения идей остаётся только достать то, что нам необходимо. Идут подсказки. Формируется нужная информация, находится ответ на актуальный вопрос. На это требуется время.

Развитие интуиции

Развитием интуиции у себя и своих учеников я занимаюсь всю жизнь. Это были прослушивания записей на пластинках в разных исполнениях с разгадыванием содержания. Надо было также определить, насколько и чем отличается одно исполнение от другого в плане передачи характера, содержания, стиля. Как исполнитель чувствует стиль, жанр произведения.

Студентам я давала упражнения, касающиеся их сообразительности и смекалки. Это были очень простые, но всё же с элементами творчества задания, которые выполнялись как индивидуально, так и групповым методом. Целью этих заданий была моя попытка развития у учащихся творческой инициативы. Например, самостоятельно сделать гармонический анализ, расставить аппликатуру, предложить свой вариант аппликатуры, расставить свои агогические отклонения, расставить темпы. Эти задания несложны, так как ученику уже приходилось не раз с ними сталкиваться. Он слышал о таких проблемах и выполнял такие задания по указанию педагогов много раз. Чтобы проявить индивидуальность в исполнении, необходимо применить творческий подход при подготовке произведения к исполнению.

Слепо подражая своему педагогу или кому-либо, ученик не сможет проявить свою индивидуальность. Навязывая свою концепцию исполнения, педагог рискует получить результат не тот, которого он ожидает. Исполнение ученика будет лишено творческой инициативы. И, самое главное, при таком подходе (натаскивании) ученик никогда не приобретёт опыт самостоятельного разучивания произведения и подготовки его к концерту.

Кроме этих заданий, касающихся той или иной трактовки, я давала ещё задания, вырабатывающие чисто творческое мышление, выдумку, изобретение. Например, я играла ученику малоизвестную или самосочинённую мелодию, но не до конца и предлагала продолжить её, придумать самостоятельно окончание. Или, наоборот, играла им окончание фразы и предлагала присоединить к ним начало, сочинив его. Сколько тут было вариантов и различий! Ещё я давала упражнения на гармоническое «обогащение». Например, мелодию, гармонизованную не до конца, предлагала дополнить. Играла гармонию только намёком, то есть басы и верхние голоса, предлагая заполнить середину. И много ещё разных вариантов. (Это напоминало упражнения по русскому языку, когда нужно заполнить пустые места в предложениях.) Ученикам нравились эти опыты и эксперименты. Они учились если не сочинять музыку, то хотя бы начинали понимать, как она пишется. А некоторые начинали и писать. Это даёт возможность «увидеть» любую музыку как бы «изнутри», а не только её внешние очертания. Это также даёт представление о том, что все звуки, содержащиеся в фактуре, тесно взаимосвязаны, находятся в непреодолимом тяготении друг к другу и логической связи.

И, конечно, для развития интуиции моих учеников, я проводила множество мероприятий, касающихся испол-

нения музыки. Играла я сама, комментировала то, что играла. Иногда подключала учащихся. Главной целью этих мероприятий было не пассивное прослушивание. Я старалась вызвать активный отклик слушательской аудитории, ждала ответной реакции на происходящее, а также старалась вызвать слушателей на диалог. Хотелось вызвать у учащихся желание мыслить, думать, участвовать в происходящем. Им предлагалось высказывать своё мнение.

Я устраивала для студентов викторины, исполняя произведения малоизвестные и редко исполняемые, малоизвестных композиторов и совсем неизвестных. Среди этих произведений были такие, как «Вариации на тему оперы Беллини» М. Глинки, «Меланхолический вальс» А. Даргомыжского, «Полька си минор» П. Чайковского, «Интермеццо в классическом стиле» и «Экспромт» М. Мусоргского, «Вальс» С. Майкапара, «Токката» А. Пахмутовой, «Севильяна» М. Инфанте.

Учащимся я предложила определить, если удастся, а, может быть, и узнать, что это за произведение в точности, кто его автор и его название. Хотя бы определить эпоху, когда оно было написано. К какому художественному течению или направлению оно имеет отношение. Что характерно для стиля данного композитора или произведения. Если не удастся всё это охарактеризовать, то ответить, что они думают о данном произведении. Учащимся предварительно были розданы листочки, на которых им было предложено это всё написать. Ответы получились самые неожиданные и разношёрстные. И каково же было их удивление, когда я объявила авторов и названия произведений! Оказывается, они перепутали музыку Мусоргского и Баха, Листа и Мусоргского, Чайковского и Шопена, Даргомыжского и цыганский романс. Но не будем спешить с выводами и осуждать. Ничего зорного здесь как раз и нет. Дело заключается в том, что среди музыкальных произведений, которые я исполняла, не все характерны обычному тону высказывания данного композитора. Не всегда композитор пишет в обычной для себя манере. Иногда это стилизация. Но не только. Иногда композитор пишет в стиле какого-либо другого композитора или в стиле, характерном для другой эпохи. Он проникает в стиль эпохи, не свойственный сегодняшнему дню. Современные композиторы не всегда пишут современным языком. Автор может написать произведение в духе прошлого. Проявить себя как последователь какого-либо художественного течения. Проникнуться духом этой эпохи. Однако при этом он сохраняет своё собственное лицо. Представитель позднего романтизма Э. Григ часто писал музыку в стиле классиков (форма, фактура). Он только использовал некоторые выразительные средства, свойственные классикам, а вкладывал в это романтическое содержание. Примером может служить соната для фортепиано, отчасти концерт для фортепиано с оркестром. Г. Свиридов, композитор XX столетия, не гнался за современными гармониями и ритмами. Его музыка к повести А. Пушкина «Метель» — яркий тому пример. Р. Глиэра можно смело назвать последователем романтиков XIX века (музыка

балета «Медный всадник», два романса для скрипки, фортепианная музыка, хотя дыхание времени чувствуется и здесь, ретроспективный взгляд, не архаика).

М. Мусоргский дал название своему произведению «Интермеццо», но не просто «Интермеццо», а «Интермеццо в классическом стиле». Здесь он использует характерные штрихи, применявшиеся в эпоху И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Характер пьесы тоже во многом схож с монументальными произведениями этих авторов. Но в пьесе прослеживаются и черты самого Мусоргского: богатырская мощь, русская удаля, русский дух. Здесь чувствуется связь со многими фрагментами цикла «Картинки с выставки». «Экспромт» — одно из ранних произведений Мусоргского — написан в духе русской или зарубежной романтической музыки. Мусоргскому не было свойственно писать такую музыку. Однако он её всё же написал.

С. Майкапар — выдающийся русский композитор конца XIX — начала XX столетия. В основном он писал для детей. И писал понятным для них языком. Целью его было написать для детей красиво и мелодично, чтобы им нравилось это играть. Излюбленными его жанрами были вальсы, программные пьесы, ноктюрны, романсы. Он создавал целые циклы фортепианных пьес для детей. «Вальс ре мажор» — один из примеров такой музыки. Этот вальс часто путают с вальсами А. Даргомыжского или А. Гречанинова. Русские композиторы — сходство стиля здесь налицо.

А. Даргомыжский — композитор-реалист. Он написал большое количество романсов, где музыка следует за словом, отображая его смысл. Но он писал и инструментальную музыку. Часто она имела бытовой характер и передавала колорит домашнего музицирования. В «Меланхолическом вальсе» А. Даргомыжский, видимо, хотел передать впечатления от исполнения романсовых, песенного характера пьес, танцевальных пьес, сочетающих в себе песенность, идущую от городского фольклора, и танцевальность. Мелодические взлёты, хроматические ходы, «ноющие» нисходящие интонации — всё это характерно для русского и цыганского романса. Отсюда происходит неоднозначная оценка стиля композитора.

П. Чайковский написал свою фортепианную «Польку си минор», видимо, под воздействием музыки Ф. Шопена. Изящные, изысканные мотивы, короткие горделивые фразы крайних частей, обилие мелизмов, тонкое ощущение формы, танцевальность, свойственная именно музыке Шопена, — всё это сближает двух величайших композиторов XIX века. Особенно в крайних частях Чайковский подражает Шопену и находится как бы под его влиянием. Эту пьесу можно считать «исключением из правил» в творчестве Чайковского.

М. Глинка в своё время находился под мощным влиянием итальянской музыки. Он написал несколько циклов вариаций для фортепиано. Особо выделяются среди них вариации на темы итальянских композиторов. Они поражают своей нарядной фактурой, виртуозностью, масштабным охватом всех регистров фортепианной клавиатуры, широтой и грандиозностью

фортепианного стиля, в отличие от его же, Глинки, вальсов, полек и других бытовых танцев для фортепиано. Вариации на тему оперы Беллини «Монтеки и Капулетти» на сюжет В. Шекспира — яркий тому пример.

«Токката» А. Пахмутовой — произведение редко исполняемое. Её инструментальную музыку знают меньше, нежели её песни. «Токката» написана в духе советских темповых сложных в техническом отношении фортепианных токкат таких авторов, как А. Хачатурян, С. Прокофьев, В. Гаврилин.

«Севильяна» М. Инфанте — произведение, почти никогда не исполнявшееся. Написано оно в духе и стиле импрессионистов. Она мне очень напоминает пьесу М. Равеля «Игра воды». Поэтому её и путали студенты с музыкой других авторов. И никто не догадался, что это музыка современная.

После обсуждения музыки я сыграла ещё раз темы произведений, и студентам стало более понятно, почему они в первый раз ошиблись. По моему мнению, есть композиторы, стиль которых невозможно спутать ни с каким другим стилем. К таким относятся Э. Григ, С. Рахманинов, С. Прокофьев. Большинство их произведений, за редким исключением, легко угадать. Стиль их прослеживается сразу. Моцарт и Гайдн — представители одного и того же художественного течения. Их очень часто путают. Они как братья-близнецы, но при внимательном рассмотрении каждый из близнецов имеет свои чёрточки. Бах — Гендель, Дебюсси — Равель. Мы произносим эти пары имён на одном дыхании. Но это не значит, что эти имена означают одно и то же. Расшифровываются они по-разному. Необходимо иметь тонкий вкус, тонкий слух, богатую интуицию и острую наблюдательность, чтобы распознать, чья звучит музыка.

Один из вечеров 2016 года в Хабаровском краевом колледже искусств был посвящён старинной музыке. Во время этой встречи среди студентов и преподавателей развернулась дискуссия по поводу авторства таких известных произведений, как «Аве Мария» (приписывается композитору XVI—XVII веков Джулио Каччини) и «Канцона» (приписывается также лютневому композитору Франческо да Милано).

Дело в том, что в 1972 году фирмой грамзаписи «Мелодия» была выпущена пластинка «Лютневая музыка XVI—XVII веков». Исполнителем произведений на лютне в этой записи оказался Владимир Вавилов (гитарист-семиструнный и лютнист), скромный преподаватель музыкальной школы. Как потом выяснилось, все эти произведения он написал сам в духе и стиле малоизвестных старинных мастеров. И, действительно, ещё ранее эти произведения исследовали музыковеды и пришли к выводу, что «Аве Мария», приписываемая Дж. Каччини, не соответствует стилю Каччини. Музыка Каччини несколько другая. От произведения, приписываемого Каччини, веет современностью. Современное прочтение ощущается и в гармоническом языке, и в фактуре, и в подходе к развитию музыкального материала, и в подаче этого материала, и в способе донесения музыкальных идей. Такое произведение не мог написать

старинный композитор. Достаточно сравнить его с известными произведениями, являющимися подлинными, действительно принадлежащими перу Дж. Каччини «Эрос, что медлишь?», «Амариллис» и «Скорей, Амур, лети». Это произведения хрестоматийные, прочно вошедшие в репертуар вокалистов. Скорее всего, по мнению музыковедов, произведение «Аве Мария» написано современным композитором, в подражание старинным мастерам. Предположение музыковедов оправдалось. Оно талантливо. Его исполняют выдающиеся певцы. Однако остаётся загадкой, почему талантливый автор не поставил собственное имя на вышедшей в 1972 году пластинке с записью десяти произведений? В то время автору без высшего образования было трудно пробиться в профессиональные композиторы. Автор Вавилов предпочёл скрыть своё имя и приписать собственные мелодии малоизвестным музыкантам эпохи Возрождения для того, чтобы они получили известность.

Примерно в это же самое время ленинградские поэты Волхонский и Аксельрод написали словесный текст к музыкальному произведению Вавилова «Канцона». Получилась песня «Под небом голубым». Её исполняет известный эстрадный певец Б. Гребенщиков. Произведение стало популярным. Долгое время эту песню приписывали самому Гребенщикову, являющемуся ещё и композитором. Однако правда выплыла на поверхность. Об этом рассказал сам Гребенщиков в одной из своих радиопередач. Так что это? Современная песня или старинная музыка XVI—XVII веков?

Мы подошли к самому главному в этой проблеме. Написанное — изложенное — исполненное. Одно на другое накладывается и запутывается. Главное, что оно есть. В искусстве так бывает очень часто. Люди давно забыли, кто настоящий автор. Главное, что эта музыка, эти песни существуют. Так было и во времена И. С. Баха: А. Марчелло написал свой знаменитый концерт для гобоя, особенно удачной оказалась вторая часть (адажио). Бах сделал её обработку для клавира, произведение стало ещё более популярным. А. Вивальди сделал переложение для скрипки. Произведение заиграло новыми красками. С тех пор в нотах фигурируют имена всех трёх композиторов в качестве авторов. Н. Паганини написал свою знаменитую «Кампанеллу» как финал скрипичного концерта по мотивам народной мелодии. Затем это произведение обработал Ф. Лист, создав своё оригинальное, сверхвиртуозное сочинение для фортепиано. А позднее эту обработку усовершенствовал и добавил новые элементы в неё Ф. Бузони. Все эти версии гениальны, и все, кто внёс свой вклад в усовершенствование данной темы, имеют право на авторство. Каждый добавил своё, личное в известную тему. Каждый сделал это в силу своих данных, своего опыта, своего понимания данной темы. Раскрыл тему по-своему, со своим подходом, применяя свой творческий метод.

Говорить или писать о стилях чрезвычайно сложно. Вот как пишет об этом выдающийся исследователь пианизма Г. Коган: «Принято считать, что искусство распадается на стили, родоначальниками и ярчайшими представителями которых являются гении — создатели

данного стиля. Сообразно с этим иные музыковеды, пишущие работу о том или ином композиторе, видят свою главную задачу в том, чтобы определить тот стиль, к которому он принадлежит. “Приписав” композитора к надлежащему стилевому ведомству, выдав ему соответствующий “стилевой паспорт”, автор монографии почитает свою основную задачу выполненной». На самом деле нельзя с точностью определить, к какому стилю имеет отношение данный художник. Настоящий художник всегда «шире» любого стиля. Далее Г. Коган продолжает: «“Стилевой” подход к творчеству большого художника обнаруживает свои недостатки не только при музыковедческом исследовании, но и тогда, когда дело касается исполнения, интерпретации, особенно ярко это сказывается при исполнении В. Моцарта. Многие пианисты и дирижёры играют именно “стиль” Моцарта, то есть то, что у него было общего с другими композиторами “того же стиля”, с другими людьми его эпохи, а не то, что выделяло его из этой среды, отличало его от них, то есть делало Моцартом». Это говорит о том, что невозможно словесно охарактеризовать тот или иной стиль. Возможно, в связи с этим и возникли эти классификации. Стиль барокко, рококо, венский классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм.

То, о чём пишет Коган, происходит тогда, когда люди пытаются объяснить и охарактеризовать стиль словесно, начиная перечислять присущие ему черты. «Стремясь во что бы то ни стало “запахнуть” великого художника в какой-нибудь “стиль”, искусствоведы совершают ошибку. В подобном изображении настоящий большой художник выглядит, как человек в костюме с чужого плеча: рост и комплекция как будто те же, но тут чуть длинно, там немного коротко, тут узко, там широко, тут жмёт, там морщит».

Исполнитель начинает играть ту или иную музыку и «старается» выполнить те указания, касающиеся стиля, которые навязал ему руководитель. Он не вживается в музыку по-настоящему, не проникает в суть самой музыки, а лишь выполняет внешние, искусственно созданные задачи. Чтобы сыграть музыку «в стиле», нужно слушать много музыки данного композитора и его современников. Необходимо проникнуться её образным строем, идеалами, отражёнными в ней, глубиной мыслей и чувств, заложенных в ней. Всё это постигается не столько словесно и не столько интеллектуально, сколько интуитивно. Тогда можно рассчитывать на шанс, что произведение прозвучит «стильно».

Такой же совет можно дать и слушателю-любителю, постигающему искусство слушания и понимания музыки: невозможно положиться только на знания о композиторе, его жизни, фактов его биографии. Не обязательно знать, сколько он написал, о количестве созданных им произведений, чтобы оценить его гений, понять его творческий почерк и проникнуться его мироощущением. Однако в консерваториях, на исполнительских факультетах студентам преподают такие предметы, как «История музыки» или «История фортепианного искусства». Изучая эти предметы, студент обязан знать

историю стилей, особенности того или иного стиля, стилистические особенности музыки того или иного композитора. Это спрашивают на экзаменах. Но в конечном итоге знание студентом предмета оценивается скорее по его знанию и пониманию самой музыки, которую он изучил, нежели по знанию им текста учебника. Это видно по его ответу на экзамене. Это видно также по его личному отношению к музыке данного композитора, ощущению им данного стиля, что тоже сказывается на ответе. Это чувствуется. Я сама сдавала эти предметы, иногда с трудом. Не всегда понимая суть, в чём должен заключаться ответ. Я всегда не любила и старалась избегать избитых, ничего не значащих общих фраз.

Мне в своей работе концертмейстера приходилось наблюдать любопытные явления. Например, студент в классе оркестрового дирижирования изучает и учится дирижировать симфонию Моцарта. Педагог задаёт ему вопрос: «Что характерно для стиля Моцарта?» Студент начинает что-то бормотать, видимо, вспоминая текст учебника музыкальной литературы или истории музыки. В конце концов, педагог сам начинает понимать, что вопрос не имеет ответа, на него трудно ответить. Стиль надо чувствовать. Словами этого не объяснить. На этом разговор и заканчивался.

Для исполнителя зачастую «путеводителем» по стилистическим особенностям того или иного автора являются редакции произведений. Особенно это касается произведений старинных мастеров и венских классиков, так как они чаще всего не оставляли в нотах своих произведений никаких пометок, касающихся их исполнения. Стилистическая ориентация редактора очень сильно влияет на осмысление музыки учащимися, особенно если они ещё неопытны. Стиль интерпретации на материале редакции, её изучение имеет огромное значение в воспитании музыканта. Существует свыше 50 редакций клавирных сочинений Моцарта и свыше 60 редакций сочинений Гайдна.

Проблемы стиля интерпретации исследованы специалистами, но не достаточно тщательно. Изучение вопросов стиля интерпретации на материале редакций имеет огромное значение для выработки собственного представления, осмысления и переосмысления данной музыки, её авторского стиля и стиля исполнения. О стилях интерпретации спорили и постоянно спорят теоретики пианизма. Исследователь А. Меркулов пишет о том, что «стиль интерпретации музыки прошлого постоянно меняется». По словам Б. Асафьева, «происходит стилевое “переинтонирование”, когда произведение, возникшее в условиях одного стиля, воспроизводится в рамках другого». С. Фейнберг также писал о том, что «в каждую эпоху господствует та или иная манера игры». Иногда бывает невозможно исполнить произведение так, как его исполняли когда-то. Далее А. Меркулов продолжает: «Такое переинтонирование стилистически неоднородно: его крайними полюсами оказываются, с одной стороны, очевидное “осовременивание” старины, её явная переделка в соответствии с возникшими запросами нового времени и, с другой стороны, подчёркивание в интер-

претации отличий музыки прошлого от современной, как бы архаизация наследия минувших эпох».

Создание редакций-интерпретаций в духе более позднего времени, а не в духе того времени, когда они были написаны, несоответствие стилю эпохи создания произведения особенно характерны для второй половины XIX — первой трети XX столетий. Причиной появления огромного количества таких редакций-интерпретаций явилось воздействие романтического и позднеромантического искусства. Эти редакции можно назвать «романтизирующими». Наиболее характерным признаком такой «романтизации» явилось изменение авторской лигатуры, фразировки, динамики.

В XX веке стали появляться и выходить из печати различного рода уртексты. Они опирались прежде всего на авторский текст рукописей и «очищали» музыкальный текст от разного рода романтических наслоений. Они возвращали исполнителя к исполнению произведения в их подлинном виде.

Пользуясь различными редакциями, исполнитель должен разбираться и понимать степень оправданности применения различных выразительных средств в игре, таких как штрихи и другие средства. Для этого он должен иметь чёткое представление о стиле самого автора. В XX веке также многие редакторы выступали с позиций осовременивания музыки (например, Барток). Они старались приблизить в своих редакциях музыку старинных мастеров к строю мыслей и чувств современного человека.

Необходимо иметь тонкое исполнительское чутьё в отношении расшифровки и трактовки орнаментики, применения агогики, педализации в музыке венских классиков. А редактировать музыку, написанную несколько веков назад, необходимо. Её невозможно играть так, как играли в то время, так как изменился ритм жизни, появились другие инструменты, мы не можем мыслить и чувствовать так же, как это было тогда, так как мы испытали различные влияния. В этом исполнителю помогут редакции.

А. Меркулов также пишет: «Множественность стилистических направлений проявляется, прежде всего, в различном понимании разными исполнителями сущности того или иного композитора. Одни придерживаются сугубо исторического стилизаторского подхода (одно из проявлений которого — исполнение на инструментах Гайдна и Моцарта). Другие активно утверждают и проводят в жизнь осовременивающие, внеисторические, универсалистские концепции, лучшим выражением которых могла бы стать плакатная чичеринская фраза: “Моцарт уже вообще не имеет отношения к XVIII веку!” Это крайние позиции, редко встречающиеся в чистом виде, большинство занимают ту или иную позицию между двумя этими берегами».

Множественность проявляется не только в том, что существуют различные редакции-интерпретации, множество исполнителей-интерпретаторов, но и в том, что один интерпретатор может исполнять одно и то же произведение по-разному на различных этапах своего творческого пути. Он может пересматривать свой подход к исполнению того или иного сочинения.

Современный пианист Брендель так пишет об этом: «Есть люди, желающие всё положить в пару выдвижных ящиков: Бетховен должен быть сильным и героическим — но не грациозным, Моцарт — грациозный и свежий, но не меланхолический... Что меня интересует, как интерпретатора... — это не клише, а Особенное и Неповторимое».

Когда я училась, мои педагоги не заставляли меня играть по какой-либо определённой редакции. Они чаще сами редактировали то или иное сочинение. Писали в нотах свои указания в отношении аппликатуры, педализации и т. д.

Г. Нейгауз отмечал четыре стиля исполнения: «Первый — никакого стиля: Бах исполняется “с чувством” `a la Chopin или Фильд... Моцарт `a la старая дева и т. д. ...Второй — исполнение “морговое”... Третий вид — исполнение музейное, на основе точнейшего и благоговейного знания, как исполнялись и звучали вещи в эпоху возникновения... Четвёртый вид, наконец, исполнение, озарённое “проникающими лучами” интуиции, вдохновения, исполнение “современное”, живое, но насыщенное непоказной эрудицией».

Я считаю и прихожу к выводу, что интуиция — свойство, необходимое в любом творческом процессе. Когда нам не хватает нужных знаний, выручает интуиция. Всё знать невозможно. Ни один человек не обладает абсолютным знанием. Даже, если говорить об академниках, они знают многое, но не всё. Я бы сказала так: там, где кончаются знания, начинается интуиция. Природа помогла нам в этом, подарив интуицию. Однако наличие интуиции не обратно пропорционально знаниям. Не стоит думать, что, чем меньше знаний, тем выше интуиция. Скорее, наоборот.

В заключение хочется сказать, что интуиция — важнейшая составляющая таких понятий, как способности, творческая инициатива, профессионализм и, наконец, талант. Она опирается на соответствующие задатки и поддаётся воспитанию в процессе обучения. В процессе восприятия музыкальных произведений также тренируются многие творческие способности и задатки. Обучение игре на музыкальных инструментах, на мой взгляд, следует начинать с обучения слушать музыку. Мои уроки-концерты сыграли в этом не последнюю роль. Метод продвижения в этом направлении — от простого к сложному. Обсуждения концертов, разгадывание содержания музыкальных произведений, привлечение художественных ассоциаций — хороший способ

развития музыкальной интуиции. Исполнительский анализ, прослушивание произведений в разных исполнениях, занятия композицией и аранжировкой, подбор музыки по слуху также тренируют интуицию. Помогают также в развитии интуиции интеллектуальные игры, разгадывание кроссвордов, чтение художественной литературы, просмотр киносериалов или односерийных незнакомых фильмов с предугадыванием дальнейшего хода событий или вариантов окончания. На мой взгляд, талант это не всегда явные, иногда это скрытые способности, таящиеся глубоко в подсознании, извлечённые оттуда и помноженные на профессионализм. Различные способы активизации безграничных ресурсов мозга могут изменить и улучшить качество творческой деятельности.

Список литературы

1. Большой энциклопедический словарь. — Москва: Советская энциклопедия, 1999.
2. Громов Е. Художественное творчество. — Москва, 1970.
3. Дьяченко М., Кандыбович Л. Психологический словарь-справочник. — Минск: Харвест, 2000.
4. Ильин Е. Психология творчества, креативность, одарённость. — Москва — Санкт-Петербург, 2011.
5. Кехо Дж. Подсознание может всё. — Минск, 2014.
6. Коган Г. Избранные статьи. Вып. 3. — Москва: Советский композитор, 1985.
7. Корыхалова Н. Играем гаммы. — Москва: Музыка, 2015.
8. Кузина С. Шутки мозга. — Москва, 2014.
9. Лозиков А. Наказание любовью. — Хабаровск, 2008.
10. Музыкальное исполнительство и педагогика: Сборник статей / сост. Гайдамович Т. — Москва: Музыка, 1991.
11. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — Москва: Музыка, 1988.
12. Ожегов С. Толковый словарь русского языка. — Москва: Оникс, 2011.
13. Психиатрический словарь / сост. В. Первый, В. Сухой, Е. Гриневич, М. Маркова. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2013.
14. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. — Москва, 2019.
15. Фёдоров Е. Интуиция в музыкально-исполнительской деятельности. — Москва, 1985.

3. ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА П. ЧАЙКОВСКОГО И ЕЁ МЕСТО В РЕПЕРТУАРЕ ПИАНИСТОВ РАЗНОГО УРОВНЯ

Фортепианное наследие П. Чайковского обширно и разнообразно. Так же, как М. Балакирев и М. Мусоргский, он расширил технические возможности фортепиано и обогатил фортепианную литературу новыми жанрами, формами, техническими приёмами, художественными образами и звуковыми красками. Чайковский писал музыку для фортепиано на протяжении всей своей жизни. Им написано огромное количество фортепианных произведений в самых различных жанрах. Это и пьесы-миниатюры, и танцевальные пьесы прикладного характера, и произведения крупной формы (сонаты, вариации), и концерты для фортепиано с оркестром. Кроме того, Чайковский использовал фортепиано в качестве аккомпанирующего инструмента, сопровождающего исполнение романсов для голоса и инструментальных пьес. Нотные тексты аккомпанементов в его вокальных и инструментальных сочинениях представляют собой развитые музыкальные полотна. Это не просто басо-аккордовые построения, сопровождающие мелодию, как это было в бытовых романсах композиторов доглинкинского периода А. Гурилёва, А. Варламова, А. Алябьева, а позднее и П. Булахова. У Чайковского любой аккомпанемент к романсу или инструментальной пьесе несёт смысловую нагрузку, дополняя и усиливая содержание вокального или инструментального сочинения. К сожалению, в настоящее время исполняется лишь малая часть фортепианной музыки Чайковского. Причин этого явления можно выявить несколько. В 20-е и 30-е годы прошлого столетия учащимся музыкальных учебных заведений не рекомендовалось играть музыку Чайковского, так как в ней усматривалось обилие чувственных образов, налёт сентиментальности, отсутствие призывов к борьбе. Впоследствии в репертуаре пианистов оказывалось настолько мало произведений Чайковского, что им приходилось задавать своим ученикам то, что проходили с ними их педагоги, а их ученики передавали свои знания в этой области следующему поколению и т. д. А ведь не секрет, что легче дать то, что на слуху, что имеется всегда под руками, чем потрудиться и поискать что-то новое, менее знакомое, то есть идти по проторенной дорожке легче. Таким образом, на концертной эстраде и в учебной практике сложился некий стереотип, «штамп». Предпочтение отдаётся, как правило, музыке зарубежных композиторов и лишь немного русским, это, в основном С. Рахманинов и А. Скрябин. А из произведений Чайковского чаще всего исполняются циклы «Детский альбом» и «Времена года». Эти циклы широко используются в учебной практике, а также иногда на концертной эстраде. И практически больше ничего не звучит. Ещё одной причиной такого неуважения к музыке Чайковского явилось то, что многим пианистам его произведения кажутся сложными в плане технического освоения, «неудобными» с точки зрения фортепианной техники и фактуры. Для того чтобы разобраться в сложных противоречивых тенденциях творчества Чайковского, чтобы

взвесить все за и против, понять все плюсы и минусы его музыки, совершив экскурс в историю.

Предвзятая односторонняя мысль (тенденция), намеренно проводимая в какой-либо области, имеет цель навязать большому количеству людей определённое мнение. Такая тенденция способна внушить толпе любые мысли, идеи, настроения, выгодные тем, кто сеет эти тенденции, этим самым обескураживая, вводя в заблуждение людей. Так, например, в XIX веке В. В. Стасов и Ц. А. Кюи считали П. И. Чайковского только автором интересных программных сочинений, в которых он, по их мнению, был близок к эстетике «Могучей кучки». Они отрицали значение его как оперного композитора. Первым смог оценить масштаб дарования Чайковского Г. А. Ларош. Но так как Ларош был противником программности в музыке, он отрицал программные наклонности в музыке Чайковского. Прежде всего Ларош ценил в Чайковском лирика. В XX веке, ещё до революции, творчество Чайковского было признано устаревшим. Имело место в те годы увлечение новыми эстетическими теориями, считалось, что искусство не должно зависеть от жизни. Нужны были новые формы, ритмы, темпы. Отмечались такие якобы присущие музыке Чайковского черты, как «слабость духа», «элегическая пассивность». Но в противопоставление таким оценкам в те же годы в печати вышла статья Н. Я. Мясковского «Бетховен и Чайковский». Мясковский выразил мысль об актуальности музыки Чайковского для современности. В 20-е годы появились труды Б. Асафьева о творчестве Чайковского. Вначале, ещё до революции, исследуя творчество Чайковского, Асафьев стоял на позиции, что творчество Чайковского глубоко субъективно. Идея пассивной жертвенности, по мнению Асафьева, пронизывает всё творчество Чайковского. Если смотреть на творчество Петра Ильича только с одной стороны, то так и есть. Это только при поверхностном прослушивании. Но если разбираться глубже, то в его творчестве можно найти и страсть, и бунтарский дух, и национальный характер музыки. Об этом и пишет академик Асафьев. В 30-е годы выходит ряд публикаций о жизни и творчестве Чайковского. Выходят из печати тома его переписки с Н. Ф. фон Мекк, его статьи. Но настоящий интерес к творчеству Чайковского проявился в 50-е годы XX столетия.

Противоречивые суждения о музыке Чайковского были всегда, есть они и сейчас. Но каждое из суждений имеет место и почву под собой лишь тогда, когда оно касается конкретных произведений, конкретных частей произведений и конкретных их эпизодов. Оценки музыки Чайковского можно рассматривать лишь в контексте его конкретных произведений. Содержание его музыки необъятно. Здесь можно встретить и глубокие философские размышления, и беззаботные, развлекательные ритмы и мотивы, и передачу страстных эмоций от картин природы, и ещё многое другое. Если брать только какую-либо одну сторону творчества Чайковского, оценка

будет неполной. А это дилетантский подход, не имеющий ничего общего с профессиональным музыковедческим анализом.

О музыке Чайковского и об её исполнении написано очень много. Но, к сожалению, больше писали и пишут о симфонической музыке композитора, оперной, романсовой. О камерной музыке написано гораздо меньше, особенно о фортепианной. В учебнике русской музыкальной литературы для учащихся училищ и колледжей искусств зелёного цвета, который мы любили, будучи студентами, нет главы о фортепианной музыке Чайковского и почти ничего об этой музыке не говорится. Это странно. Там только упоминается о том, что Чайковский написал Первый концерт для фортепиано с оркестром. А ведь он писал фортепианную музыку на протяжении всей жизни — ею начал своё творчество и ею закончил. Первым печатнымopusом композитора было «Русское скерцо», а последним — Третий фортепианный концерт. Он был написан Чайковским в 1893 году, незадолго до смерти, почти в одно время с Шестой симфонией. Также в последний год жизни Чайковским был написан цикл фортепианных пьес ор. 72. Я хочу сообщить читателям свои эмоции, переживания, мысли, касающиеся образного содержания, формы, строения, фактуры сочинений Чайковского. На мой взгляд, мои личные наблюдения и исследования интересны. Имеет значение также и личный опыт исполнения музыки Чайковского, как сольных его произведений, так и аккомпанементов к романсам и инструментальным пьесам; мой опыт исполнения оркестровых сочинений в переложении для фортепиано в две руки на уроках оркестрового дирижирования (симфонии, увертюры, вступления к операм, части сюит), я думаю, будет полезен. Надо сказать, что фортепиано вошло в жизнь Чайковского ещё в детстве. Вначале он изучал азы фортепианной игры под руководством своей матери, а затем — учительницы по фортепиано, которую приглашали в дом. Поступив в училище правоведения в Петербурге, Петя не бросил занятия музыкой, а, наоборот, ещё больше ею проникся, так как он понял, что жизнь не сахар. Мальчик попал в училище из ласковой семьи, и здесь он впервые столкнулся с казёнщиной, жестокостью, подавлением человеческого достоинства. Даже беседы с преподавателями считались в училище недопустимыми. Только в музыке он находил отраду и убежище. В училище была музыкальная комната, где вокруг рояля собирались молодые люди. Они слушали импровизации Чайковского, а импровизировать он мог бесконечно, а ещё они читали стихи. Друзья также обсуждали здесь книги любимых писателей, статьи критиков. Здесь Чайковский встретил будущего поэта А. Апухтина, на стихи которого он впоследствии писал романсы. Позднее он бывал на вечерах у Апухтина и поражал присутствующих своей игрой на фортепиано. Он играл польки, вальсы, галопы на клавиатуре фортепиано, даже если её закрывали полотенцем (как когда-то В. Моцарт). Поступив в Петербургскую консерваторию, он сосредоточил всё своё внимание на изучении композиции. Его признали достаточно продвинутым пианистом и освободили

от посещения уроков фортепиано. Впоследствии блестящим исполнителем практически всех его фортепианных сочинений явился композитор Танеев, который учился у П. И. Чайковского и у Н. Г. Рубинштейна.

Первое, что я поняла ещё в школьные годы, а также в годы работы концертмейстером и преподавателем, это тщательно выверенная гармония в его произведениях. Если хоть один звук играть ниже или выше, становится слышна явная фальшь. Неужели кто-то может принять известный бекар в «Осенней песне», относящийся к до, за бекар, относящийся к си? Кроме того, любые упрощения, изменения фактуры воспринимаются как дилетантство, нарушающее стилистическую определённости данного сочинения.

В музыке Чайковского ритм зачастую причудлив за счёт того, что сильные доли не всегда соответствуют своему значению. «Сбивки» подчёркивают подчас стремление композитора к широкому охвату, к объединению фраз и предложений, к передаче разнообразных эмоциональных состояний. Он в данных случаях стремился освободиться от «оков» тактовой черты. Примером могут служить «Белые ночи» из цикла «Времена года». Третья доля здесь создаёт иллюзию первой доли. То есть, казалось бы, можно изменить размер — трёхдольный на двухдольный. А первая доля следующего такта может восприниматься на слух как вторая доля такта. Такая «сбивка» создаёт ощущение нетерпеливости, устремлённости, полётности данного материала. Такое же явление наблюдается в пьесе «Песня жаворонка» из «Детского альбома».

Фактура большинства произведений Чайковского полифонична, хотя чисто полифонические формы он использует редко. У него есть «Прелюдия и fuga си мажор». Её играют в основном учащиеся 4-го курса фортепианного отделения музыкальных училищ. Но она не занимает достойного места в репертуаре как училищ, так и консерваторий, тем более на концертной эстраде. Фактура почти любого сочинения Чайковского пронизана множеством голосов. Развитие музыки очень часто основано на добавлении новых голосов. Иногда это имитационное развитие, иногда подголоски, иногда вариационное развитие голоса. Например, в пьесе «Размышление» («Раздумье») при повторении темы в репризе мелодия звучит в левой руке. Правая же рука в это время как бы импровизирует. Чайковский редко использует прямое повторение, хотя это встречается. Оно наблюдается в пьесе «Святки» из цикла «Времена года». Здесь по многу раз повторяются темы. Сложная трёхчастная форма со средней частью «трио». Это создаёт трудность для исполнителя — избежать «шарманочного» звучания. А другие произведения чаще всего имеют повторения изменённые. Это добавление или подголосков, или новых элементов фактуры. Например, в «Баркароле» из цикла «Времена года» при повторении (в репризе) добавляются подголоски в левой руке. В Ноктюрне до-диез минор также наблюдается такое явление. «Размышление» — развитая пьеса, очень богатая фактурными приёмами. «Ноябрь» из «Времён года» также можно привести как

пример фактурного преобразования в репризе. Здесь имеет место звукопись — подражание звучанию колокольчика на тройке.

Фортепианным произведениям Чайковского свойственна оркестровость. Здесь проявилось в полной мере его оркестровое мышление. Он мыслил звуковыми образами оркестра, его красками и тембрами. Мало кто знает, но Чайковский кроме фортепиано владел ещё флейтой. Этим инструментом владел и его отец. По классу флейты Чайковский занимался два года в консерватории и участвовал в студенческом оркестре в качестве флейтиста. Соло флейты в музыке Чайковского встречается не так редко. Флейта входит в состав любого симфонического оркестра.

Глубокое знание Чайковским оркестрового письма перешло и на его фортепианную музыку. В его музыке часто встречаются аккорды в низком регистре, расположенные тесно. Чайковский широко использует гармонические обороты, характерные только для него. Например, по моим наблюдениям, для него характерен гармонический оборот, представляющий собой уменьшенный септаккорд с последующим разрешением его в тонику, осуществлённым на одном басу. По такой гармонии можно всегда узнать музыку Чайковского. Даже любителю, чисто интуитивно. В отличие от зарубежных романтиков, которые широко применяли разряженный тип фактуры (бас, мелодико-гармонические фигурации и парящая наверху мелодия), а этот приём особенно характерен для Ф. Шопена, Чайковский чаще применял другую фактуру. Для романтиков было характерно писать музыку, создавая широкий диапазон между крайними голосами, создающий впечатление объёмности звукового пространства. Глубинные басы вызвали появление многих частичных тонов (обертонны). Мелодические звуки наполнялись новыми красками. В фактуре произведения намечались скрытые голоса. Мелодия словно «подсвечивалась» обертонами и тем самым как бы приобретала новые краски (обертонная полифония). Особенно этот приём хорошо прослеживается в ноктюрнах Д. Фильда и Ф. Шопена.

Для Чайковского характерно сочетание кантилены с «тяжёлой» техникой (многозвучные аккорды, требующие «плечевой» игры). «Лёгкая» техника, связанная с движениями пальцев и кисти, а также пассажи, построенные на мелкой технике, свойственны музыке Чайковского в меньшей степени. Крупная техника придаёт его произведениям масштабность, монументальность, симфонический блеск и мощь. Это особенно роднит его с Р. Шуманом, хотя его музыке свойственны и другие романтические черты. Вот, скажем, мелодика. Мелодика Чайковского: яркая, напевная кантилена требует от пианиста хорошего владения звуком, его различными тембрами и красками, нередко передающими звучание инструментов оркестра, для чего от пианиста требуется владение многими штрихами и приёмами. Необходимо отметить и необыкновенное по своей сути звучание мажора в различных его проявлениях. В отличие от «сладкого», «приятного», радужно звучащего мажора

зарубежных романтиков (в большинстве случаев), для мажора Чайковского характерны большая яркость, ослепительный блеск и торжественность. Для Чайковского мажор не просто «весело звучащий лад», а это борьба, стремление к победе света над мраком (Первый концерт, Большая соната, пьеса «Размышление»). Необычна и своеобразна динамика в нотах его произведений. Подчас он ставит такую динамику, которая кажется неисполнимой на фортепиано. Например, четыре форте или четыре пиано. Такие ремарки скорее указывают не на количество децибелов, а на накал страстей в данном эпизоде. Необычные динамические указания, связанные с оркестровым мышлением, можно встретить и в аккомпанементах его романсов. В романсе «День ли царит» на слова А. Апухтина имеет место крещендирование на одном звуке во вступлении. Такой же приём Чайковский применяет в фортепианной пьесе «Думка». Надо сказать, что композитор в своих романсах для голоса с фортепиано пишет подчас сложную, развитую фактуру аккомпанемента, нередко со вступлением, интерлюдиями и заключением. Зачастую он прибегает к стилизации. В его музыке наблюдается подчас связь с музыкой В. Моцарта, Ф. Шопена, Р. Шумана. Особенно показательна в этом отношении «Полька си минор», соч. 51, № 2. Она написана в духе танцевальных пьес Ф. Шопена. Достаточно редко исполняемое произведение. Сначала я услышала его по радио в те времена, когда ещё передавали классическую музыку по радио между передачами. И тогда сразу подумала о том, что, возможно, это пьеса Шопена. Я стала искать это произведение в нотах, но, не зная автора и название, найти произведение практически невозможно. Такие попытки обычно не увенчиваются успехами. И только случайно, листая сборник избранных пьес Чайковского, я обнаружила это произведение. Нотный сборник у меня сам открылся на той самой странице, где я увидела знакомые ноты. То есть, можно считать, что душа просила этой музыки, желание было сильным, поэтому это желание материализовалось. Журчание трелей, нисходящие и восходящие прихотливые, изящные мелодические обороты — всё это придаёт музыке изысканный, аристократический колорит и намекает на связь этой музыки с музыкой зарубежных романтиков. Это в прямом значении слова прообраз музыки Шопена. В «Вариациях фа мажор» Чайковский в одной из вариаций имитирует музыку Шумана. Он даже ставит пометку в нотах перед этой вариацией: «А-ля Шуман». У него также есть пьесы под названиями «В манере Шумана», «В манере Шопена». Используя самые разнообразные приёмы письма, Чайковский освежает свою музыку, создаёт произведения подчас необычные, не свойственные его собственному письму. Чайковский применял в своей музыке не только русские мелодии, не только на них он строил свою музыку. Он использовал в ней мелодии и интонации других народов. В Первом концерте для фортепиано с оркестром звучат украинские мелодии и темы. В «Детском альбоме» наряду с пьесами, основанными на русских темах, есть немецкая, итальянская, старинная французская, неаполитанская песенки,

мазурка (польский танец), полька (чешский танец). Пожалуй, только восточной тематики Чайковский избежал в своём творчестве. А это было характерно для русских композиторов, особенно для представителей «Могучей кучки», а также для М. Глинки. Стилизация нередко является для исполнителя подспорьем, а иногда заставляет и потрудиться. Некоторые музыковеды считают, и считают правильно, что в музыке Чайковского можно наблюдать преломление основных европейских музыкальных стилей, прежде всего романтизма, но также и классицизма. Многие произведения Чайковского строятся на повторяющихся эпизодах и имеют несложное строение. В «Детском альбоме» большинство пьес имеет простую трёхчастную форму. В цикле «Времена года» основная часть пьес написана в сложной трёхчастной форме. Есть у композитора и такие произведения, которые имеют замысловатое строение в виде непосредственного высказывания и по своей форме приближаются к фантазии. К таковым я бы отнесла «Размышление» и «Думку». При работе над такими сочинениями от пианиста требуется большая усидчивость для заучивания музыкального материала и удержания его в памяти. Смена темпов в таких произведениях требует тщательного подхода и продумывания. Темпы у Чайковского, особенно в лирических произведениях, не должны быть слишком бойкими, и характер не должен быть слишком бравурным. Я помню, как мне захотелось сыграть танцевальные пьесы Чайковского (вальс, салонная мазурка, мазурка, полька) и как я не могла сыграть их «в стиле». У меня не получалось. Я тогда пошла в краевую библиотеку и в фонотеке нашла запись этих пьес в исполнении пианистки Инны Малининой. Надо сказать, что это редкая запись, видимо, выпущенная маленьким тиражом. Послушав всю пластинку, я совсем по-другому восприняла эту музыку. Исполнительница поставила меня на место своей игрой. Оказывается, эти пьесы совсем не надо играть быстро и бравурно. Тем более что они технически совсем не сложны. За исключением некоторых неудобных мест. Это связано не только с лирическим характером музыки Чайковского в большинстве его произведений. Это связано ещё и с тем, что многие фортепианные произведения он писал для домашнего музицирования. Он делал также переложения для Н. Ф. фон Мекк по её просьбе. Такая музыка имела свой неповторимый стиль, характер и колорит. Она нередко имела салонный характер, писалась в несложной фактуре и не была сложна технически для того, чтобы её мог исполнить человек, не владеющий в совершенстве всеми видами техники, любитель. Таковы вальсы, польки, мазурки Чайковского, как включённые в циклы, так и не включённые, представляющие собой отдельные пьесы. Ещё в 14-летнем возрасте Чайковский написал пьесу для фортепиано «Анастасия-вальс», а позднее он написал пьесу «Ната-вальс» (эта пьеса используется не только в педагогической практике, но и в балетном искусстве). Эти пьесы-посвящения представляют собой небольшие миниатюры танцевально-лирического характера и призваны приобщать к музыке людей, мало сведущих в сложных классических формах.

Для того чтобы понять стиль исполнения такой музыки, надо вспомнить, как жили люди в то время, когда оно текло неспешно и не обязательно было при этом думать о сегодняшнем дне. При прослушивании такой музыки в записи мне представляется быт, интерьер и обстановка дворянского дома того времени: домашний уют, покой, камин, кабинетный рояль, спокойно льющаяся музыка (пьеса из «Времен года» Чайковского «У камелька»). Это может быть вечер, может быть дневное время, а может быть и утро, как это сказано у А. С. Пушкина:

*Вся комната янтарным блеском
Озарена. Весёлым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?*

Известные безобидные развлечения разночинной интеллигенции — карточные игры, разговоры, пение романсов, танцы (мазурки, полонезы, вальсы, котильоны, экосезы), игра на музыкальных инструментах (клавесин, фортепиано, арфа) — всё это было естественной потребностью людей того времени, особенно горожан. Устраивались также и балы. Так было принято. Бал был важным атрибутом жизни аристократического общества. Каждое уважающее себя дворянское семейство устраивало по несколько пышных празднеств в течение года, в том числе и званые обеды. На это уходили большие средства, люди закладывали свои имения, влезали в долги. Дворянских детей с детства обучали музыке, танцам, иностранным языкам, хорошим манерам. А. С. Пушкин в «Евгении Онегине» описывает красоту и пышность парадных залов, чарующие звуки музыки (кстати, А. Пушкин писал свои произведения тогда, когда П. Чайковский ещё не родился). Причём балы были как провинциальные (как в поместье Лариных), так и столичные (когда в Петербурге Онегин встречается с княгиней Греминной). Кстати, когда Чайковский написал оперу «Евгений Онегин», её клавир сразу же раскупили. Оперу ставили в домашних условиях, разучивали в кружках, делали фортепианные обработки номеров. Ф. Лист сделал блестящую обработку «Полонеза» из последнего действия. Оперу Чайковский считал самым популярным, самым народным искусством. Но чаще люди собирались узким кругом, в небольших помещениях, камерно, только с самыми близкими друзьями и музицировали. Отсюда у П. И. Чайковского и пьесы с такими названиями: «Салонный вальс», «Салонная полька», «Салонная мазурка». Чайковский понимал, что для того, чтобы приобщить к музыке большое количество людей, не обязательно писать музыку только для симфонического оркестра или только для оперного театра (хотя он это делал). Музыка должна входить в каждый дом в виде простых, незамысловатых мелодий — песен, романсов или танцев. Мне в этой связи вспоминаются строчки из стихотворения русского поэта-сатирика Игоря Иртеньева. Шутливо, с чувством доброй иронии, в форме наивного любовного признания пишет поэт своё посвящение компози-

тору, полное невинной страсти и признательности, как бы от лица человека, далёкого от музыки. Вот отрывок из стихотворения:

*Он всей душой любил народ,
Презрев чины, ранжиры, ранги,
Он в чумы, сакли и яранги
Входил простой, как кислород.
Входил, садился за рояль
И, нажимая на педали,
В такие уносился дали,
Какие нам постичь едва ль.*

Действительно, кто же не знает такие произведения Чайковского, как «Неаполитанская песенка», «Сентиментальный вальс», «Танец маленьких лебедей» или «Вальс цветов»? Но в отличие от сложных симфоний, в которых Чайковский передавал страдания души человеческой, муки героя, безысходную тоску, единоборство человека и судьбы, произведений крупной формы, в которых имели место острые конфликты, в фортепианных произведениях композитор старается передать земные чувства, минуты отдохновения, моменты наслаждения красотой природы, сочного русского быта с его извечными хороводами, плясовыми, частушками. Салонную музыку он также считал частью русской культуры, русского быта.

Но вернёмся к исполнению его сочинений.

При исполнении фортепианных пьес Чайковского стоит особое внимание обратить на ритмическую сторону в его музыке. Агогика (может быть, авторская, хотя мы не слышали, как играл сам Чайковский, можно только это предположить) в произведениях Чайковского соответствует стилистическим особенностям всех его сочинений. Даже моторные пьесы не должны звучать как шарманка. Пример: вальс из «Детского альбома», «Святки» из «Времени года». И эта агогика особая. Она имеет сходство с агогикой Шопена. Например, если сравнить Ноктюрн ми-бемоль мажор № 2 Шопена и «Баркаролу» из «Времени года», фразы аналогичны и там и там. Первоначальная фраза в обеих пьесах играет как волна. Наподобие волны. В середине фразы обычно темп нарастает, а в конце — ослабевает. Типичное проявление романтического мышления композитора. Похоже на волну, которая накатывает на берег и уходит. Не правда ли, удачное сравнение? Особенно это ярко проявляется у романтиков и у композиторов, близких к романтическому стилю. «Баркарола» из «Времени года» никогда не должна играть равномерно и метрично, даже если применять разнообразную динамику и стараться играть выразительно. Это исходит из содержания и стиля музыки. Но это с одной стороны. Есть композиторы, музыке которых невозможно сыграть немusикально. К ним относится и Чайковский. Игра музыки Чайковского полезна тем, что она развивает музыкальность, это прекрасный материал для развития у учащегося хорошего художественного вкуса. С другой стороны, неправильный подход к фразировке и выразительности, неумение

пользоваться агогикой, «перебор» средств могут привести к мещанскому, слащавому звучанию этой музыки и испортить вкус учащегося. Наиболее распространённым недостатком при исполнении музыки Чайковского является манерность — неоправданные оттяжки, придыхания, слишком обильная педализация и т. д. Излишние старания при игре зачастую приводят к неестественности. Музыка Чайковского подчас требует от её исполнителя, казалось бы, несовместимых исполнительских свойств. В исполнении должна быть выразительность и вместе с тем безыскусность и естественность интонирования. Именно музыка Чайковского обладает тем качеством, когда при её исполнении можно легко перейти грань: выразительность очень часто подменяется изнеженной болезненностью, а накал эмоций — неуместной патетикой или наигранной театральностью. Очень часто ученикам кажется, что они играют очень выразительно и с воодушевлением, а на самом деле они играют с ложным пафосом и фальшиво по мысли. При этом они не понимают, что от них требуется и что они делают не так. Зачастую словами это объяснить невозможно или очень трудно. Это потребует много времени, и результат при этом не гарантирован. Лучшее средство от этого явления — плохого вкуса — слушать много музыки в первоклассном исполнении, желательно проделывать это коллективно или хотя бы вдвоём (преподаватель и ученик). Преподаватель должен обращать внимание ученика на все детали исполнения мастера, указывая при этом на недостатки в игре данного ученика. Необходимо отфильтровывать выразительные средства — устранять ненужное и оставлять полезное. Иными словами исполнение музыки Чайковского, её изучение помогают избежать в музыке шаблонного мышления. Педализация в произведениях Чайковского сходна с педализацией в музыке романтиков. Она может быть «густой». Могут быть наслоения. Но это всё надо рассматривать в каждом конкретном случае. Например, нестандартна педализация в «Песенке без слов» ля минор. В начале пьесы в нотах не стоит ничего в плане педали, но она нужна. Здесь её надо продумать очень тонко. Она берётся не на первую долю, как обычно, а на слабую. Очень часто у Чайковского встречается аккордовая фактура, причём быстрые чередования аккордов. Некоторые пьесы даже построены на сплошных аккордах вперемежку с октавами. Например, «Охота» из «Времени года». Вступительная часть и заключительная, обрамляющие первую часть Большой сонаты. «Баркарола» в средней части представлена в виде цепочки аккордов. В этой гармонической последовательности наблюдаются и «скачки» аккордами. В Романсе фа минор маршевая часть написана аккордами. Довольно сложно их сыграть чисто. У Чайковского много подобных трудных мест: средняя часть «Баркаролы», средняя часть Романса фа минор, начало «Вариаций» (тема). В таких случаях не стоит выделять во что бы то ни стало верхний голос в аккордах, чтобы ярче прозвучала мелодия. Здесь мелодическая линия заключается в самой цепочке из аккордов. Необходимо сыграть каждый аккорд синхронно и подчёркнуто, как бы «опираясь» на него, тогда будет

стройная система мелодического движения, построенного на аккордах. Такую тему надо играть подобно «каскаду» аккордов.

Все эти мои наблюдения доказывают и подчёркивают, что Чайковский в своём творчестве шёл прежде всего от музыки, а не от фактуры. Это хорошо показано в фильме «Чайковский» 1969 года. Там есть эпизод, когда он написал свой Первый концерт и решил показать его пианисту Николаю Рубинштейну, жившему с ним в одном доме. Рубинштейн раскритиковал концерт, сказав, что концерт не пригоден к исполнению. Зачем, мол, было Чайковскому писать расходящиеся октавы, когда можно было написать параллельные? Это было бы гораздо удобнее. Чайковский ответил, что он пишет музыку и не думает об удобстве. Этот принцип Чайковский, мне кажется, сохранял на протяжении всей своей творческой жизни. Поэтому при игре его фортепианных сочинений перед пианистами стоят непростые задачи. Чайковский писал: «Всякое музыкальное кушанье должно быть удобоваримо, а для этого не должно состоять из слишком большого количества ингредиентов». Надо найти пианистические приёмы, свойственные именно стилю Чайковского. А их немало. Иногда это бывают свои собственные приёмы того или иного пианиста, найденные в процессе работы. И это тоже необходимо. Каким бы ни было понимание его музыки, какой бы ни была любовь к ней, попытки сыграть эту музыку, не имея технического опыта, обычно терпят крах. Моё мнение таково. Эмоционально-волевой посыл не может заменить техническое владение инструментом. Эмоциями невозможно замаскировать техническую беспомощность при исполнении трудных и неудобных мест в произведениях Чайковского. Отсутствие совершенства в игре нельзя компенсировать ничем. Однако технические приёмы в фортепианной музыке Чайковского не ограничиваются только простой беглостью пальцев, как в инструктивных этюдах Черни. Скорость движения пальцев — это техника в узком смысле слова. Для исполнения фортепианной музыки Чайковского необходима техника в широком смысле слова. Техника в широком смысле слова это не только владение крупными её видами (октавами, аккордами, двойными нотами, неудобными фактурными построениями). Это понятие включает в себя и владение звуком, и умение пользоваться штрихами, приёмами, динамикой, и умение исполнять полифонию, и наличие у пианиста хорошей координации рук. Чайковский пользуется самым широким арсеналом технических средств для достижения своих целей. А иногда у него встречается такая фактура, которая кажется даже неисполнимой, настолько предстают новыми, невиданными до сих пор технические приёмы. Излюбленными приёмами Чайковского в фортепианной музыке, на мой взгляд, были октавы, а также октавы с определённой «начинкой», характерной именно для него, неполные аккорды, двойные ноты («Охота», средняя часть в «Баркароле» из «Времени года», Романс фа минор, соч. 5). Он использует также интервалы: терции, квинты и сексты, сопровождаемые октавами в другой руке («Охота»). Для того чтобы преодолеть

сложность аккордовой игры, в данном случае не следует стараться сыграть всё в одном темпе, быстро, не останавливаясь нигде, дабы «успеть» попасть на следующий аккорд вовремя во что бы то ни стало. Паниковать здесь не стоит, что, мол, «не попадёшь». Можно и нужно делать оттяжки, не бояться применять смелую агогику. Скачки при аккордовой игре особенно нуждаются в таких оттяжках. Кроме того, Чайковский применяет такие приёмы, как арпеджиато («Белые ночи» из «Времени года», «Размышление», соч. 72), а также трели («Размышление») и репетиции. Особо хочется сказать о репетициях. Они встречаются у Чайковского не так часто, но они сложны. Например, в «Неаполитанской песенке» из «Детского альбома». Сыграть эту пьесу технически совершенно, будучи ребёнком, очень сложно, если не владеть этим приёмом. Здесь репетиции имеются уже в самом начале. Левая рука должна повторять ритмическую фигуру, напоминающую фанфарное звучание. В оркестре или на других инструментах этот приём не представляет собой сложности, так как на струнных инструментах повторяющиеся звуки можно исполнить движением смычка вверх и вниз. На духовых инструментах — проговариванием слогов «та-га-да». У нас же рука может двигаться только в одном направлении. В этом и сложность. Надо приспособливаться, а способы при этом у каждого могут быть свои. Далее в этой пьесе идут репетиции в мелодии в правой руке на звуке си-бемоль. Чёткое исполнение репетиций здесь достигается путём подмены пальцев. Аппликатура здесь нужна не однопальцевая, а с подменной да ещё с небольшим подъёмом запястья, при этом обеспечивает чёткое исполнение репетиций. Но это репетиции в относительно быстром темпе. Встречаются у композитора и медленные репетиции. Они наблюдаются в пьесе «Шарманщик поёт» из «Детского альбома». Здесь первый звук ре повторяется 4 раза. Не следует это играть одним пальцем, так как игра одним пальцем провоцирует «долбёжку». Одинаковое, многократное повторение звука звучит назойливо и немusically. Это должно быть как бы «нанизывание» повторяющихся звуков на один стержень. Необходимо небольшое внутреннее «крецендо» на повторяющемся звуке. Это создаёт ощущение движения в мелодии, она не стоит на месте. Очень характерен для Чайковского приём скерцозности. Этот жанр был любим Чайковским. Он встречается во многих его произведениях. Композитор использует его и в своих крупных сочинениях, и как отдельные произведения с таким названием, и эпизодически. Фактура в скерцо Чайковского обычно неброская, она очень скупая и «графичная». Без излишней «нарядности». Это создаёт дополнительные трудности при её исполнении. Необходимо играть такую музыку очень ритмично, чувствовать ритмический стержень и опорные звуки. Не следует играть расплывчато по ритму и одинаково по динамике, хотя в нотах обычно ничего не пишется в отношении динамики в таких случаях. Необходимо ощущать сильные и слабые доли и отдельные сильные и слабые звуки. Такая фактура и скерцозность музыки Чайковского роднит его с Шуманом, как и обилие скачков и пунктирно ритма

«Вариации фа мажор», соч. 19, № 6). В музыке Чайковского также очень часто встречается хоральная фактура. Он не был фанатично настроен по отношению к религии. Об этом биографы и исследователи его творчества пишут и писали по-разному. В советское время писали, что он не был религиозным человеком, сейчас пишут прямо противоположные сведения. Но то, что он не был фанатиком церкви, — очевидно. Это видно по его музыке. В ней нет аскетизма, так как он любил жизнь во всех её проявлениях. Тем более что из его биографии мы знаем, что, став всемирно известным композитором, Чайковский оставался по-прежнему прост. Он любил приглашать в Клин знакомых, устраивал прогулки, разжигал костры. Он наперегонки с друзьями прыгал через каналы, собирал грибы. На Новый год он ездил в Петербург или в Москву на ёлку к кому-нибудь из друзей и дарил им подарки. А хоралы он любил, так как они звучат умиротворённо и отвечают его эстетике гармонии и красоты мира. Он написал немало духовной музыки, а также хоральные эпизоды. Культовый оттенок несут многие его произведения. Но то, что многие эпизоды его музыки написаны в аккордовой фактуре, ещё не говорит о том, что это музыка культовая или с её оттенком. Иногда эта музыка, наоборот, пронизана ослепительным светом, героикой и жизнелюбием. Она создаёт атмосферу праздничности, торжественности и активности. Такой музыкой является «Охота» из «Времени года» или начальная и заключительная части «Большой сонаты», вступление в Первом концерте. Хоральная музыка немного другая. Это «Утреннее размышление» и «Хор» из «Детского альбома». В советское время издатели «Детского альбома» дали эти названия пьесам, носящим названия у Чайковского соответственно «Утренняя молитва» и «В церкви» для того, чтобы получить разрешение на издание. Поэтому не стоит бросать в них камень. Если бы не эта замена, сколько бы поколений детей было бы лишено прекрасной музыки. Есть ещё аккордовые эпизоды в его музыке, которые не относятся ни к первой, ни ко второй группе. Например, «тема» в «Вариациях фа мажор». Я бы назвала такой приём статуарностью. Это очень характерный приём для Чайковского, и он его часто применяет. То есть для исполнения таких мест надо иметь гармонический слух в большей степени, чем мелодический. Каждый аккорд в таких эпизодах как бы излучает определённый смысл, определённую краску, определённую энергетику. Он на первый взгляд кажется неподвижным, в нём как бы нет никакого движения, никакой жизни. Но это только на первый взгляд. В нём всё время идёт внутреннее движение. Надо слышать всё это и чувствовать, как один аккорд, взятый как бы отдельно, связан невидимыми нитями с другим аккордом. Все эти приёмы, о которых я писала уже ранее и сейчас, имеют место уже в «Детском альбоме». Юный пианист сталкивается с этими приёмами сначала в этом альбоме, а затем, по мере развития пианиста, они будут встречаться постоянно. Я бы разделила все пьесы «Детского альбома» на группы, имеющие общие черты относительно техники исполнения. Это такие группы:

- 1) хоральные пьесы;
- 2) скерцозные;
- 3) мелодичные;
- 4) токкатные;
- 5) статуарные.

К хоральным пьесам я бы отнесла такие пьесы, как «Утреннее размышление» и «Хор». К скерцозным — «Зимнее утро», «Марш деревянных солдатиков», «Нянина сказка», «Баба-Яга». К мелодичным (кантиленным, несмотря на быстрый темп некоторых) — «Мама», «Болезнь куклы», «Вальс», «Новая кукла», «Мазурка», «Русская песня», «Камаринская», «Полька», «Итальянская песенка», «Старинная французская песенка», «Немецкая песенка», «Неаполитанская песенка», «Сладкая грёза», «Шарманщик поёт». К токкатным — «Игра в лошадки». Статуарные — «Похороны куклы», «Мужик на гармонике играет». Есть пьесы, сочетающие в себе и те и другие приёмы. Интересен тональный план «Детского альбома». Первая пьеса «Утреннее размышление» написана в тональности соль мажор. Она звучит умиротворённо в этой тональности. Это пробуждение после сна. Но не только пробуждение одного человека, это пробуждение жизни или оттаивание земли после зимы. Такие образы возникают при слушании или игре «Альбома». Эти образы переданы в музыке с необыкновенной чуткостью. Музыка как бы говорит нам о миролюбии и смирении, необходимом условии в жизни христианина. Ритм пьесы напоминает начальный ритм арии Альмиры из оперы Г. Генделя «Ринальдо» («Дай мне слезами выплакать горе»). Характерно для этой арии Генделя то, что, несмотря на скорбное содержание, она написана в мажоре. Это говорит о бренности всего живого. Уже при рождении человека присутствует его угасание. Хоральная фактура, тональность соль мажор, присутствие пунктирного ритма, скрытая маршевость, стройность гармонических последований в «Утреннем размышлении» — всё это создаёт ощущение строгой гармоничной сосредоточенности. Это действительно молитва. Медитация, если можно так охарактеризовать этот образ. Далее по мере развития и сопоставления пьес ладовая и тональная палитра обогащается новыми красками. Смена тональности может осуществляться и внутри одной пьесы (тональные отклонения). Все пьесы «Альбома» различны по содержанию, характеру, темпераменту, а, значит, и по своим выразительным средствам: темпам, ритму, размеру и т. д. Исполнителю необходимо чувствовать колорит тональности, в которой написана пьеса (светло, скорбно, мрачно), чтобы не было ощущения, что весь цикл играет в одной тональности.

Необходимо слышать «мерцание» мажора и минора, а также резкую смену тональностей диезных на бемольные. Чайковский выбирает тональности в зависимости от колорита пьесы или её жанровой природы. Смена самых различных по содержанию пьес, а, значит, и их тональностей, создаёт ощущение быстротечности жизни. О «Детском альбоме» писали много. Чаще всего этот цикл трактуют как один день из жизни ребёнка. Но у каждого человека могут быть свои представления. Поэтому

окончание цикла также можно трактовать по-разному. Заканчивается «Детский альбом» в тональности ми минор (параллельная от соль мажора, в которой начинался альбом). Последняя пьеса «Альбома» так же, как и первоначальная, написана в хоральной фактуре. Так же, как и в «Утреннем размышлении», звучит органнй пункт в басу. Последняя пьеса — намёк на окончание жизни и отпевание в церкви. Всё куда-то уходит, в небытие и в непонятное пространство. Тональность и лад способствуют этому. Всё это неслучайно. Чайковский тщательно продумывал тональный план в произведениях (весь цикл представляет собой одно произведение крупной формы). Это было свойственно композитору и шло от его пристрастия к крупной форме — симфониям, операм, увертюрам, сонатам. Пьесы малой формы он объединял в циклы. Если в первых опусах у него понемногу пьес — две-три, то в более поздние он включал большее количество пьес — в опусе 72 содержится 18 пьес. А так как рядом стоящие пьесы не должны звучать в одной тональности, П. Чайковский меняет тональности в пьесах и делает это тщательно и продуманно.

Особенно хочется остановиться на другом его произведении — «Вариациях фа мажор», соч. 19, № 6, так как это кладёшь штрихов, технических приёмов и стилистических особенностей музыки Чайковского. Надо сказать, что ни в одном произведении Чайковского, на мой взгляд, с такой силой не проявились характерные черты его фортепианного письма. В первоначальной теме прослеживается статуарность, поэтому гармонический слух пианиста должен быть обострён до предела (квартетное звучание). В вариации № 1 использован тот же приём, но с добавлением восьмых длительностей. В каждой последующей вариации в верхнем голосе появляется новая мелодия. В четвёртой вариации Чайковский применяет приём токкатности. В пятой меняется размер, и музыка приобретает черты кантиленности. Шестая вариация полифонична. Седьмая носит черты хорала. Восьмая — скерцо, девятая — мазурка. В десятой вариации размер меняется на четырёхдольный. Одиннадцатая — в духе Шумана. Двенадцатая — чрезвычайно статуарна, на органном пункте тоники. И, наконец, кода представлена Чайковским как блестящий, технически совершенный финал. Чайковский не был композитором-романтиком в полном смысле этого понятия, таким, какими были Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист. Но черты романтизма в его музыке очевидны. Особенно ярко, на мой взгляд, это проявилось в фортепианной музыке.

Главная отличительная особенность музыки Чайковского для меня — это её особенная задушевность и теплота. Она согревает меня, словно маленький уголёк в тёплом домашнем камине. Она напоминает «мерцание» такого уголька. А точнее, эта музыка — будто бы небольшая печечка, на которой варится еда, и можно, протянув, погреть руки над ней. Известная скрипачка Патриция Копачинская в беседе с И. Никитиной в телепередаче «Энигма» так охарактеризовала музыку «Канцонетты» из Концерта для скрипки с оркестром: «С ней (музыкой) хочется поговорить по душам за ча-

шечкой чая, иногда ей пожаловаться». Здесь не надо пафоса, изысканной выразительности. И, кажется, когда играешь или слушаешь эту музыку, что Чайковский посредством своей гениальной мысли думает только о тебе, жалеет только тебя и даёт советы только тебе. Слушая, скажем, таких композиторов, как Бетховен, Лист, Вагнер, Брамс, хочется застегнуться на все пуговицы и быть готовой к великим подвигам и свершениям. А Чайковский, по выражению пианистки В. Горностаевой, не над людьми, он среди людей. Такое свойство музыки композитора создаёт дополнительные трудности при её исполнении. Как донести эту простоту, задушевность и теплоту непрехотливых мелодий, а порой и просто русской песни до слушателей? Ведь не секрет, что зачастую затейливые, вычурные мелодии, насыщенные множеством украшений, гармонических и мелодических фигураций, пассажей, даются опытным пианистам легче, чем игра простых песен. Когда я училась, для меня камнем преткновения были такие произведения, как «Хоровод гномов» Ф. Листа, финал Третьего концерта Бетховена, этюды Шопена, пьеса Шумана «Сновидения» из цикла «Фантастические пьесы». Однако произведения Чайковского давались мне ещё труднее в музыкально-звуковом отношении. Простота многих мелодических построений его произведений обезоруживает многих хорошо владеющих инструментом пианистов-виртуозов. Искренность чувства зачастую подменяется чувствительностью или поверхностным скольжением по темам и образам произведения. Исполнение, казалось бы, простых тем певучего характера или лирических эпизодов крупного сочинения требует особого качества — способности воплотить «лирическую атмосферу» пьес, будь то миниатюра или монументальное сочинение. Это роднит Чайковского с Глинкой, с его фортепианными миниатюрами. По моим представлениям, образно говоря, это создание стереофонического звучания, создание своеобразной звуковой ауры. Умение «встраивать» звуки аккомпанемента в звучание мелодии — задача пианиста (Глинка, Ноктюрн ми-бемоль мажор). Очень трудно сыграть выразительно тему в вариациях Глинки «Среди долины ровныя» или тему в вариациях А. Дюбюка «Вдоль по улице» даже профессиональному исполнителю, уж не говоря об учениках. Ученики обычно играют эти начальные темы с пошловато-сентиментальной экзальтацией, что несвойственно этой музыке. Обилие педализации, густое педальное «облако», влекущее за собой слияние гармоний, «кашеобразное» звучание — тоже характерная черта таких горе-исполнителей. При этом им неизменно кажется, что они играют с необыкновенной музыкальностью, талантливо, о чём я уже писала выше. Но это только иллюзорное, кажущееся явление. Это скорее говорит о плохих «ушах» и о плохом, неразвитом вкусе данных незадачливых «исполнителей». Отсутствие обученности и элементарных навыков профессионализма, «любительщина» ведут к такому, с позволения сказать, «исполнению». Но есть и другая крайность. Если не стремиться сыграть «красиво» и поразить публику своей сверхмузыкальностью, а играть равнодушно и без эмо-

ций, всё ровно, всё в одном ритме и темпе, то музыкальные фразы будут звучать сухо, жёстко и безжизненно. Здесь нужна простота и задушевность, но в первую очередь внутренняя простота и сердечность. Русский дух, и ничего лишнего, наносного. Только такая игра может проникнуть в душу слушателя, будь то профессионал или человек, не имеющий ни малейшего намёка на музыкальное образование. Такое исполнение «проймёт» любого. Но как этого добиться? Говорить всегда легко, а как это сделать? Самое простое зачастую оказывается самым сложным. Я бы посоветовала делить мелодию на более мелкие части — мотивы. Их бывает, как правило, два или три во фразе. Каждый мотив должен представлять собой и представляется мне как своеобразный «колпачок», вершиной которого является кульминационная точка, вокруг которой группируются все остальные звуки. Тогда звучание фразы становится более цельным и выразительным, как это ни парадоксально. Сочетания фраз мне напоминает сочетание вопроса и ответа. Необходимо мыслить этими короткими отрезками, а не стараться играть «сплошняком», не надо играть одинаково все звуки. Надо интонировать. Причём эти приёмы интонирования должны сочетаться с ритмической гибкостью мелодий, а подчас и их импровизационностью. Однако перебор в плане ритмической гибкости может привести к откровенно неритмичной игре. Надо знать меру. Смешение элементов фактуры, проникновение звуков мелодии в звуки гармонии — задача тоже не из лёгких. Хорошим методом по преодолению этих трудностей, как я уже писала выше, я бы назвала прослушивание записей в исполнении мастеров. Иногда показ ученику отдельных мест или проигрывание произведения целиком даёт хороший результат. Через подражание ученик «схватывает» суть характера или образа. Однако такое подражание должно выявлять суть, а не внешние черты. Ещё хорошим методом может быть пение мелодий голосом с целью «освоения» их выразительности. Именно так я учила «Польку си минор», ор. 51, № 2. Мне это хорошо помогло. Потому что чисто инструментальное мышление, «игра в звуки» часто не дают того эффекта, который нужен для исполнения кантиленных и близких к кантлене произведений. Иногда кажется, что произведение виртуозное или в духе «каприччиозо», как эта «Полька», а на самом деле они больше кантиленные. Моё отношение к программности многих сочинений композитора таково: он редко применяет звукопись, по крайней мере, реже, чем композиторы «Могучей кучки». Пьесы из цикла «Времена года» — это скорее звуковые картины или маленькие музыкальные поэмы, отражающие душевные переживания, мир эмоций. Это очевидно тем более, что Чайковским написано много пьес непрограммного характера. Это вальсы, мазурки, польки, ноктюрны, песни без слов, листки из альбома.

С музыкой Чайковского ученики сталкиваются уже с первых шагов обучения, несмотря на мою критику по поводу ограничения педагогического и концертного репертуара вначале моей статьи. Его произведения имеются в любой хрестоматии педрепертуара ДМШ.

Циклы «Детский альбом» и «Времена года» издаются огромными тиражами. В «Школе игры на фортепиано» под редакцией А. Николаева уже на первых страницах есть пьесы Чайковского. Это, прежде всего, пьеса для начинающих «Мой Лизочек». Любой ребёнок может её сыграть. Здесь особых сложностей нет. Это переложение песни Чайковского. Для фортепиано она изложена в виде мелодии в правой руке и интервалов в качестве аккомпанемента в левой. Далее в первом классе музыкальной школы играют следующие пьесы из «Детского альбома»: «Старинная французская песенка», «Болезнь куклы». Эти же пьесы можно использовать и во втором классе в зависимости от уровня продвинутости ученика. В третьем классе обычно играют «Марш деревянных солдатиков», «Итальянскую песенку», «Мазурку», «Песню жаворонка». Для ансамблей в 4 руки берут обычно для первого, второго и третьего классов «Вальс» из балета «Спящая красавица», «Танец лебедей» из балета «Лебединое озеро». В четвёртом классе играют «Польку», «Вальс», «Шарманщик поёт». А вот пьеса «Сладкая грёза», кажущаяся на первый взгляд лёгкой, доступна только детям не ранее пятого класса. Это в связи с синкопированным аккомпанементом, изложенным для одной руки. А далее, уже в старших классах, можно играть «взрослые» произведения. Это чаще всего цикл «Времена года». Мне задавали много музыки Чайковского в музыкальной школе. Не всё получалось технически, как и у других начинающих пианистов. Но зато эта музыка очень хорошо развивает в плане музыкальности и образного мышления. Это даёт повод полюбить музыку Чайковского. Технических сложностей в его музыке много. Вот почему говорят, что её трудно играть. Например, в «Подснежнике» трудно сыграть пассажи, представляющие собой гармонические гаммы в быстром темпе. В «Юмореске» трудно сыграть в левой руке поднимающийся голос (зачастую его исполняют «в панике», стараясь отобразить игру на виолончели), а также близко друг к другу расположенные аккорды; в «Баркароле» — среднюю часть. И таких примеров можно привести множество. Но зато эти трудности потом окупаются выработкой многих положительных качеств. Не только появлением любви к композитору мы обязаны этим мелодиям. Не только музыкальность приобретаем мы в связи с игрой этих произведений. Пусть эти произведения не так «удобны», как произведения зарубежных романтиков — мастеров фортепианной фактуры. Технические трудности и неудобства музыки Чайковского дают повод находить новые приёмы и способы её исполнения. Учащийся ищет и приобретает новую технику, новые краски, новое её понимание, новое прочтение. В годы учёбы в училище и консерватории я играла «Юмореску», «Романс», «Думку». Далее я учила произведения Чайковского сама. Это было связано не только с моей любовью к его музыке, но и с тем, что в 1990 году отмечался юбилей композитора. К этой дате я решила вспомнить и выучить самостоятельно несколько произведений. Тогда я была в хорошей форме, у меня было побольше времени, чем сейчас, лучше была мобильность, поэтому я и могла учить. Я тогда

выучила наизусть Большую сонату, «Прелюдию и фугу», «Вальс», «Мазурку», «Салонную мазурку», «Польку», повторила «Думку». Эти произведения я сыграла повторно на концерте в 1993 году, посвящённом памяти композитора, столетию со дня смерти. Впервые я сыграла Большую сонату в клубе любителей музыки Чайковского, затем мне удалось её сыграть на хабаровском телевидении, в музыкальном салоне и в колледже искусств. Готовясь к этим концертам, я слушала много музыки Чайковского в записи. Более всего я ценю исполнение Большой сонаты Чайковского современным пианистом, народным артистом России, лауреатом конкурса П. И. Чайковского Аркадием Севидовым. У меня была пластинка с этой записью, и когда я начала учить сонату, частенько прослушивала её. Потом, когда я её знала уже хорошо, я ставила пластинку на проигрыватель и играла вместе с пластинкой. Мне нравилась в исполнении Севидова тщательная продуманность, чёткая исполнительская концепция. Интересно были расставлены темпы. Не всегда это соответствовало указаниям в нотной записи, но это было логично и естественно. Это убеждало. Был прекрасный звук, агогика, были хорошо оформлены фразы. Соната звучала образно. Когда я слушала её в исполнении Севидова, мне представлялись стихи А. С. Пушкина о зимней природе, особенно «Зимнее утро». И я, выступая на концертах с этой сонатой, говорила об этом слушателям и декламировала перед исполнением четвёртой части такой отрывок из этого стихотворения:

*Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.*

Говоря о произведениях крупной формы, невозможно обойти стороной его концерты. Если рассматривать его концерты для фортепиано с оркестром — 1-й, 2-й и 3-й, нельзя не заметить, что чаще всего исполняется Первый концерт. Сложилась такая традиция. В связи с чем она сложилась, остаётся только догадываться. Скорее всего, потому что в Первом концерте много торжественности, монументальности и, я бы даже сказала, помпезности. Он более броский. А такие произведения, благодаря броскости, обычно занимают более видные места в жизни. Они находятся в более выигрышном положении, нежели произведения камерные и лирико-психологические. Второй и Третий концерты менее «нарядны», но это не значит, что они хуже или слабее. Я слышала оба эти концерта. Третий концерт не исполняется почти совсем. И только благодаря радиопередачам музыковеда Артёма Варгафтика я его услышала. Это замечательная музыка, потому что Чайковский не мог написать плохо.

Характерным явлением для музыки композитора стало то, что её играют как юные пианисты, так и маститые. Одни и те же произведения. «Детский альбом» и «Времена года» могут играть и взрослые пианисты. Например, Я. Флиер записал на пластинку весь цикл «Детский аль-

бом». Л. Оборин прекрасно играл «Времена года». Есть запись на пластинке. Этот цикл превосходно играл и пианист старшего поколения советских пианистов К. Игумнов. Непревзойдённым исполнителем Первого концерта явился Ван Клиберн. На конкурсе имени Чайковского пианисты на первом туре обычно играют пьесы из «Времен года», это как обязательная программа. На втором туре они играют более крупное произведение. Например, в 1978 году французский пианист Паскаль Девуайон прекрасно играл «Думку». Иностранцы, на мой взгляд, играют Чайковского не хуже, чем наши пианисты. Уже в 2015 году молодой француз Люка Дебарг, так же как и Девуайон, отлично играл «Сентиментальный вальс» Чайковского. Он играл его на бис в концертах, когда приезжал в Россию. М. Плетнёв, будучи не только пианистом, но ещё дирижёром и композитором, сделал аранжировки фрагментов из балета «Щелкунчик». Он их исполнял на конкурсе Чайковского в 1978 году. Эти обработки приобрели большую популярность среди пианистов. Их играют многие. Например, в наш город Хабаровск уже в XXI веке приезжал пианист В. Руденко (лауреат одного из конкурсов Чайковского) и замечательно играл «Адажио» из этого балета в аранжировке М. Плетнёва. Его же играла пианистка Мария Чистякова, когда выпускалась из нашего колледжа. Это был её лучший номер, на мой взгляд. Мария — выпускница Хабаровского колледжа искусств по классу Т. Н. Ивановой, затем она поступила в Санкт-Петербургскую консерваторию, которую окончила с отличием в классе Н. Серёгиной и О. Вайнштейна. Она занимается в ассистентуре-стажировке при консерватории. Надо сказать, что студенты нашего колледжа, а также его выпускники — большие любители музыки П. Чайковского. В 90-е годы пьесу «Думка» замечательно играл студент колледжа класса Л. А. Токаревой В. Попругин (впоследствии окончивший Российскую академию музыки, ассистентуру-стажировку и являющийся доцентом, преподавателем Московской государственной консерватории). Также выпускница Л. А. Токаревой А. Березина (ныне преподаватель и концертмейстер Российской академии музыки) играла «Вариации фа мажор». Все эти произведения прозвучали со сцены концертного зала Хабаровской краевой филармонии. Мне тоже удалось однажды сыграть на сцене концертного зала филармонии «Польку си минор» П. Чайковского (соч. 51, № 2). Многие студенты уже в стенах нашего колледжа искусств исполняли 1-й концерт П. Чайковского. Он также много раз звучал в концертных залах Хабаровска как в исполнении студентов, так и в исполнении профессиональных хабаровских пианистов. Можно назвать пианистов В. Соболевского, В. Будникова, М. Цуканову (выпускница колледжа в классе Л. А. Токаревой, а затем ДПИИ и ассистентуры-стажировки при Московской консерватории у профессоров Д. Башкирова и Э. Вирсаладзе).

В Хабаровске когда-то, в трудные 90-е годы, и это случайно, существовал клуб любителей музыки Чайковского. Заседания этого клуба проходили в музыкальном салоне краевой библиотеки. Руководили этим клубом видные общественно-музыкальные деятели Хабаров-

ска: кандидат исторических наук Светлана Анатольевна Монахова и доктор физико-математических наук Михаил Георгиевич Савин. Они приглашали исполнителей, играющих или поющих музыку Чайковского. Здесь выступали ученики музыкальных школ, студенты колледжа искусств, преподаватели, солисты филармонии и даже один раз по приглашению М. Г. Савина выступал приехавший из Москвы на гастроли в Хабаровск известный пианист, солист Москонцерта, профессор Московской консерватории, заслуженный артист РСФСР Юрий Муравлёв. Обычно исполнение произведений сопровождалось какой-либо беседой или предварялось лекцией. Лекции читали студенты теоретического отделения колледжа. Далее обязательно происходило обсуждение музыки, её исполнения. Обсуждались планы на будущее, кто что хотел бы услышать ещё. Каждый присутствующий имел возможность высказаться. Обстановка была непринуждённая. Клуб показал, что музыка Чайковского жива, востребована, любима слушателями. Михаил Савин всегда во время своих выступлений подчёркивал, что существует ещё много неисполненной музыки. Много белых пятен в этой области. Всего около трети музыки Чайковского исполняется, остальная часть лежит на полках, и её никто не знает. Это обидно. Например, из опуса 72, из восемнадцати пьес, исполняется только «Размышление» («Раздумье»), и то редко. Остальные же пьесы этого опуса практически никто не знает. А они прекрасные! «Экспромт», «Колыбельная», «Нежные упрёки», «Характерный танец», «Мазурка для танцев», «Концертный полонез», «Диалог», «В манере Шумана», «Скерцо-фантазия», «Вальс-безделушка», «Шалунья», «Сельский отзвук», «В манере Шопена», «Элегическая песнь», «Пятидольный вальс», «Далёкое прошлое», «Танцевальная сцена» («Приглашение на трепак»). Названия-то какие завлекательные, а почему их не исполняют, я не знаю. И дело здесь не только в красивых названиях. Эти пьесы представляют собой высокотехничные, глубоко содержательные, фактурно развитые произведения «европейского» формата. Фактура их сложна. Она насыщена головокружительными трудноисполнимыми пассажами, октавами, аккордовыми построениями. Чайковский не поскупился здесь на выдумку и фантазию. Фортепианная техника здесь представлена во всём блеске. На мой взгляд, это вершина фортепиан-

ного творчества П. И. Чайковского. Особенно впечатляет этот цикл в исполнении пианиста, народного артиста РСФСР Михаила Плетнёва. Он завоевал первую премию на Международном конкурсе имени П. И. Чайковского в 1978 году именно благодаря исполнению произведений Чайковского и был признан лучшим интерпретатором музыки Чайковского как у нас в стране, так и за рубежом.

М. Савин призывал к тому, чтобы такую музыку доставали из закровов и исполняли. Должны же найтись такие энтузиасты. Это была ещё одна функция клуба любителей музыки П. И. Чайковского в Хабаровске. С. Монахова и М. Савин создали в помещении, где проходили заседания клуба, музей подлинных вещей Чайковского.

Этот клуб просуществовал 10 лет. Он помогал музыкантам работать над собой. Сейчас ничего нет. Всё распалось. И салона того нет. Его перенесли из центра в другой район города, куда долго добираться, там маленькое помещение, и вокруг даже нет жилых домов. Поэтому те встречи, музыкальные «посиделки» и интересные музыкальные мероприятия отошли в прошлое. А жаль. Было бы очень хорошо, если бы такие клубы возрождались.

Список литературы

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. II. — Москва: Музыка, 1967. — С. 272.
2. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. — Москва: Академия наук СССР, 1963.
3. Асафьев Б. О музыке Чайковского. — Москва: Музыка, 1972. — С. 205.
4. Из истории советской бетховенианы. Сборник статей и фрагментов из работ. — Москва: Советский композитор, 1972. — С. 36, 37.
5. Калинина Н. П. И. Чайковский. — Москва: Детская литература, 1988. — С. 18, 80, 81.
6. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. — Москва: Музыка, 1979. — С. 240, 260.
7. Прибегина Г. Пётр Ильич Чайковский. — Москва: Музыка, 1990.
8. Розанова Ю. История русской музыки. Т. II. — Москва: Музыка, 1986. — С. 3—9.
9. Россихина В. Рассказы о русских композиторах. — Москва: Детская литература, 1971. — С. 162, 164, 166, 180, 183, 184, 192, 193, 204.

РАЗДЕЛ III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ

1. КОГДА КЛАССИКА СТАНОВИТСЯ НЕСКУЧНОЙ?

Не правда ли, название что-то напоминает? Оно напоминает название одной известной телепередачи на канале «Культура». Лично я не пропускаю ни одного выпуска этой передачи. Ведущая этой программы Сати Спивакова мне очень симпатична. Она является супругой нашего известного российского скрипача и дирижёра, выдающегося музыканта современности Владимира Спивакова, Сати — участница многих проектов на телевидении. Она очень активный просветитель и популяризатор классической музыки. Телепередачу, свой проект «Нескучная классика», Сати ведёт уже несколько лет. Она осуществляет свой план смело и нестандартно. В увлекательной форме она открывает широкому кругу слушательской аудитории великий мир классической музыки. Это не просто концерты. Её проект уникален. Это и не лекции-концерты. Это встречи с интереснейшими людьми искусства. Кажется, что ещё чуть-чуть, и с ними можно познакомиться, присоединиться к ним и вместе помузыцировать. Благодаря телевидению, его объединяющей роли, многие люди приобщились к высокому искусству. Форма этих встреч необычна. Это интервью с выдающимися музыкантами, композиторами и артистами. Вопросы им задаёт как сама Сати, так и публика в зале. В зале стоит рояль для сиюминутного исполнения каких-либо произведений пианистами, вокалистами или инструменталистами других специальностей. Временами на экране демонстрируются отрывки, иллюстрирующие тему разговора. Тон Сати — доброжелательный, спокойный, без давления на публику или телезрителей. Мы много узнаём из этой передачи. Иногда это новые, малоизвестные факты (как в передаче «Абсолютный слух» Г. Янина, кстати). Чувствуется, что, несмотря на свою эрудицию, Сати готовится к выступлениям. Это видно. Она ведёт своё повествование ненавязчиво, неназойливо. Здесь царит атмосфера толерантности и плюрализма мнений. Каждый может высказаться. Благодаря этим передачам мы, зрители, познакомились со многими классическими исполнителями. Передача классична, ведётся она неформально. Она даёт повод и к действию, и к размышлению. Она притягивает многих. Вот и на меня эта передача подействовала положительно. Меня всегда тянуло посмотреть её. Вечерами, раз в неделю, я пораньше заканчивала все свои дела и бежала к телевизору. Я черпала вдохновение в этой передаче. Особенно мне понравились передачи с дирижёрами Т. Курендзисом и Ф. Мастранджело, скрипачом М. Венгеровым, солистами балета Большого театра России М. Александровой и С. Филиным, бывшим министром культуры М. Швыдким, музыковедом А. Варгафтиком. Гостями передачи были в разные годы также известные исполнители Е. Кисин, Д. Мацуев, И. Богачёва, Х. Герзмава, В. Ладюк, И. Абдразаков, оперный режиссёр Дм. Бертман. И не только музыканты и люди, причастные к музыке. Были

также тренер по фигурному катанию Т. Тарасова и представитель науки Т. Черниговская. Сати Спивакова говорит так о своём проекте: «Я убеждена, что тот, кто не любит классическую музыку, просто не встретил людей, которые смогли бы объяснить основы этого великолепного искусства. Не поняв азов, невозможно проникнуть вглубь. Но этими азами нужно заинтересовать. Поэтому в кадре я стараюсь избегать чрезмерно профессиональных разговоров. Для меня главное — заинтересовать зрителя». Я полностью согласна с Сати. Ну, разве после таких разговоров не захочется самому создать нечто подобное? Когда-то в детстве я пыталась создать цирк во дворе, театр во дворе. В некоторых школах создавались клубы «Что? Где? Когда?» (этой передаче, кстати, в 2020 году исполнилось 45 лет, она любима многими поколениями). А теперь будет «доморощенный» клуб «Нескучная классика». Эта мысль возникла у меня после просмотра этого цикла в самом начале его появления. Но началось всё гораздо раньше, когда в восьмом классе общеобразовательной школы мне предложили выступить на школьном вечере с рассказом о музыке (так же, как мы читали доклады по истории, географии и т. д.). Я вспомнила свои конспекты по музыкальной литературе, которые мы писали в музыкальной школе, и выступление у меня получилось неплохое. Всему классу понравилось. Своё устное выступление я сопровождала музыкальным исполнением, иллюстрирующим сказанное. Я категорически не согласна с теми людьми, которые говорят, что, мол, хорошая классическая музыка не нуждается в объяснениях, что, дескать, она доходит до людей сама. В том-то и дело, что не доходит. Когда я училась уже в училище, многие мои сверстники, не занимавшиеся музыкой, узнав, что я учусь на «классического музыканта» (а тогда образование было только классическим), говорили мне прямо в лоб: «И вы проходите всю эту гадость?!» Они имели в виду классику. Я тогда промолчала, но было обидно. Почему так? Именно тогда я поняла, что надо учить людей слушать классическую музыку. Я устраивала концерты классической музыки. Это было для меня и обыгрыванием студенческих программ, и пропагандой классической музыки. Я выступала в общеобразовательных школах, ПТУ, институтах. Сначала я договаривалась сама о проведении этих лекций. А потом в 80-е годы стала работать внештатным лектором «Хорового общества» и общества «Знание». Даже ездила по краю по линии этих обществ. Темы этих лекций готовились в духе и в формате того времени. Кроме чисто музыкально-фортепианных тем, таких как «Жанры в музыке», «Романтизм в музыке», «Классики — юношеству», надо было ещё готовить темы, посвящённые революционным и партийно-политическим праздникам: «Музыка, рождённая революцией», «Героика в музыке Бетховена», «Ленин и музыка», «Любимые песни комсомола», «Шесть орденов комсомола»,

«Песни Гражданской войны», «Песни военных лет». К сожалению, эти организации были ликвидированы к началу 90-х годов. Восстановить эту систему сложно, я знаю, поэтому даже не берусь за это. Но частично это возродить, я думаю, можно. А, может быть, и создать что-то подобное, в новом формате. Чтобы оставаться в исполнительской игровой форме, я не бросила игру на фортепиано. Повторяла старые, ходовые произведения, учила новые. Выступала с ними в музыкальном салоне краевой библиотеки, в Дальневосточном художественном музее. Теперь моей задачей стало не столько «донесение» текста лекции до слушателей, а качество исполнения, так как я стала выступать без лекций. Подтянув себя в плане профессионализма в фортепианной игре, я со временем опять вернулась к практике вступительного слова перед началом игры. Меня с детства и юности увлекали рассказы о музыке И. Андроникова, Э. Беляевой, О. Доброхотовой, С. Виноградовой. Я стремилась много читать о музыке, о её образном содержании, старалась докопаться, может ли музыка что-то отображать, и хотела донести это до слушателей. Моё искреннее желание заинтересовать публику выливалось в составленные мной лекции-концерты. Я была против «взятия» чужих лекций. Тем не менее на первых порах я черпала материал из книг. Мне нравились статьи И. И. Соллертинского, книги Д. Б. Кабалевского, особенно такие, как: «Про трёх китов и про многое другое», «Прекрасное пробуждает доброе», «Дорогие мои друзья», «Как рассказывать детям о музыке?». Кабалевский также вёл просветительские лекции о музыке по радио. Он также вёл уроки музыки и пения по телевидению. Недавно я услышала по телевидению на канале «Культура» потрясающие лекции-концерты американского дирижёра и композитора Л. Бернштейна.

Не так давно я услышала на «Радио России» замечательные передачи «Путешествия с Артёмом Варгафтиком». И уже несколько лет я этот цикл передач слушаю. Заслугой Варгафтика я считаю то, что он уделяет внимание малоизвестным произведениям. Большинство из них я никогда не слышала. Это классика, но классика незаслуженно забытая. Он интересно рассказывал о композиторах первой половины прошлого века, таких как, например, Мариан Коваль, Гавриил Попов, Борис Асафьев. Эти композиторы мало известны широкому кругу. Их больше знают как общественных деятелей. А музыка их звучала и звучит чрезвычайно редко или совсем никогда не звучала и не звучит. Мне было очень интересно услышать многие незаслуженно забытые произведения. Благодаря этой передаче я услышала незаслуженно забытый Третий концерт П. Чайковского, а также его Вторую симфонию. Первую симфонию Бородина я тоже никогда не слышала, а благодаря Варгафтику услышала. И ещё много всего я услышала благодаря этой передаче. Побольше бы таких энтузиастов, как Варгафтик! Ведь мы привыкли играть и слушать только то, что на слуху, то, что всегда имеется под руками. Также делают обычно и составители программ концертов. В отличие от клуба «Ретро», где я старалась рассказывать больше о музыке лёгкой, любимой многими, но не знающими о

ней практически ничего, Варгафтик пропагандирует в основном классику. А о классике чуть позже.

У нас в Хабаровске тоже имеются богатые традиции лекционно-концертной работы. Такой работой занималась заслуженная артистка России Е. Ю. Соловьёва, музыковед, автор совместного со своим мужем И. Г. Бардосовым проекта «Детская филармония». Это были грандиозные театрализованные программы на сцене концертного зала филармонии. Принимали участие в этих концертах-представлениях как учащиеся музыкальных школ, так и студенты колледжа искусств. И даже заезжие гастролёры. Иногда Бардосов и Соловьёва выступали с «семейными» концертами, вдвоём. Мне особенно запомнилось их выступление в музыкальном салоне с лекцией-концертом «Картинки с выставки» М. Мусоргского. Соловьёва очень интересно рассказывала об этом произведении. Бардосов исполнял его. В музыкальном салоне краевой библиотеки выступали такие известные музыканты города, как А. А. Никитин, Н. А. Соломонова, солистка и ведущая краевой филармонии И. В. Никифорова. В Хабаровске были и дирижёры, которые предваряли свои концерты вступительным словом (Е. Иоаннессян, А. Шабуров).

Мне запомнились также выступления дирижёров Е. Светланова и Г. Рождественского с лекциями о симфонической музыке по Центральному телевидению в 70-е — 80-е годы. Их лекции сопровождалось первоклассным исполнением этих симфоний под руководством самих лекторов.

Необходимо сказать и о концертах Хабаровской краевой филармонии. Они всегда отличались просветительской направленностью. Любой концерт обычно предваряется вступительным словом. Музыковеды, такие как Л. Михайленко, Т. Филобок, И. Батраченко, С. Лысенко, а также сами исполнители (В. Будников) нередко сами исполняют произведения и рассказывают о них. В Хабаровской филармонии проводился цикл концертов «Шедевры-шлягеры». Автором проекта и исполнителем был В. Будников. Здесь исполнялись популярные классические произведения, такие как, например, «Токката и fuga ре минор» И. С. Баха, «Лунная соната» Л. Бетховена и другие. Заслуженный артист РСФСР Вячеслав Львович Соболевский, пианист, солист филармонии 60-х, 70-х, 80-х, 90-х годов, много сил и времени отдал музыкально-просветительской работе. Он играл на фортепиано различную фортепианную музыку и очень образно и интересно об этих произведениях рассказывал. Например, он блестяще рассказывал о цикле Р. Шумана «Карнавал», а также о прелюдиях С. Рахманинова, о современной музыке. Со своими лекциями-концертами он проехал по всему Дальнему Востоку. Когда-то в краевой филармонии был проект «Музыканты играют и рассказывают». Приезжали исполнители известные, именитые. И не гнушались такой работы. Знаменитая пианистка Вера Горностаева в прошлом веке очень часто приезжала в Хабаровск на гастроли и всегда сопровождала свои выступления интересным рассказом. Беседы у рояля она проводила и по Центральному телевидению.

У нас в Хабаровске она тоже выступила по хабаровскому телевидению с беседой о «Детском альбоме» П. Чайковского. Это было уже перестроечное время, и публика, состоящая из учащихся и педагогов музыкальных школ города, сидела прямо в студии. Концерт имел большой резонанс в Хабаровске. В Новосибирске, я помню, на симфонических концертах редко кто-нибудь вёл программу. В основном поступали так: на сидениях в зале раскладывали программки-аннотации с описанием данных произведений. И сразу начинался концерт, без объяснений. Может, сэкономили на этом. А может, не хотели лишний раз загружать слушателей ненужными объяснениями, особенно тех, кто в этом не нуждается. Дескать, люди пришли послушать музыку. Тем не менее аннотации раскладывали. А у нас в Хабаровске всегда было так: с устными объяснениями.

В музыкальном салоне существовал клуб любителей музыки П. Чайковского. Руководили им музыковед, кандидат исторических наук, преподаватель Хабаровского колледжа искусств Светлана Анатольевна Монахова и доктор физико-математических наук Михаил Георгиевич Савин, страстный любитель музыки Чайковского. Все эти лекции курировала заведующая музыкальным салоном того времени Татьяна Анатольевна Зюзина. Много хорошего хочется сказать об этой простой, добросердечной женщине, преданной своему делу и людям. В салоне выступал и хабаровский самодеятельный композитор Борис Денович Давыдов с показом своих произведений. Историк с московским образованием, ветеран Великой Отечественной войны, участник битвы под Москвой, он блестяще читал свои лекции как о своих произведениях, так и о классической музыке, а также и о современной музыке, в частности, о песнях. Эти лекции были очень познавательны.

Как-то я явилась инициатором возрождения в Хабаровске клуба «Ретро», существовавшего ранее. Уж очень хотелось поиграть популярную лёгкую музыку, и чтобы больше народу приходило на эти мероприятия. Лёгкая музыка была «приманкой» для большого количества слушателей, а между делом внедрялись и классические произведения, исполняемые мной на фортепиано. Задачей этого клуба было проведение в жизнь идеи о не всегда заслуженном месте музыкальных произведений в нашей жизни. Есть произведения, незаслуженно забытые, а есть, наоборот, непонятно почему выдвинутые. Истоки их популярности непонятны. Я разрабатывала темы таких лекций. Например, одна из лекций была посвящена теме «Что такое ретро-музыка?». Люди часто не понимают этих вещей. Почему, например, некоторые популярные вальсы часто называют «старинными», а вальсы Глинки или Чайковского, которые были написаны гораздо раньше, никто никогда не называет «старинными»? Что означает этот хитрый термин? Хотелось также рассказать о популярной музыке, авторы которой не всегда известны и популярны. Или, наоборот, об известных композиторах, имеющих незаслуженно забытые произведения. Был у меня и опыт проведения таких лекций-конcertов в краеведческом музее имени

Н. Гродекова. Я назвала этот цикл «Старая пластинка». Такое название очень соответствовало формату работы музея. Здесь иногда за чашкой чая или кофе проходили душевные беседы о старых, сегодня забытых, но любимых песнях прошлых лет, записанных на граммпластинки ещё для патефонов или проигрывателей на 78 оборотов. Один из постоянных участников этих встреч принёс неизвестно откуда взятый, хорошо сохранившийся патефон, и мы часто слушали на нём старые пластинки. Внедрялись и классические произведения. Мне приходилось их исполнять на имевшемся там пианино. Первое заседание этого клуба освещалось в печати и на телевидении. Жаль только, что такие хорошие начинания не имеют продолжения.

И вот в 2014 году у меня возникла мысль о создании в колледже клуба «Нескучная классика». Это нечто среднее между телепередачей с одноимённым названием, лекциями-концертами по линии «Хорового общества» и существовавшим ранее «Научным обществом учащихся» (НОУ). Это похоже на возрождение этих старых клубов с внедрением новых форм, взятых из знаменитой телепередачи. Проект удался. А цель этих музыкальных собраний — научить широкий круг людей слушать и понимать серьёзную классическую музыку. Наши студенты и ученики Краевой детской школы искусств (КДШИ) обладают богатым багажом такой музыки. Они играют музыку самую разнообразную: от старинной до ультра-современной музыки в академической манере. Почему бы не использовать этот богатый материал в воспитании трудящихся масс? И одновременно с этим студенты обкатывают свои программы, которые они готовят к экзаменам. Ловят двух зайцев и даже нескольких. А ещё они узнают много нового из этих мероприятий. Первое мероприятие на эту тему было проведено в 2015 году в Доме творческой интеллигенции и было посвящено юбилею П. И. Чайковского. Была интересная, душевная беседа, сопровождавшаяся исполнением студентами колледжа искусств и учащимися КДШИ пьес Чайковского и арий из его опер. В исполнении студентов вузов Хабаровска прозвучали романсы Чайковского. Я «осмелилась» исполнить три танца Чайковского и его пьесу «Размышление». Тематами следующих заседаний, которые уже проводились в большом или малом залах колледжа искусств, а также в институте культуры, были такие: «Фортепианная миниатюра в творчестве русских и зарубежных композиторов», «Вечер свободного музицирования», «Когда классика становится нескучной?». На вечере свободного музицирования, или, как он ещё назывался, «Что такое классика?», зрители могли принимать участие в качестве исполнителей и комментировать происходящее, задавать вопросы («Свободный микрофон»). Они могли также и импровизировать. Объявление о концерте было размещено в Интернете и в Доме ветеранов. Благодаря объявлению на мероприятие пришло достаточно много народу. Участниками концертов были студенты колледжа и учащиеся КДШИ разных педагогов. Но особенно откликнулись на мои начинания и поддержали меня педагоги Е. Е. Фатьянова, И. Н. Петроченко и О. В. Ге-

расименко. Это педагоги маститые, с большим стажем. Их ученики — лауреаты многих конкурсов, в том числе и международных.

Елена Евгеньевна Фатьянова родом из Комсомольска-на-Амуре. Она окончила ДМШ в Комсомольске у педагога О. П. Баевой. Затем она окончила Хабаровское училище искусств по классу педагога Л. В. Корчминской и Дальневосточный педагогический институт искусств во Владивостоке. Долгое время Фатьянова преподавала в ДМШ Комсомольска-на Амуре, затем в ДМШ № 1 г. Хабаровска. С 2013 года она работает в Хабаровском колледже искусств. Совмещает работу педагога с работой исполнителя в Хабаровской краевой филармонии. Три года она работала в качестве концертмейстера с солисткой филармонии Вероникой Касьяновой, затем три года с солистом Валерием Краюшкиным. Также она является создателем и руководителем ансамбля «Весёлый ветер» при филармонии. Она занимается методической работой, является председателем секции специального фортепиано в колледже и председателем секции фортепиано КДШИ при колледже. Она имеет также связь со всеми музыкальными школами города Хабаровска и Хабаровского края, являясь куратором многих музыкальных школ и школ искусств. Проводит мастер-классы для педагогов города и края. Выступает с докладами перед преподавателями на городской секции фортепиано. Её ученики — Римма Плесовских, Мона Мурашкина, Елизавета Голубева, Софья Болотина (учащаяся КДШИ, лауреат многих конкурсов, талантливая девочка, играющая очень сложные произведения концертного репертуара) — постоянные участники проекта «Нескучная классика». Особо хочется сказать об ученице КДШИ Соне Болотиной. Она занимается музыкой с пяти лет. В свои пятнадцать лет она достигла уже многого. Она является лауреатом таких конкурсов, как «Новые имена» и конкурса имени В. Л. Соболевского, международных конкурсов. Она несколько раз играла с Дальневосточным симфоническим оркестром. Это были концерты Мендельсона и Моцарта. Она исполняла произведения высшей сложности консерваторского уровня, такие как виртуозные пьесы Листа и Шопена.

Ученики И. Н. Петровича Тимур Рыжков, Вера Ряскина, Алиса Ильина постоянно выступают с сольными концертами. Ирина Николаевна Петрович — харизматичный музыкант. Она трудится в колледже с 1987 года после окончания Алма-Атинской консерватории. Сольстка оркестра штаба ВВО, она объездила с концертами практически весь мир, побывала во многих странах. Её любовь к музыке передаётся и её ученикам. Именно ей я посвятила свою статью «Внимая флейте», опубликованную в журнале «Словесница Искусств» и в Интернете (в настоящем сборнике см. ст. 4 в разделе I).

Но особо хочется сказать о концертмейстере, много лет работающем в её классе, заслуженном работнике культуры Мелите Феликсовне Шальтис. Замечательная, высокопрофессиональная пианистка, выпускница Горьковской консерватории (класс И. З. Фридмана), она работает в училище (колледже) более полувека. За

эти годы Мелита Феликсовна проявила себя очень талантливой музыкантом, разносторонней творческой личностью. Её ученики по специальности поступали в лучшие, престижнейшие консерватории страны. Она работала концертмейстером едва ли не во всех классах колледжа. Многие студенты выражали желание играть только с ней. Равных ей не было в Хабаровске по уровню пианизма. Мелита Феликсовна много лет работала в составе Дальневосточного симфонического оркестра в качестве пианистки, особенно во времена руководства оркестром В. З. Тицем. Не раз исполняла соло в оркестре. Мне запомнилось её соло в произведении И. Стравинского «Русская» из балета «Петрушка». И, конечно, нельзя забыть её исполнения совместно с мужем, заслуженным работником культуры Геннадием Васильевичем Никоненко «Карнавала животных» К. Сен-Санса с Дальневосточным симфоническим оркестром. М. Ф. Шальтис играла и концерт Ю. Владимировича для фортепиано с оркестром штаба ВВО. С этим произведением они выступали на престижном конкурсе в Москве и заняли первое место. В Анкоридже (Аляска, США) она совместно с пианистом, солистом Хабаровской филармонии В. Л. Соболевским играла двойной концерт И. С. Баха (на двух роялях). Много раз пианистка вместе с супругом Г. В. Никоненко выезжала за границу, особенно часто они были в Южной Корее. Там они давали сольные концерты, записывались на пластинки, занимались с зарубежными учениками и выступали в качестве концертмейстеров. Они также организовали в Хабаровске «Музыкальную гостиную», где могли выступать все, кто желал что-либо сказать на языке музыки. Здесь можно было услышать классическую музыку и музыкальные новинки. Мелита Феликсовна много выступает в печати. Она посвятила статью старейшему дирижёру Дальневосточного симфонического оркестра Виктору Зигфридовичу Тицу, много лет проработавшему в Хабаровске. Как концертмейстер, она много выступает со студентами на различных площадках города: в ДМШ, домах ветеранов и Доме творческой интеллигенции. В их репертуар входят произведения как популярные, так и редко исполняемые, и даже современные, с элементами джаза. М. Ф. Шальтис — активная участница камерных ансамблей Хабаровска. Хорошо, что у нас есть такие преподаватели-энтузиасты, как Петрович и Шальтис! Они приучают студентов к публичным выступлениям, воспитывают в них чувство сцены, чувство единения с публикой. А ещё большую роль играет клуб «Нескучная классика». Мы собираемся всегда, когда студенту надо обыграть программу.

Участником наших программ является также ансамбль колледжа «Дольче» (в переводе «нежно»). В скором времени хотим пригласить и концертный хор колледжа. Руководителем этих двух серьёзных коллективов является Ольга Викторовна Герасименко. Родившись и выросши в Биробиджане, она окончила биробиджанскую детскую музыкальную школу, затем Хабаровский краевой колледж искусств и Новосибирскую государственную консерваторию и вернулась в свой родной

город Биробиджан, чтобы преподавать детям музыкальной школы музыку, неся им любовь и радость общения с ней. Сейчас Ольга Викторовна — преподаватель многих дисциплин хорового цикла в Хабаровском краевом колледже искусств, а также художественный руководитель и дирижёр концертного хора и ансамбля «Дольче». Она является лауреатом премии губернатора Хабаровского края. В 2016 году Герасименко отметила десятилетний юбилей своей творческой деятельности в колледже искусств, и отметить его она решила в своём родном городе Биробиджане. Концерты в Биробиджане проходили в рамках абонемента «Филармония — детям». Ансамбль «Дольче» под управлением О. В. Герасименко является лауреатом Всероссийского хорового фестиваля в Москве. Это небольшой молодёжный женский хор. Для его выступлений характерны лирический тон и сдержанная манера высказывания, а также богатейшая палитра звуковых красок. Ансамбль исполняет произведения а капелла, в том числе обработки народных песен и духовные сочинения (на религиозные тексты), а также произведения в сопровождении рояля. Концертный хор колледжа является лауреатом Международного конкурса «Музыкальный Владивосток — 2012». Этот старейший коллектив нашего учебного заведения имеет давние, замечательные традиции. Им руководили настоящие мастера сцены. Хор и ансамбль «Дольче» ежегодно готовят новые программы, они выезжают на конкурсы. Были в Москве, в Казани (где заняли первое место на Всероссийском конкурсе «Поющая Россия»), в Арсеньеве (Приморский край), Биробиджане. Ансамбль является лауреатом первой премии Международного фестиваля имени поэта Ю. Энтина. Неоднократно занимали призовые места в международных и всероссийских конкурсах. Хоровые коллективы Ольги Герасименко всегда принимают участие в общественной жизни города. Ни одно крупномасштабное мероприятие города и края не обходится без участия её коллективов. В 2013 году хор участвовал в гала-концерте в «Платинум Арене», посвящённом юбилею Хабаровска. Сводный хор исполнял музыку совместно со сводным оркестром фестиваля «Амурские волны» под управлением народного артиста России Валерия Халилова. В 2015 году они выезжали в Москву на празднование семидесятилетия Великой Победы и в составе сводного хора участников из разных городов России исполняли музыку совместно с оркестром В. Халилова под его управлением.

На одном из заседаний клуба «Нескучная классика» выступали ученики заслуженных работников культуры Л. И. Шутовой — Мария Пешкун (концертмейстер — Г. Сошникова) — и Л. А. Токаревой — Даниил Чжан (поступил в Московскую консерваторию им. П. Чайковского в 2020 году). Программы их выступлений отличались разнообразием. Звучала музыка С. Рахманинова, П. Чайковского, И. С. Баха, А. Лядова, В. Блока, А. Онеггера, П. Сарасате и многих других композиторов.

Участником концертов клуба «Нескучная классика» стал и выпускник колледжа прошлых лет по классу баяна (педагог В. М. Иванов, засл. раб. культуры) Гаврил

Дмитриев. Несмотря на то что его «родным» инструментом является баян, имея «народное» происхождение, Гаврил является композитором и пишет музыку для фортепиано. На фортепиано им были исполнены прелюдии его собственного сочинения, написанные в духе А. Скрябина, а также фортепианное произведение Н. Сильванского «Ночью на реке». Надо сказать, что талантливый студент Г. Дмитриев участвовал в конкурсе среди дальневосточных композиторов на создание лучшего музыкального произведения, занял второе место и играл в Большом зале колледжа на концертном рояле. Многие студенты-композиторы принимают участие в концертах колледжа, в том числе и в заседаниях клуба «Нескучная классика».

Так что же такое классика в научном понимании, чем она отличается от неклассики? Даже люди несведущие, далёкие от музыки отличают классику от джаза, классику от эстрадных песен. Я так думаю. Это так же понятно, как и разница между рисованной картиной и фотографией, если можно провести такую аналогию. Что такое классическая литература и неклассическая, то есть современная? Классическая живопись и неклассическая? Давайте пораскинем мозгами. Газета и книга? Газета выпускается на злобу дня, на другой день она уже неактуальна. А книгу, если она талантлива, будут читать всегда. Например, древнего Гомера читают до сих пор, хотя он жил до нашей эры. Люди это интуитивно чувствуют. Например, когда я училась в 6-7 классе, у нас дома был катушечный магнитофон, и я на нём слушала песни в исполнении Магомаева, Ободзинского и других. Ко мне пришла подруга, услышала и сказала, что это старые песни, их пели в 1965 году, как я могу их слушать?! Среди этих песен были такие, как «Королева красоты» и «Эти глаза напротив». Я сказала, что мне нравятся эти песни. Оттого, что они «старые», их ценность не теряется. Я хочу их слушать. Но подруга меня не поняла. В то время было модно слушать группу «Битлз». Но группа «Битлз» популярна многие годы. Их слушают до сих пор. Опять не подходит. Как же тогда расценить, что такое классика? Неужели «Битлз» — это классика? Выходит, что так. Или знаменитый фильм «Серенада солнечной долины», музыка которого была популярна многие десятилетия и сейчас она тоже исполняется? Обо всём по-порядку. Л. Бернштейн в своей лекции о классике очень хорошо говорил о том, что такое классика. Он также утверждал, что в области классики есть много развлекательной и весёлой музыки. А среди эстрадных произведений есть произведения серьёзного содержания. Действительно, композиторы-классики писали много произведений лёгкого жанра: песни, романсы, миниатюры, танцевальную музыку. А в песнях эстрадного плана часто бывает драматическое содержание, даже трагедия. Бернштейн высказал мысль, что классическая музыка — это музыка «точная» в отличие от лёгкой эстрадной. Эстрадную музыку, а также джазовую можно играть свободно, что-то изменять, импровизировать, она для этого и создана, а классическая играется обычно точно по нотам. Да, заманчивая теория, но и она терпит опровержение. Сейчас многие

классические произведения подвергаются различным обработкам, вплоть до джазовых. Я слышала по радио даже такую обработку «Лунной сонаты» Л. Бетховена. Я замечала, что молодые люди очень тонко чувствуют, что модно, что нет. Они мне говорили, я помню, ещё в молодые годы, когда я им играла какие-либо мелодии, что им звучание многих классических произведений напоминает церковное богослужение или похоронную процессию. Они интуитивно чувствуют, какая музыка им нужнее — обычно это остро ритмическая музыка. Каждодневно одни ритмы сменяются другими. А вот мода на лирические мелодии, по моим наблюдениям, держится дольше. Если это лирика, то мелодии вроде «Вчера» П. Маккартни и Дж. Леннона, мелодия Ф. Лея из кинофильма «История любви», мелодия Дж. Мэндела «Тень твоей улыбки» живут и сохраняют свежесть как в быту, так и на концертной эстраде. И хотя эти мелодии были написаны давно, они до сих пор модны. Но это ретро. Об этом я ещё скажу. Трудно объяснить разницу между серьёзной и лёгкой музыкой, классической и эстрадной. Однако, когда мы включаем радио, в первый момент мы сразу слышим, интуитивно чувствуем, что это: балетная музыка, симфоническая, оперетта, опера, классическое или эстрадное пение. Манера пения совершенно разная. И всё же мы попытались это сделать: рассказать в лекции о той и другой музыке, определить разницу, хотя это было и непросто. Наши встречи прошли на подъёме. Дискуссии были интересны и познавательны. Каждый для себя что-то открывал. Приведу эту лекцию, её текст, почти без изменений. А произведения, иллюстрирующие её текст, могут быть подобраны любые. Их можно «привязать» к тексту любой лекции. Исполнены они могут быть как солистами, так и коллективами.

Лекция-концерт

«Когда классика становится нескудной?»

Добрый день! Сегодня мы поговорим о классике. Но сначала прозвучит музыка. Я привыкла начинать выступления с музыки, так как говорить о музыке без музыки бесполезно. (Звучит классическая музыка Баха и Генделя в моём исполнении.) Но что же такое классика? Авторитетные музыкальные словари и справочники говорят так: «Музыкальная классика — это такие произведения, которые отвечают самым высоким художественным требованиям и получившие признание не только на родине её создателя, а и во всём мире. Классической называют музыку, выдержавшую испытание временем и вошедшую в традиционный концертный репертуар». Эти произведения имеют непреходящую ценность для национальной и мировой культуры. Они вошли в золотой фонд мировой культуры. Назовите, каких вы знаете композиторов-классиков в разных странах. Вот видите, их много, а что же является антиподом классики? То есть противоположным классике явлением. А если я вам задам такой вопрос: оперетта является классикой или нет? (Ответы разные, возникает спор.) Я вам скажу, что понятие «классика» обычно, как правило, использует-

ся применительно к так называемой серьёзной музыке, то есть к такой музыке, которая требует концентрации внимания. В отличие от лёгкой музыки, развлекательной музыки или фоновой (это песни, эстрада, джаз). Иногда оперетту причисляют к классике или «полуклассике» с натяжкой как к высшим образцам некоторых развлекательных жанров (оперетты Оффенбаха, Дунаевского, Штрауса, Кальмана). Но по большому счёту оперетта как жанр не относится к классике. Её нельзя поставить в один ряд с такими жанрами, как симфонии, увертюры, симфонические поэмы, концерты для инструментов с оркестром.

Также не являются классикой различные мюзиклы, водевили, народные песни и танцы, джазовая музыка, авторские (бардовские) песни, музыка к кинофильмам, современная музыка академического направления. Большинство этих жанров часто называют «лёгкой музыкой», в отличие от классической «серьёзной» музыки. Но резкой границы и принципиальной разницы между этими видами музыки нет. Очень часто композиторы-классики прошлых веков писали песни и танцы просто для души, не очень серьёзного содержания, иногда даже юмористического. Гендель написал развлекательную музыку под названием «Музыка на воде» и «Музыка фейерверка». У Бетховена есть пьесы для фортепиано под названием «Багатели» (в переводе «безделушки») и песня для голоса «Шотландская застольная», о которой никак не скажешь, что она серьёзного содержания. Современники Бетховена Моцарт и Гайдн тоже писали несложные пьесы, танцы для фортепиано. Иногда они наделяли юмористическим содержанием некоторые части своих симфоний. Многие считают, что «лёгкая музыка» возникла только в XX веке. А музыка отдыха была всегда, в том числе и в прошлые века. Было цыганское пение, «душещипательные романсы», шуточные народные песни, частушки, сатирические скоморошьи куплеты. Это всё можно назвать эстрадной музыкой прошлого, или «музыкой второго эшелона». И в современном песенном жанре встречаются песни с очень серьёзным содержанием, даже трагическим. Песни Александры Пахмутовой «Малая земля», «Солнечному миру», «Виноградная лоза», «Русский вальс» и другие могут служить примером таких песен. Можно привести множество таких примеров.

Музыка всегда писалась и пишется. В настоящее время также пишется много музыки. Но ни одно произведение, написанное только что, не может сразу стать классикой. Должно пройти какое-то время. Минимум лет 50. Например, Дмитрий Шостакович был признан классиком ещё при жизни, но не все его произведения признавались сразу же. Советская классика — особое явление в музыкальном мире. К представителям этого академического направления (современная классика) относятся композиторы, жившие 50 лет назад, 100 лет назад и ещё раньше. Это композиторы Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Свиридов. Эти композиторы писали музыку не только академического направления, они писали оперетты, песни, музыку к кинофильмам. Все эти произведения с натяжкой можно назвать современной классикой, а

можно и не причислять к классике. Иногда происходило смешение жанров. Например, Шостакович в своём Первом концерте для фортепиано с оркестром использовал в качестве цитаты уличную песенку «По улицам ходила». Такой приём цитирования нередок у классиков: Моцарт использовал уличную песенку в своей симфонии № 41, Свиридов в «Романсе» из музыкальных иллюстраций к повести А. С. Пушкина «Метель» использовал в начале романса как цитату фразу старинного русского романса «Не уходи». В 30-е годы XX века возникло так называемое третье течение, важнейшим представителем которого был американский композитор Джордж Гершвин. Он соединил в своей музыке классику с джазом. Примером может служить его «Рапсодия в стиле блюз».

В понимании явления «классика» есть такая тонкость, как понятие «классика жанра». Что это значит? Это те произведения, которые приобрели широчайшую популярность в рамках данного жанра, пусть даже это будет лёгкая музыка. Самый типичный пример — музыка Исаака Дунаевского. Он творил в жанре лёгкой, эстрадной, джазовой музыки, массовой песни. Он также писал музыку к кинофильмам и оперетты. Его музыка давно стала классикой лёгкого жанра. Ещё до войны в Америке вышел фильм «Серенада солнечной долины», который широко демонстрировался и у нас, его даже называли «трофейным». Эту музыку я готова слушать бесконечно, настолько она «заразительна». Хотя это сто-процентный джаз.

Многие молодые люди, предпочитающие модную современную музыку другой, в том числе академической, обычно говорят, что классическая музыка прошлых веков — это для стариков, она скучна и непонятна современному поколению (кстати, так говорили все поколения). По их мнению, это скорее остров или другая планета. Это доступно только горстке людей — высокообразованных в музыкальном отношении. А для обычного человека, далёкого от музыки слушать классическую музыку скучно, муторно и тошно. Но кто такой «обычный человек»? Пожилые, для которых якобы предназначена классическая музыка, когда-то были молодыми, а нынешние молодые неизбежно состарятся. Для пожилых скорее приятна так называемая ретромузыка, то есть музыка, которую они слушали в детстве и юности, если уж на то пошло. Практика показала, что классику может слушать и понимать каждый человек и научиться этому может любой. Просто люди не хотят учиться. А при желании всё можно. Но что надо для этого? Вот мы и подошли к самому главному. Что же надо для того, чтобы классика не была скучной?

Во-первых, это зависит от исполнителей. Они должны проявить индивидуальность, хорошую техническую и художественную подготовку, оснащённость, расшифровать, раскрыть содержание нотного текста. Исполнить образно, интересно, не копируя других исполнителей. Прочтение должно быть своим, индивидуальным. Только так можно заинтересовать слушателя своим исполнением. Зачастую плохое исполнение, без музыкального подхода, с ошибками, не раскрывающее содержания, не

заинтересовывает слушателя. И даже может погубить произведение.

Во-вторых, должен быть настрой самих исполнителей на исполнение произведений при данном моменте исполнения. Как это понимать? Вы, наверное, замечали, что бывают случаи, когда игра или пение самодеятельных исполнителей, учеников школ и даже совсем маленьких детей воспринимается лучше, чем исполнение иных маститых профессионалов? Странно, да? Всё дело здесь в том, что предела хорошему нет. Можно совершенствоваться и шлифовать своё мастерство до бесконечности. Но важно ещё и то, как исполнитель себя настроил, как он продумал и прочувствовал музыку, готовясь к концерту. А также важно, что он чувствует по отношению к исполняемой музыке в момент выхода на сцену. С каким подходом он выполнил свою миссию. Почему исполнение юных музыкантов, пусть даже неопытных, производит иногда большее впечатление, чем исполнение профессионалов, зачастую престарелых, «закостенелых» в своих привычках и пристрастиях, работающих на заученных, казённых образцах, не желающих что-то обновить, оживить и изменить? Это, конечно, бывает, но не всегда. Неслучайно у артистов практически всех филармоний, а также цирка есть незыблемый термин «работать»: «Мы работали концерт, мы работали номер». Отсюда возникают отношение к своей работе как к чистому ремеслу, не согретому искрой таланта и вдохновения, и понимание своей работы только как заученного действия (автоматизм здесь не в счёт, он только помогает не думать о нотах или о движениях и раскрепощает исполнителя, освобождая его от технических трудностей и «расчищая» дорогу вдохновению). Конечно, не все профессиональные исполнители — ремесленники в плохом смысле слова, но такой грех водится за некоторыми из них. В противовес музыкантам-ремесленникам юные исполнители часто подкупают свежестью чувств, восторженностью, непосредственностью, неповторимостью любовного отношения к исполняемому. Их исполнению свойственна наивность в хорошем смысле слова. Для них выступление на сцене овеяно ореолом романтики, новизны и чего-то неизведанного. Для них это не повседневная работа до изнеможения, до седьмого пота, как для профессионалов, потому что профессионалам надо на что-то жить. А для детей выступление на сцене — удовольствие. Всё это накладывает отпечаток на исполнение как профессионалов, так и детей. Хотя чаще всего взрослые профессионалы не просто «работают». Они умеют искусственно вызывать в себе вдохновение. Это тоже часть профессионализма и таланта.

В-третьих, многие произведения звучат иногда не в том виде, как их изначально написал композитор, а в различных обработках, транскрипциях. Например, музыка, предназначенная для одного какого-то инструмента, исполняется на других инструментах или ансамблем. Если это оркестровое сочинение, оно может существовать в переложениях, например для солирующих инструментов («Полёт шмеля», к примеру, Римского-Корсакова). Хорошая аранжировка может улучшить

и оздоровить произведение, изначально написанное для другого инструмента или состава инструментов. Например, Ф. Лист сделал много концертных обработок, благодаря которым эта музыка стала известной и популярной. Это этюды по капризам Паганини, отрывки из опер других авторов, обработки народных тем. Фортепианная пьеса Р. Шумана «Грёзы» стала популярной благодаря хоровой обработке, исполняемой в мемориалах. Обработка И. С. Баха второй части концерта для гобоя Марчелло («Адажио») стала популярным произведением, так как на гобое в концертных залах играют нечасто, и, вообще, мало кто играет на этом инструменте. Люди слушают не только новую трактовку. Они слушают её в новом ракурсе. А иногда бывает наоборот. Произведение популярное, а кто-то сделал его переложение для другого инструмента или состава инструментов. Люди воспринимают новую аранжировку не только с удивлением, но и с удовольствием и восклицают: «Ого! Мы ещё такого не слышали!»

В-четвёртых, составление программ концертов не должно быть беспорядочным. Оно должно быть продуманным и отличаться профессиональным подходом и художественным вкусом. Не должно быть долго длящихся произведений в одной тональности, в одном ладу. Они должны отличаться друг от друга по продолжительности, по жанрам, по характеру, по содержанию. Однако тем, кто уже «потирает руки» и хочет добавить к этому списку ещё то обстоятельство, что в одном концерте должно быть обилие исполнителей и коллективов для того, чтобы осталось хорошее впечатление от концерта, я хочу сказать, что это необязательно, так как очень часто исполнители дают сольные концерты. Мне запомнился концерт в Хабаровске известного российского пианиста Аркадия Севидова. Он был в Хабаровске на гастролях и играл сольный концерт, в программу которого входили... только одни ноктюрны Ф. Шопена. А их у Шопена более двадцати. Но, несмотря на такое «однообразие», Севидову удалось сделать концерт интересным. Он играл настолько талантливо и образно, что каждый ноктюрн у него выглядел как «конфетка». Слушать их было очень интересно. Так что слушатели не ушли после первого отделения, дескать, дальше будет ещё столько же и так же, а остались и дослушали концерт до конца. Было очень интересно и совсем не скучно. Вот что значит талант, трудолюбие, профессионализм и любовь к своему делу! Эти качества в совокупности подчас творят чудеса.

В-пятых, очень хорошо, когда звучание музыки предваряется вступительным словом, произносимым лектором-музыковедом или артистом-чтецом филармонии. Объяснения во время концерта очень уместны. Они интересны всем: и людям несведущим, и музыкантам. Так как оратор непросто читает из книг сухие отрывки или произносит общие фразы, он выражает собственное мнение, свои мысли об исполняемой музыке, которой предстоит звучать. И делится этим с залом. Зал с замиранием сердца слушает его, а затем внимает музыке со знанием дела, а не просто сидит и скучает. Он находит ключевые моменты в музыке, те, о которых говорил оратор.

Я уже говорила о знаменитых ораторах и о наших местных, которые с большим энтузиазмом снабжали своё или чужое исполнение художественным словом. Не побоюсь этого слова — «художественное», т. к. это тоже большое мастерство. Художественное слово — мощное средство воздействия на слушателей, не менее мощное, чем сама музыка.

В-шестых, для того чтобы не скучать на концертах, слушая незнакомые классические произведения, не достаточно, чтобы о них просто рассказали. Желательно ознакомиться с ними заранее перед концертом или в записи, или по нотам. Это не детектив, который неинтересно читать, если знать заранее, чем кончится. В музыке всё по-другому. Чем лучше знаешь гениальное классическое произведение, тем интереснее его слушать. Они практически не надоедают. Хорошо ещё почитать о них и об авторах. Когда-то в центре города существовал музыкальный салон — нотный отдел краевой библиотеки, который вёл большую работу по музыкальному просвещению широких масс. Шествуя на симфонический концерт, мы, ещё будучи студентами училища искусств, всегда по пути заходили туда, так как этот отдел находился недалеко от концертного зала, в центре города. Там библиотекари всегда устраивали выставки нот и книг, в том числе и к предстоящему симфоническому концерту. Можно было в полной мере ознакомиться и с программой концерта, и с произведениями, обещавшими звучать, и с их авторами. А некоторые даже брали с собой на концерт партитуру и следили по нотам за музыкой на концерте по ней. Это было очень интересно! Можно было проследить, какие темы звучат, какие звучат инструменты.

О музыке написано очень много. Начиная от маленьких книжек для детей и заканчивая большими научными музыковедческими трудами. Необходимо читать о музыке то, что вам подойдёт. Это необходимо как музыкантам, так и любителям. Чем больше мы знаем о музыке, тем лучше мы её воспринимаем.

Но почему я привожу все эти пункты, касающиеся только классической музыки? А для исполнения неклассической музыки, лёгкой, разве неважно соблюдение всех этих правил? Дело в том, что с лёгкой музыкой дело обстоит гораздо проще.

Любимые, знакомые мелодии, которые у людей на слуху, будучи едва услышаны, вызывают радость и оживление. Это мелодии знакомых песен, танцев, романсов. Известный актёр театра и кино Михаил Ножкин является ещё поэтом и композитором (он автор слов и музыки известной песни «Последний бой»). В одном из интервью на радио он рассказывал, что его детство совпало с войной. Он тогда с бригадой артистов выступал в госпиталях перед ранеными. Звучали песни и стихи, разыгрывались сценки. И когда звучала песня, раненые солдаты поднимались с кроватей и начинали подпевать, а кое-кто пытался подняться и даже хотел станцевать. И Ножкин уже тогда, будучи совсем юным, понимал, какое это важное и нужное дело — искусство.

А вот классические темы из симфоний, увертюры не всегда можно напеть. Они гораздо сложнее по своей

мелодике и фактуре. Но, к счастью, классическая академическая музыка проистекает из лёгкой. От простого к сложному. Если человек научился понимать простые мелодии, он научится понимать и сложную музыку. Однако это не значит, что исполнение эстрадной музыки не требует труда. Она легка для восприятия, но исполнять её не менее сложно, чем классическую. А иногда даже сложнее, как это ни парадоксально звучит. В колледже есть ансамбль «Дольче» и концертный хор, а также женский хор. Когда они поют эстрадные произведения или произведения, близкие к джазовым, они много работают над стилем исполнения, берут консультации у специалистов по эстраде и джазу, иностранным языкам, произношению, если пение происходит не на русском языке. Студенты эстрадного отделения так же, как и классические музыканты, много работают над исполнением. В заключение я хочу сказать, что пришла к выводу, что лёгкая музыка, её происхождение, связано с модой. Как в одежде. Сегодня брюки узкие, завтра — широкие. Сегодня юбки короткие, завтра — длинные. Смена стилей неизбежна в нашей жизни. Иногда происходит возвращение к старому, но на новой основе. Искусство, как известно, развивается по спирали. Каждый новый виток повторяет старое, но повторяет с внедрением новых элементов. Считается, что о вкусах не спорят. Но это утверждение устарело, уже давно спорят, и успешно спорят. И чаще эта поговорка касается вкусов в быту (одежде, еде). Ведь до сих пор ведутся споры о таких песнях прошлых лет, как «Ландыши» или «Мишка, Мишка, где твоя улыбка?». Хорошо ли это? В этом отношении мне нравится радиопередача Виктора Татарского «Встреча с песней». Он никогда не давал оценок и характеристик песням, включаемым им в программу радиопередачи. Он просто помогал людям, откликаясь на их просьбы, и включал в передачу те песни, о которых люди пишут, как та или иная песня сыграла роль в их судьбе, помогла им в их жизни. В данном случае любая песня может быть по-своему хороша. Здесь и спорить не о чем. Народный артист России Виктор Витальевич Татарский был страстным поборником многих видов искусства. Он вёл передачи сначала на Всесоюзном радио, затем на «Радио России». Это такие передачи, как «Музыкальный глобус», «На всех широтах», «Запишите на ваши магнитофоны». Он также вёл передачу на Центральном телевидении «История одного шедевра» о Третьяковской галерее и о многих других знаменитых музеях. Передача «Встреча с песней» была любима многими поколениями радиослушателей. Он вёл её в течение 55 лет, и она занесена в «Книгу рекордов Гиннеса» как самая продолжительная из всех передач. Светлая память...

Классика — это искусство на все времена. Диско, рок, рэп, джаз, авторская песня, бард-рок, регтайм, диксиленд — это всё стили лёгкой музыки. Время от времени они «выплывают» на передний план, а в другое время скрываются. Помню, как в семидесятые годы молодёжь сходила с ума от вокальных ансамблей «Абба» и «Бони Эм». Это мода. Это хорошие исполнители в своём жанре. Манера пения здесь совершенно другая, нежели в

классической оперной или камерной музыке. Этот стиль пения, а также стиль их внешнего вида, поведения на сцене полностью соответствуют стилю данной музыки. Здесь всё гармонично. Также обстоит дело и с авторской песней. Здесь нужны специфические голоса, совсем не оперные. Если запеть оперным голосом авторскую песню, это будет погрешность против стиля. Также обстоит дело и с модным в своё время грузинским ансамблем «Орэра» (они пели песни на слова С. Есенина, «Тополя» Г. Пономаренко, «Васильки» П. Аедоницкого и другие). Я помню, как был популярен этот ансамбль в 60-е годы. Говорят, они поют до сих пор. Но по большому счёту это музыка ретро. Если исследовать эту музыку с точки зрения музыкознания, обнаружатся любопытные моменты. Моё мнение таково, что музыка на все времена — это классика. Лёгкая музыка — это злободневная «временная» музыка, музыка сегодняшнего дня. Лёгкая музыка прошлых лет — это ретро. А ещё мне пришла в голову мысль, что лёгкая музыка чаще всего имеет прикладной характер в отличие от серьёзной классической. Она чаще предназначена для сопровождения каких-то действий: начиная от шествия под духовой оркестр и заканчивая танцами на танцплощадке (твист, чарльстон, рок-н-ролл, шейк и т. д.). К этому репертуару примыкают также массовые песни. Они пишутся для массового исполнения, для людей, не обладающих вокальными данными, не обучавшихся пению. Иногда лёгкая музыка является просто фоновой. Но все эти перечисленные виды лёгкой музыки имеют место и на сцене в исполнении профессионалов. Классическая же музыка практически никогда не используется в качестве прикладной. Она предназначена, как правило, только для слушания со сцены или в записи. «Интонационный язык эпохи», — сказал кто-то из великих. Это понятие полностью сбывается при определении стиля и жанра любой музыки. Люди, которые создают музыку того или иного стиля или направления, хорошо владеют этим языком. А мы, простые слушатели, должны обладать интуицией, чтобы понять, какая это музыка, к какому направлению она относится. Знания здесь тоже нужны, но и интуиция окажется нелишней.

Заключение. На этом завершается лекция-концерт «Когда классика становится нескучной?». Осталось только назвать произведения, иллюстрирующие данную лекцию. Ансамбль «Дольче» исполнял следующие произведения: «Вальс» Я. Дубравина, «Любовь вошла» Дж. Гершвина, «Дым» Дж. Керна, русскую народную песню в обработке Н. Лычёвой «Во вишнёвом во саду», «Маму» В. Гаврилина, «Крылатые качели» Е. Крылатова, украинскую народную песню «Иде, иде, дощику», «Оденься пошикарней» И. Берлина. Не правда ли, удивительное разнообразие форм, стилей и жанров? Но всё же, на мой взгляд, репертуар ансамбля «Дольче» больше ориентирован на лёгкую эстрадную музыку и народные песни. На лучшие образцы этих жанров. (Несколько лет назад они исполняли и такие песни, как «Сиреневый туман» неизвестного автора и «33 коровы» Максима Дунаевского из кинофильма-мюзикла «Мэри Поппинс, до свидания!».) Ансамбль ориентирован на камерное

исполнение и малые формы. Я бы даже сказала, он хорошо ориентирован на исполнение «ретроклассики», если так можно выразиться. Это ансамбль малых форм. Он не исполняет произведений крупной формы, ему не свойственно исполнение произведений кантатно-ораториального жанра. Когда я выступаю с лекциями-концертами одна, «без сопровождающих», я исполняю следующие произведения: «Прелюдию» И. С. Баха в обработке А. Зилоти, «Адажио» А. Марчелло в обработке И. С. Баха, «Пассакалию» Генделя, собственное попури на классические темы (Гайдн, Лист, Глинка, Шуман), собственное попури на эстрадные темы. В этом попури я использовала темы мелодий прошлых лет, таких как «Тень твоей улыбки», «Шербургские зонтики», «Мой путь», песня А. Бабаджаняна «Лучший город земли». Это интересные мелодии, но равнять их с классикой не стоит. Это хорошие образцы ретромузыки. На мой взгляд, все эти музыкальные примеры плюс рассказ о них дают повод научить людей разбираться в музыке, в стилях и жанрах. Это необходимо для того, чтобы иметь хороший, развитый слух и твёрдую жизненную позицию. Чтобы в жизни уметь поддержать любой разговор. Уметь доказать в разговоре, что хорошо, что плохо. Уметь отстоять своё мнение и дорожить им. (Мне вспоминается, как в 70-е годы «носились» с циклом Д. Тухманова, автора «Дня Победы», — «По волне моей памяти», я не понимала и не понимаю до сих пор, в чём ценность этого цикла.) Надо быть во всеоружии при этом, уметь спорить о вкусах. Знать, на какой концерт надо пойти, а от какого воздержаться, не ходить. Ведь большинство людей по большому счёту как следует не разбирается в музыке, а только примитивно руководствуется чувством «нравится — не нравится». А для студентов это хорошая возможность «обкатать» свои программы. Так как важнейшая составляющая под-

готовки музыканта — концертная деятельность. Без неё невозможно воспитание музыканта-профессионала. Но не только эта узкая задача может стоять перед нашими студентами. Участие в лекциях-концертах сформирует их как профессионалов, мыслящих музыкантов. Такая работа позволит студентам ощутить свою причастность к «большому» искусству и привьёт им навык проведения подобных мероприятий. Они, переняв это умение, понесут эту традицию и будут в своей работе, где бы они ни находились, не просто отрабатывать свои часы, а работать с интересом, пропагандировать музыку и прививать к ней интерес у самых широких слоёв населения. Они будут воспитывать художественный вкус в обществе. А это интересная и важная задача. Так как музыка — это средство невербальной коммуникации между живыми существами. Заканчивая эту статью такой пышной, помпезной фразой, невозможно не сказать о неудобствах и трудностях, которые случаются в нашей работе. Например, сейчас, во время эпидемии коронавируса, проводится мало музыкальных мероприятий, и люди уже изголодались по общению, по активному музицированию. Многие музыканты, чтобы не потерять концертную форму, пытаются музицировать дома, играют музыку для родных и близких. Они записывают свою игру на видеокамеры и телефоны и помещают эти кадры в Интернете. Они высказывают свои мысли об исполняемом материале с экрана компьютера. Но ведь главное в этих творческих встречах и концертах — живое общение исполнителей со слушателями, сиюминутное, присутствующее здесь и сейчас исполнение. А не через стекло. Никакое стекло, никакая запись не заменят живого исполнения, обаяния живой музыки и живого человеческого общения. Что ж, видимо, всему своё время. Возможно, мы когда-нибудь переживём эту неприятную ситуацию.

2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ФОРТЕПИАННАЯ ПЕДАГОГИКА ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Как-то в одной из радиопередач я услышала такую фразу: «В Голландии люди берегут и сохраняют каждый камень, доставшийся им от предков. Почему же русские так любят всё переделывать и перестраивать?» Конечно, эти слова больше относятся к политическому переустройству, законам, правилам жизни, к моде в архитектуре, в быту и т. д. К счастью, этого нельзя сказать о российском искусстве, в частности о музыке. Однако фортепианная культура никогда и ни в одной стране не находилась в «спящем» состоянии. Периодически происходило её обновление, а именно: то спад и падение, то взлёт и вершина — это неизбежные явления, это творчество. Как в нынешних условиях осуществляется музыкальный образовательный процесс? Какие в нынешних условиях применяются методы саморазвития преподавателей и учеников? Как сохраняются традиции прошлого и осуществляются поиски нового? Чтобы ответить на эти вопросы, я проделала большую работу: проанализировала свой опыт, прочла массу литературы, прослушала много музыки, просмотрела немалое количество музыкальных видеозаписей, разговаривала с людьми, была на мастер-классах многих педагогов как местных, так и приезжих.

Роль преподавателя музыки

В статье я рассматриваю вопрос, насколько важна профессия преподавателя музыки, а также совершается экскурс в историю, чтобы показать, как осуществлялось преподавание в разные времена, в прошлые века и как осуществляется сейчас. Затрагиваю вопрос о важности сохранения традиций в педагогике и в музыкальном исполнительстве. Я стараюсь рассмотреть и проблемы современного преподавания, рассказываю о современных тенденциях в исполнительском искусстве, о своих методах, найденных в процессе моего длительного преподавания фортепиано.

Преподаватель музыки — одна из самых сложных профессий не только в числе интеллектуальных, а вообще в числе всех профессий, существующих на земле. Казалось бы, учителю общеобразовательной школы справиться с классом сложнее, так как эти занятия групповые. Но жизнь показывает, что быть учителем музыки, вести индивидуальные занятия не менее сложно. Индивидуальный подход к каждому ученику требует от преподавателя дополнительных знаний по подростковой психологии и педагогике. Плюрализм мнений состоит в том, чтобы на личном опыте проверять правильность решений и подходов. Найти свой путь в решении многих проблем — задача учителя музыки.

Самое неразумное, что может сказать педагог, слыша критику в свой адрес, это следующее: «Ничего не знаю, меня так учили». Мало ли, как и чему нас когда-то учили? Всё развивается. В первом классе когда-то нас учили считать сначала по палочкам, затем на счётах, потом в столбик, на логарифмической линейке и арифмометре.

Сегодня уже никто так не считает, хотя нас так учили. Сейчас есть калькуляторы и другие средства вычисления, ЭВМ превратились в компьютеры. Нас учили писать перьями, авторучками, на пишущих машинках. Бумажные письма, телеграммы, переговоры по телеграммам — всё это из прошлого. Сейчас общение между городами происходит по электронной почте, Интернету, сотовым телефонам, видеосвязи. Записи на диктофон, диски, карты памяти, СМС-сообщения — всё это приметы нашего времени. Так как же мы можем следовать тому, как нас учили когда-то? Для успешного осуществления своих обязанностей современному педагогу необходимо искать новые методы и новые приёмы обучения и по-новому подходить к обучению современных учеников.

Экскурс в историю

Для того чтобы разобраться в вопросах преподавания раньше и теперь, хотелось бы совершить небольшой экскурс в историю. Если в прежние времена процветал принцип дрессуры, то сейчас этот метод мало приемлем. Это было связано с тем, что стремление к буквальному выполнению нотного текста заслоняло всё остальное. Это был культ «буквы», преувеличение её значения. В ходу были такие выражения, как «правильный темп», «правильная динамика», «правильная педаль» и т. д. Исполнение обезличивалось, хотя многие ученики хорошо были подготовлены технически. В музыкальных учебных заведениях разного уровня преподавание имеет свои характерные черты. Это ДМШ, ДШИ, колледжи и училища искусств, консерватории и институты искусств. Каждое из учебных заведений согласно традиции располагает определённой программой обучения тому или иному музыкальному предмету.

Кстати, слово «педагог» пришло к нам из Древней Греции и означало оно не совсем то, что означает сейчас. Интересна этимология этого слова. Оно происходит от греческих слов «паида» и «гогос». Их перевод таков: «мальчик» и «веду». Известно, что в Древней Греции значение этого слова было несколько иным, нежели в наше время. Вот как описывается, кто такой педагог, в школьном учебнике по истории Древнего мира: «До семи лет мальчик из зажиточной семьи, кроме игр, ничем не занимался. Он гонял обруч или мяч. Строил домики из глины, лепил из воска фигурки людей и животных. В семь лет его передавали педагогу (это слово означало в Греции «сопровождающий ребёнка»). Педагог ежедневно водил ребёнка в школу, нёс его письменные принадлежности и музыкальные инструменты. Дома он обучал его хорошим манерам — ничего не брать самому за столом, не класть ногу на ногу. Не смеяться громко, при появлении старших вставать. Педагог был рабом, состарившимся или увечным и потому непригодным ни для какой другой работы. Нередко педагог даже плохо говорил по-гречески, был ворчлив, чуть что не по нём, хватался за розгу. Сохранились древние статуэтки из обожжённого

ной глины, которые изображают педагогов небрежно одетыми, плешивыми стариками с нечёсаной бородой».

Из истории известно, что в Средние века задачи музыкального педагога сводились к минимуму. Понятие «консерватория» (в переводе с латинского «сохранять») вначале означало не то, что означает сейчас. Первоначально в Италии в XVI веке так назывались дома призрения, в которых оставшиеся без родителей дети получали приют, а начиная с XVII века они также обучались музыкальному ремеслу. В XVII веке музыкальная педагогика стала постепенно оформляться как отдельная профессия. Это было связано с наметившимся тогда разделением труда. Музыкант перестал быть «все́м»: и композитором, и исполнителем своих произведений, и педагогом. Это только малая часть того, что должен был уметь музыкант ранее. Но в XVIII—XIX веках уже появляется множество педагогов, сделавших это занятие делом своей жизни. Это М. Клементи, И. Гуммель, Ш. Ганон, К. Черни и другие. Многие композиторы и пианисты учились друг у друга. Как известно, Л. Бетховен учился у своего отца и у Х. Нефе, у И. Гайдна и у А. Сальери, немного брал уроки у В. Моцарта. К. Черни был учеником Л. Бетховена по фортепиано, а также испытал влияние пианизма И. Гуммеля и М. Клементи. Романтик Ф. Лист совершенствовал своё исполнительское мастерство у К. Черни. Такая преемственность была обычным явлением для того времени, так как системного повсеместного музыкального образования ещё не было. Тем не менее, в то время (конец XVIII — начало XIX в.) была очень распространена виртуозная игра. Это явилось предпосылкой для возникновения первых учебных заведений, где могли бы учиться способные люди, желающие посвятить свою жизнь музыке. Первая в мире консерватория в том значении этого слова, как мы его понимаем сегодня, появилась в Париже в огне Великой французской революции в 1793 году. На этот период и пришлось время бурного развития фортепианного искусства. В XIX веке, веке романтизма, многие композиторы-пианисты преподавали. Это композиторы Ф. Лист, Ф. Шопен. Русские композиторы также преподавали как фортепиано, так и композицию. П. Чайковский отдал немало сил и времени преподавательской работе в Московской консерватории. Дела консерватории всегда интересовали его. Он заседал в различных комитетах, писал инструкции, составлял программы по курсу гармонии, методические работы, делал доступными для учеников книги зарубежных авторов. Он перевёл с французского «Руководство к инструментровке» бельгийского музыкального учёного, композитора Франсуа Геварта. Немногие знают, что именно Чайковский перевёл с немецкого «Жизненные правила для музыкантов» (предисловие к «Альбому для юношества» Роберта Шумана). Он создал первый в России учебник по гармонии музыки, впоследствии переведённый на английский и немецкий языки. В середине XIX века в России возникло содружество пяти композиторов — «Могучая кучка». Главной задачей этого объединения была учёба композиторов. В 60-е годы XIX века в России появились первые консерватории — Петербургская и Московская.

Благодаря сохранению мощных традиций прошлого в искусстве, а также наличию российских профессоров старой школы, оставшихся работать в России после революции, и прочной системе музыкального образования наши молодые советские пианисты уже в 1920-е годы проявили себя с лучшей стороны как у нас, так и за рубежом. И когда в 1927 году проводился Первый Международный конкурс пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве, четвёрка наших пианистов в составе Оборина, Гинзбурга, Брюшкова и Шостаковича успешно на нём выступила. Лев Оборин завоевал первое место. А в 1937 году, на конкурсе имени Шопена, опять победили советские пианисты: Яков Зак (1-я премия) и Роза Тамаркина (2-я премия). Советская фортепианная школа была признана лучшей в мире. Это известный факт в истории исполнительского искусства. Нам об этом рассказывали, когда я училась и в училище, и в консерватории. Нам также говорили, что в СССР всегда существовало только две фортепианные школы: московская и ленинградская. А те люди, которые преподают в различных городах и посёлках страны, — это последователи той или другой школы. Это «дети, внуки, правнуки и праправнуки» представителей этих двух школ. Преемственность. Различие этих двух школ условное. В основном оно выражается в подходе к обучению как детей, так и студентов. Это различие понимание относительно воспитания пианистической техники, постановки рук, пианистических приёмов, трактовки художественных образов. Но в конечном итоге игра пианистов — представителей обеих школ — мало чем отличается друг от друга. Различие только в подходе к обучению. Ведь великий пианист XX столетия В. Софроницкий, воспитанник ленинградской школы, преподавал не только в Ленинградской, но и в Московской консерватории.

Современное музыкальное образование

В наше время, по моим наблюдениям, пианистов как в нашем колледже, так и в стране стало меньше, чем их было в прежние десятилетия. Я помню, каким многочисленным в 70-е годы было фортепианное отделение в нашем училище. Выпускалось приблизительно по сорок и даже свыше сорока человек каждый год, причём одних пианистов. Это был какой-то массовый музыкальный «всеобуч». Открывались всё новые и новые музыкальные учебные заведения — не только музыкальные школы, но создавались и школы искусств, лицеи искусств (именно в то время, в 70-е и 80-е годы, было введено это новшество), музыкальные училища, консерватории, институты искусств по всей стране. Потом наборы учащихся пошли на убыль. Сейчас пианистов у нас в колледже в разы меньше. Причинами падения интереса к фортепианному образованию, на мой взгляд, являются демография, сокращение финансирования, уменьшение престижа профессии. В столичные вузы стало меньше поступать народа из бывших республик СССР. В те времена, когда была установка обучать национальные кадры, приезжали многие представители национальных школ. Национальные кадры были не только из союзных республик,

но и из национальных округов и автономных областей. Это был и обмен опытом, и взаимопроникновение различных культур. К тому же многие наши отечественные пианисты сейчас работают за рубежом. За счёт чего же сохраняются мощные традиции прошлого сегодня? На мой взгляд, это общение в мире и обмен опытом через Интернет. Стало доступно ездить за границу, учиться за границей, брать уроки, слушать мастер-классы за рубежом. Современные цифровые технологии позволяют сегодня не просто послушать музыку, получить консультацию или поучаствовать в мастер-классе, но и выложить свою запись в Сети и получить оценку своего мастерства дистанционно. Не обязательно ехать к педагогу для консультации за тридевять земель, как это было раньше. Таким же образом, дистанционно, проводятся и видео-конкурсы. Если раньше мы имели возможность слушать музыку только на грампластинках, которых было относительно мало, то сейчас ученики могут, не выходя из класса, послушать любое произведение в любом исполнении благодаря смартфонам. Огромную роль в воспитании массового слушателя, а также и профессионала играет телевизионный канал «Культура». Такие телевизионные конкурсы, как «Щелкунчик», «Синяя птица», «Большая опера», «Большой балет» и другие, дают возможность увидеть и услышать первоклассное исполнение. Всё это вдохновляет и вызывает желание работать.

Учебный репертуар

Говоря о преемственности и традициях в исполнительском искусстве, невозможно не остановиться на вопросе использования в учебном процессе учебного и концертного репертуаров. Ведь рост профессионализма, развитие музыканта зависит от выбора репертуара. Пианист повышает уровень своей игры, учится играть прежде всего на музыкальных произведениях. Необходимо изучать музыку самых разных стилей, эпох, национальных школ и различных жанров. Нужно играть и музыку, написанную в недавнем прошлом, и ту, которую пишут сегодня, в частности музыку местных композиторов. Всё это воспитывает вкус, художественное мышление и способствует развитию понимания того, что представляет собой ценность в музыке, а что является проходящим. Так, например, в 20-е и 30-е годы XX столетия традиции выбора репертуара и составления учебных программ для студентов музыкальных училищ и музыкальных вузов для студентов основывались на принципах, характерных для того времени. Необходимо было воспитать человека, революционно настроенного, политически подкованного, человека-борца, готового строить и создавать. С этой целью в искусстве использовались сюжеты, образы, мотивы, интонации героической борьбы, самопожертвования во имя процветания «нужного» строя. Существовали некоторые ограничения. В музыкальном искусстве категорически не допускалось использование музыки сентиментального характера, расслабляющей, ввергающей человека в депрессию. Запрещена была музыка С. Рахманинова по известной причине — отъ-

езд композитора из страны после революции. На концертной эстраде приветствовалось исполнение музыки героического характера, наполненной призывными интонациями, что имеет место более всего в музыке Л. Бетховена. Также культивировалось исполнение музыки Ф. Шопена, особенно виртуозного, бравурного и патриотического характера («Революционный этюд», полонезы). В программы концертов часто включались и программные произведения: циклы Р. Шумана, особенно его знаменитый «Карнавал», а также цикл П. Чайковского «Времена года». Считалось, что программная музыка более близка народу, нежели непрограммная, так как наполненная конкретными образами она вызывает у слушателя ассоциации с теми или иными явлениями жизни. Такая музыка хорошо развивает музыкальный интеллект и опыт слушательской аудитории. Отсюда возникла традиция включать в педагогический репертуар учащихся вышеперечисленные произведения и широко использовать их на концертной эстраде. В результате такого подхода не у дел остались многие хорошие произведения лучших композиторов. К сожалению, шлейф от этих не лучших традиций тянется до сих пор. Практически не входят в педагогический репертуар учащихся непрограммные произведения П. Чайковского, А. Рубинштейна, Н. Метнера. Кроме того, в 20-е и 30-е годы ещё не были написаны многие произведения, ставшие популярными в наши дни. Не было ещё таких имён, как А. Шнитке, Р. Щедрин, К. Пендерецкий. Но были современные композиторы того времени, музыку которых, вероятно, играли. В наше время что-то из того репертуара отсеклось, было признано устаревшим. Те произведения советских композиторов, которые было принято играть в те годы, возможно, забыты. Зато появились новые опусы, прочно вошедшие в репертуар нынешних музыкантов.

Современная академическая музыка

Ещё на заре XX века музыкальный язык существенно изменился. Появились новые модные течения. С одной стороны, стала появляться музыка, близкая к эстрадной, лёгкой, с понятной мелодией, гармонически не перегруженная, танцевальная и песенная, и появлялась даже такая музыка, которая каким-то образом склонялась к примитивизму. С другой стороны, музыкальный язык в XX веке усложнялся, и очень сильно. Это атональная музыка, додекафония, алеаторика, пуантилизм, конкретная музыка, электронная музыка. В первой половине XX века известные композиторы С. Прокофьев, Д. Шостакович, Н. Черепнин, А. Мосолов, а затем Б. Тищенко, С. Слонимский, Д. Благой, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина и композиторы более позднего периода писали языком, характерным для их времени. Композиторы же А. Глазунов и Р. Глиэр, родившись в эпоху позднего романтизма, писали в традициях, бытовавших в XIX веке. Они были как бы «привязаны» к своему столетию несмотря на то, что значительную часть времени они прожили уже в XX веке. Русские композиторы, покинувшие страну после революции 1917 года, продолжали творить за рубежом.

Как их расценивать? Как русских, советских или современных? Например, С. Рахманинов, И. Стравинский, Н. Метнер. Большинство музыковедов причисляет их к русским композиторам, учитывая их русские корни и национальный характер музыки. За рубежом новомодные течения получили особое распространение, поражая и шокируя внемузыкальным подходом к музыке, вплоть до абсурдного. Так, например, американский композитор Дж. Кейдж «написал» пьесу 4'33". Она заключалась в том, что пианист выходил на сцену, сидел, не издав ни одного звука, четыре минуты тридцать три секунды и уходил. Одним из современных композиторов нового направления был английский музыкант, писатель, поэт и оккультист Сирил Скотт. Его творчество было связано с развитием импрессионизма. Он был также автором работ о модернизме. Экспериментировал в этой области. С. Скотт в своём творчестве отказался от тактовых черт, как это стало принято в XX веке. В учебные программы всех учебных заведений советского периода, помимо классических произведений прошлых веков, должны были включаться как обязательные произведения советских композиторов и прогрессивных композиторов зарубежных стран. Считалось, что такое разнообразие хорошо развивает молодого музыканта в профессиональном плане. Например, в младших классах музыкальной школы мне задавали много произведений Д. Кабалевского. Затем были «Мимолётности» С. Прокофьева, «Причуды» Н. Мясковского, «Лирический вальс» Д. Шостаковича, этюды Н. Ракова. Став старше, я освоила многие прелюдии и фуги Д. Шостаковича, «Наваждение» С. Прокофьева, «Блестящее каприччио» Д. Благое. В 70-е годы среди студентов музыкальных училищ и консерваторий было модно играть пьесы Р. Щедрина: «Бассо остинато», «В подражание Альбенису», «Юмореску». Модно было также играть «Рондо» Д. Кабалевского, 2-й концерт Т. Хренникова, 1-й концерт Р. Щедрина. Программы музыкальных школ в прошлом веке пополнились произведениями современных зарубежных композиторов: Бартока, Орфа, Сигмейстера, Стоянова. В консерватории мой пианистический арсенал пополнили такие произведения, как 1-й и 5-й концерты С. Прокофьева. В музыкальных вузах страны студенты играли и играют также концерты Бартока, Бриттена, Онеггера. Почти все вышеперечисленные произведения, за немногим исключением, написаны современным языком. Наряду с такой музыкой (я бы назвала её музыкой-состоянием) в настоящее время бытуют и произведения понятные, мелодичные, такие, которые можно спеть, хотя написаны они были в современную эпоху, в XX веке. Но написаны они в духе классики: это романс Д. Шостаковича из кинофильма «Овод», его же вальс из кинофильма «Первый эшелон», «Пушкинский вальс» С. Прокофьева, музыкальные иллюстрации к повести А. Пушкина «Метель» Г. Свиридова, фортепианная пьеса «Элегия» А. Бабаджаняна, произведения Н. Ракова — этюды, вальсы, «Мелодия» И. Шварца из кинофильма «Мелодии белой ночи».

К. Штокхаузен — немецкий композитор-новатор второй половины XX века, лидер музыкального аван-

гарда, один из основоположников электронной музыки, получил известность благодаря неслыханным авангардистским экспериментам в области музыки. Он практиковал отказ от традиционной нотации, опыты в области «телемузыки», «радиомузыки», «всемирной музыки», музыки для неопределённого состава и т. д. Среди зарубежных композиторов XX века получили также известность Шёнберг, Берг, Веберн, Мессиаен, композиторы «Шестёрки», Копленд, Пендерецкий, Хиндемит.

Кроме музыки барокко, венских классиков, романтиков, импрессионистов, советских и современных зарубежных композиторов, входивших в обязательную программу во все времена, мне довелось играть музыку и дальневосточных композиторов. Самым известным композитором Дальнего Востока до сих пор является Юрий Яковлевич Владимиров. Кроме оркестровых сочинений крупной формы он писал музыку и для фортепиано. Им написана соната для фортепиано, «Дальневосточный концерт» для фортепиано с оркестром, сюита в шести частях для фортепиано. Я играла его сюиту и аккомпанементы ко многим песням. Мне довелось также играть фортепианную музыку Николая Менцера: «Прелюд на эскимосскую тему», «Танец шамана», «Встреча солнца», «Нанайский танец» и аккомпанементы к песням. Позднее я даже делала фортепианное переложение его песни «Нанайский вальс». Из более современных хабаровских композиторов в поле моего внимания попала музыка С. Москаева и А. Новикова. По просьбе самих этих композиторов, а также по просьбе члена Союза композиторов, кандидата искусствоведения Ларисы Алексеевны Михайленко я «штудировала» ранние прелюдии и часть сонатины С. Москаева, а также цикл пьес А. Новикова (прелюдию и токкату). По просьбе Л. А. Михайленко я исполнила и сонату приморского композитора Е. Машко. Мне также приходилось играть много музыки хабаровского самодеятельного композитора Б. Давыдова. Это были вариации на тему Шумана, очень длинные, надо сказать, и сложные пианистически, а ещё двадцать четыре прелюдии. Многие из вышеназванных произведений мне удалось исполнить на хабаровском телевидении. Все они «понятные» и, я бы даже сказала, красивые. Я их играла с удовольствием. Кроме того, совсем недавно я попыталась создать и свои пьесы для фортепиано — это небольшой триптих: «Форель», «Вальс» и «Гимн». Это мой первый опыт в сочинении фортепианной музыки. Я бы хотела его продолжить.

Когда я заканчивала консерваторию, нам было поставлено обязательное условие: сыграть на госэкзамене по специальности пьесу, написанную в течение последнего десятилетия. Я пошла в нотный отдел книжного магазина (а нот в то время было в свободной продаже очень много, хоть отбавляй) и нашла пьесу, написанную, видимо, венгерским композитором в 1972 году. А я заканчивала в 1980 году. Подходит. Но когда я купила эти ноты и взялась их учить, возникло много сложностей. Нотный текст изобилует различными вилюшками, волнистыми линиями, квадратиками, закрашенными и незакрашенными. Тактовых черт не было. Произведение

называлось «Импровизации». Позднее мне сказали, что это была «серийная музыка». Автор, насколько я смогла прочесть иностранную надпись, Миклош Кочар, написал её в духе современных течений. Разбиралась долго. Многое пришлось постигать чисто интуитивно, догадываясь, применяя свою фантазию и смекалку. Кстати, по условиям экзамена, это должна была быть самостоятельная работа. Педагоги с нами не работали над этими произведениями. Ничего. Сыграла. Даже председатель комиссии (а им был известный в то время пианист А. Ведерников) отметил это произведение и его исполнение.

Новое в современном пианизме

Чтобы играть современную музыку, надо хорошо знать её и владеть способами её исполнения. Это надо специально изучать. А способов игры пианистами XX века было изобретено немало. Это кластеры («Русская» из балета «Петрушка» И. Стравинского), игра внутри струн («Колокола» С. Слонимского), приготовленный рояль (Д. Кейдж). Кластер в переводе с английского означает «гроздь». Этот приём заключается в том, что пианист играет ряд соседних звуков всей ладонью, предплечьем или даже кулаком. Игра внутри струн рояля выглядит так: пианист встаёт с места, наклоняется к струнам рояля и зацепляет их пальцами. Приготовленный рояль представляет собой заранее подготовленный инструмент, когда между его струнами вкладываются посторонние предметы или молоточки снабжаются дополнительными предметами. Мы в детстве так баловались, вставляя внутрь пианино газету или прикрепляя кнопки к молоточкам. Изменился и инструментарий. Раньше, приблизительно до 2000 года, в Хабаровском колледже искусств в каждом классе (даже в классах общественных дисциплин) стояло фортепиано. Потом их постепенно стали убирать. Сейчас фортепиано стоит не в каждом классе. Во многих классах стоят так называемые синтезаторы, которые, похоже, вытесняют «живое» фортепиано. Синтезатор — это компьютеризованный инструмент для создания и фиксации музыки. Изучение синтезатора как инструмента, его тембров, свойств, функций — задача, требующая от музыканта как времени, так и дополнительных знаний.

Современные пианисты

Особенно меня в отношении приёмов поразил современный молодой эстонский пианист Таннел Йоаметс. Некоторое время назад, где-то с начала 2000-х годов и по сей день, он часто приезжал в Хабаровск с сольными концертами и вызывал интерес у хабаровчан. Как-то раз он давал концерт в Дальневосточном художественном музее и просто поражал необычными приёмами. Его звук обращал на себя внимание неожиданными градациями от тончайшего пианиссимо до громогласного фортиссимо. Никогда и ни у кого такого звука я не слышала. Он привставал во время исполнения музыки, какое-то время играл стоя, чем вызывал у публики повышенное внимание. Тишина стояла необыкновенная,

как бы в ожидании, что будет дальше. Нестандартная и необычная его посадка, сама поза его вызывали переключение и активизацию внимания у публики. Он играл произведения, в которых использовал шумовые эффекты. Сначала он играл двумя руками, как это принято, затем он оставил только одну руку на клавиатуре, а в другую руку взял палочку и начал стучать ею то по крышке рояля, то по клавиатуре. Потом он встал и, обходя рояль вокруг, стучал по нему палочкой, как бы прислушиваясь, что делается внутри рояля (подобно врачу, обследующему больного). Далее Таннел импровизировал. Публика была в восторге от его импровизаций. Грубо говоря, она стояла на ушах. Ему предлагали темы-образы для импровизаций. К примеру, «Ностальгия», «Эйфория», «Любовь», «Воспоминания» и другие. Это было сочинение и исполнение в один момент. Импровизация была основана на фортепианных формулах-заготовках. Здесь применялась разнообразная фортепианная техника: тремоло, глиссандо, арпеджированные пассажи, мартеллато и другие виды. Всё это было представлено в различных комбинациях, иногда совсем неожиданных. Плюс к этому добавлялись общий смысл, характер и эмоциональное состояние. Темы варьировались. Примерно такой же характер импровизаций имел место во время проведения мастер-классов Юрием Богдановым во Владивостоке на летней творческой смене. В прошлом ученик Т. Николаевой, преподаватель Российской академии музыки имени Гнесиных, он является концертирующим пианистом. Кроме этого, он ещё пишет прекрасные песни, поёт, обладает вокальными данными и... импровизирует. На его концерте во Владивостоке так же, как и на концерте Таннела Йоаметса в Хабаровске, слушатели были поражены моментальной импровизацией пианиста на предложенные «образы», например передача различных состояний души, таких как гнев, радость и многие другие. Это было сочинение музыки, как говорится, с ходу, с применением всех видов фортепианной фактуры и техники, представленной во всём блеске!

Пианист Олег Вайнштейн, представитель петербургской школы, во время гастролей в Хабаровске импровизировал несколько по-другому. Кстати, он приезжал в Хабаровск несколько лет подряд во второе десятилетие XXI века, играл сольные концерты, играл с оркестром и давал прекрасные мастер-классы в колледже искусств. Его в Хабаровске полюбили. Особенно мне запомнился в его исполнении концерт № 5 Л. Бетховена и его бесподобные импровизации. В антракте концерта у сцены был выставлен столик с положенной на него бумагой и карандашом. Каждый человек из публики мог подойти и написать название произведения, которое он хотел бы услышать. Ему также предлагали из зала множество тем и названий произведений самых разных авторов. Он всё это объединял искусными переходами и украшал описаниями, добавлениями, бурными пассажами, красочными эффектами. От соединения различных тем рождалась новая музыка с новым смыслом. А вместе с тем рождалось и новое произведение. С одной стороны, это было исполнение музыки по заказу, а с другой —

виртуозная классическая импровизация на известные мелодии, а также спонтанное сочинение музыки.

Всё чаще и больше музыканты академического направления вводят в свои концертные программы эстрадные и джазовые композиции. В связи с этим необходимо вводить в практику учебного процесса упражнения и задания подобного рода.

Выдающийся фортепианный педагог, доктор искусствоведения профессор Л. Баренбойм в своей книге «Путь к музицированию» писал: «Иные педагоги-музыканты, если они не идут вслед за временем, не развиваются, не пополняют свою работу новыми чертами, становятся жертвами догматического и рутинного мышления... Привыкнув обучать ребёнка — порой с некоторым внешним, сиюминутным успехом — каким-то одним, раз и навсегда установленным способом, они в конце концов проникаются внутренним убеждением, что этот-то метод, эта сумма приёмов лучшее из возможного... Учителя эти обычно полны тем упрямым самодовольством, которое, по определению В. Яворского (известный пианист-педагог, музыковед), является “признаком прекращения развития организма в связи с прекращением интереса к явлениям вне их отношения к своей личности...”» Далее Л. Баренбойм продолжает: «Оседлав тот или иной метод, такой самовлюблённый педагог победоносно гарцует, уверенный в своём превосходстве надо всем и надо всеми».

Известный в прошлом педагог-пианист Г. Нейгауз, воспитавший целую плеяду замечательных пианистов, также писал в своей знаменитой книге «Об искусстве фортепианной игры»: «Хрестоматийная методика, дающая преимущественно рецептуру, так называемые твёрдые правила, пусть даже верные и проверенные, будет всегда только примитивной, первоначальной, упрощённой методикой, нуждающейся поминутно при столкновении с реальной жизнью в развитии, додумывании, уточнении, оживлении, — одним словом, в диалектическом преобразовании».

В настоящее время в концертную практику входит классическая импровизация, которая отличается от джазовой. Об этом свидетельствуют такие факты, как посещение нашего города и других городов гастролёрами, известными пианистами, исполняющими не только заученную музыку, но и импровизирующими на заданные темы. В Хабаровск и другие города Дальнего Востока приезжали пианисты, о концертах которых я писала выше: Олег Вайнштейн (из Санкт-Петербурга), Юрий Богданов (из Москвы), Таннел Йоаметс (из Прибалтики), а также пианист из Новосибирска Владислав Потапов. Их импровизации представляют собой композиции, включающие в себя технические формулы и приёмы самого различного порядка: виртуозные пассажи как диатонические, так и арпеджированные, тремоло, глиссандо, мелизмы, октавы и т. д. Темы звучат в разных регистрах и подчас в самом неожиданном изложении. Фактура композиций становится то насыщенной, то разряжённой, в зависимости от замысла композиции. Все эти варианты представляют собой классическую импровизацию. К

джазовой она не имеет никакого отношения. Источником, основой для импровизаций такого рода могут быть темы классических произведений, музыка из кинофильмов, популярные песни. Импровизация может представлять собой спонтанное сочинение композиций, основанных на мысленном представлении музыканта различных художественных образов. До недавнего времени импровизация была лишь прерогативой джазовой музыки. Но сегодня она прочно внедряется и в классику. Люди, обучавшиеся в училищах и консерваториях в прежние времена, годами и десятилетиями изучали только классическую музыку. Обучение игре на инструментах на всех этапах музыкального образования основывалось исключительно на заучивании и неукоснительно точном выполнении нотного текста. Эстрада и джаз негласно считались каким-то низкопробным явлением, недостойным профессионального музыканта. Считалось также, что музыкант классического направления никогда не сможет играть джазово-эстрадную музыку на должном уровне. Сейчас это утверждение устарело. Времена кардинально изменились. Многие классические музыканты пробуют свои силы в других стилях и жанрах музыки. Ярким примером может служить концертная деятельность Дениса Мацуева, выдающегося пианиста современности. Многие считают его даже пианистом номер один в мире в настоящее время. Здесь учитывается как качество исполнения, так и количественная сторона (знание репертуара), широкий охват нотной литературы. Он играет как классическую музыку, так и джаз. Много экспериментирует в области джазовой импровизации. Он выпускник Московской государственной консерватории имени П. Чайковского, лауреат первой премии Международного конкурса имени П. Чайковского 1998 года. Для его пианизма характерны такие черты, как мощь, сила, одержимость музыкой, безграничная техника. А ещё ему присуща всеохватность, по крайней мере многоохватность. Он участвует во многих телевизионных шоу, он член жюри конкурсов, создатель детских музыкальных фондов, владеет многими музыкальными инструментами, шутит, острит, иногда сам себя пародирует, замечательно импровизирует, играет джаз, успешно опровергая тем самым утверждение о несовместимости классики и джаза.

Некоторые пианисты берут материал для творческой переработки из далёкого прошлого. Используют опыт предшественников. Как говорится, новое — это хорошо забытое старое. Из истории музыки мы знаем, в прежние века, в эпоху барокко, во времена И. С. Баха, принято было импровизировать перед или во время концерта. Ф. Лист мастерски исполнял импровизации во время своих концертов на темы, предложенные публикой. Подобно тому как это было принято в прежние века, сегодняшние музыканты внедряют импровизацию в свои публичные выступления. Она возвращается на большую сцену. Кстати, Д. Мацуев был на гастролях в Хабаровске несколько раз. Он играл с Дальневосточным академическим симфоническим оркестром и сольные концерты. Во время сольного концерта, данного Д. Мацуевым, мне больше всего понравились в его исполнении «Крейсле-

риана» Р. Шумана и «Музыкальная табакерка» А. Лядова, ну и, конечно, бесподобные джазовые импровизации. Кстати, я заметила, что многоохватность характерна для московских музыкантов. Особенно для пианистов. Лауреат первой премии конкурса имени П. И. Чайковского 1978 года Михаил Плетнёв так же, как и Д. Мацуев, выпускник Московской консерватории, стал не только известным во всём мире пианистом, но и не менее известным дирижёром. Кроме этого, он ещё пишет музыку и делает аранжировки оркестровых произведений для фортепиано. В 90-е годы он приезжал в Хабаровск на гастроли как пианист. Многоохватностью обладал и величайший музыкант XX столетия Евгений Светланов — дирижёр, пианист, композитор. А также и Мстислав Ростропович — виолончелист, пианист, дирижёр. Все они представители московской школы. То есть происходит некоторое сближение специализаций, как это было в эпоху Средневековья, Возрождения и в XVII—XVIII веках. Времена возвращаются.

Владение искусством импровизации очень важно в воспитании музыканта. Игра без нот предполагает мысленное представление. Музыкант лучше осмысливает исполняемый текст, подходя к нему с точки зрения сочинения этого текста. Он видит этот текст как бы изнутри. Игра по слуху и подбор знакомых мелодий помогут будущему концертмейстеру в его работе, в сложных ситуациях при отсутствии нот. Умение играть по слуху, практика гармонизации мелодий, подбор соответствующей фактуры аккомпанемента помогают и в ситуациях отсутствия выписанного аккомпанемента. А имеющаяся иногда только нотная строчка с буквенно-цифровым обозначением предполагает сочинение или подбор по слуху аккомпанемента концертмейстером. Отсутствие нотной записи аккомпанемента не такое уж редкое явление в концертмейстерской практике. Однако раньше игра по слуху считалась уделом только талантливых и одарённых. В наши дни такое мнение опровергнуто. Практика показала, что игре по слуху может научиться любой при регулярных и толковых занятиях. Очень часто музыканты могут гармонизовать мелодию, но не могут оформить её фактурно. Это слышно. Слышно, что это самодеятельный аккомпанемент, выполненный по «цифровке». Чаще всего это происходит в результате неправильного и непродуманного голосоведения. Приёмы голосоведения, гармонизации и фактурного оформления, необходимые как для сочинения сольных произведений, так и для сочинения аккомпанементов, — всё это я стараюсь изложить в своей работе со студентами в виде конкретных рекомендаций. Навык сочинения музыки, даже если человек не является и не собирается быть композитором, поможет ему в ситуации отсутствия в аккомпанементе проигранных, вступления и постлюдии. Навык сочинения также может пригодиться для создания аранжировки песни или какого-либо произведения. Музыкант может сочинить красивый аккомпанемент, например, к романсу, который в нотах изложен бедно. Он сможет обогатить гармонию и фактуру любого аккомпанемента, создать свой авторский аккомпанемент или фортепианную транскрипцию

произведения, сделать переложение, например, для двух фортепиано или, наоборот, для одного.

Для музыкантов во все времена были важны способы оповещения слушателей о предстоящих концертах. Кроме объявлений по радио, телевидению и в газетах главным способом оповещения была афиша. Раньше в учебных заведениях и домах культуры афиши о предстоящих концертах писались от руки плакатными перьями на ватманском листе. Для того чтобы заказать афишу, напечатанную типографским способом, надо было пройти множество инстанций. Во-первых, это было прослушивание на худсовете (сейчас худсоветов нет), во-вторых, надо было сходить во множество учреждений, посетить множество кабинетов, чтобы получить разрешение на заказ афиши, и, наконец, надо было собрать ряд документов, дающих право на такой заказ. Привилегиями на создание печатной афиши пользовались только работники концертных организаций: филармоний, театров, Москонцерта, Госконцерта, Росконцерта. Сейчас любой человек может напечатать себе афишу с помощью компьютера на любой вкус: цветную, с портретом, с цветами, с рисунками и другими премудростями.

Новые веяния XX века

Как я уже писала, ещё на заре XX века музыкальный язык существенно изменился. Зародились новые течения. Стала появляться музыка, близкая к эстрадной, лёгкой, с понятной мелодией, гармонически не перегруженная, танцевальная и песенная. Образовалась ветвь музыкального искусства, которая склонялась в сторону салонности. Выдающийся скрипач и композитор XIX—XX веков (а он прожил долгую жизнь) Ф. Крейслер написал большое количество скрипичных пьес. Чаще всего они небольшие по размеру, отличаются изяществом, точностью формы, танцевальностью (вальсы «Радость любви», «Муки любви», «Прекрасный розмарин»). Во многие пьесы Крейслер ввёл эстрадные элементы, новые ритмы и гармонии (пьеса «Синкопы»). Эти пьесы, благодаря их миниатюрности, яркости, броскости, лёгкости, часто звучат в концертах, исполняются на бис. Зарождалась и чисто эстрадная танцевальная музыка, например регтаймы. Это был новый жанр. Афроамериканский композитор и пианист Скотт Джоплин написал 44 регтайма. Наиболее известные из них — «Артист эстрады» («Конферансье») и «Кленовый лист». При жизни его музыка воспринималась афроамериканской общиной как «слишком белая», а белыми — наоборот, как слишком «чёрная», не отвечавшая классическим канонам. В наши дни регтаймы Джоплина очень популярны. Они переложены для многих инструментов, а также исполняются на фортепиано в две и в четыре руки.

В начале XX века уже стало формироваться и вскоре сложилось «третье течение». Суть этого явления заключалась в том, что любая музыка перестала быть представительницей только серьёзного направления или только лёгкого направления. Взаимопроникновение этих форм письма стало обычным делом. Ярким представителем

этого течения стал Д. Гершвин. А ярким примером такой музыки явилась его «Рапсодия в стиле блюз». Но ещё до этого джаз активно проникал в «серьёзную» музыку. Эта история имеет достаточно большой стаж. Этот процесс начался ещё в конце XIX века во Франции, а не в Америке, как думают многие. В 1900 году Камиль Сен-Санс написал танго для сопрано с оркестром. Клод Дебюсси в 1906 году написал «Кукольный кэк-уок». Название «диксиленд» имеет французское происхождение. Такого рода специфические ансамбли появились впервые в Нью-Орлеане в то время, когда этот город был французским. М. Равель назвал вторую часть своей скрипичной сонаты «Блюз», тем самым отдав дань джазу. В советской музыке Д. Шостакович ввёл элементы джаза в «серьёзную» музыку. Он создал в 1928 году оркестровую транскрипцию «Таити-тротта». С. Прокофьев в своей опере «Повесть о настоящем человеке» использовал ритмы румбы. В 30-е годы писалась эстрадная музыка с элементами джаза (И. Дунаевский). И. Стравинский писал: «Я не стилизую свою музыку под джаз. Мои джазовые сочинения не есть сочинения для танцев, что само собой разумеется, а это скорее портреты джазовых жанров, фотографии джазовых жанров так же, как, скажем, вальсы Шопена, которые не есть вальсы для танцев, а есть фотографии романтического вальса». В начале XX века появилось огромное количество джазовых ансамблей и оркестров у нас и за рубежом. Первым джаз-оркестром в СССР явился оркестр под руководством Л. Утёсова. В США это был оркестр Г. Миллера, задействованный в фильме «Серенада солнечной долины». Благодаря этой кинокартине многие люди в СССР впервые услышали американский джаз. Надо отметить, что джазовая музыка не всегда бывает атональной, непонятной, чужеродной, немелодичной, трудной для восприятия. Музыка таких композиторов, как Дунаевский, Цфасман, Гершвин, Миллер, Роджерс, Питерсон, Керн, Уоллер и другие, мелодична в своём большинстве. Она приятна на слух. Она может быть воспроизведена голосом. Оркестр Поля Мориа, получивший популярность в середине и в конце XX века был ориентирован на классическую музыку, но подвергнувшись эстрадной обработке. Такая тенденция наблюдалась на протяжении XX века в работе очень многих современных ансамблей и оркестров.

Современная классическая музыка — казалось бы, странное сочетание слов. Но, если разобраться, ничего странного нет. Дело в том, что сейчас многие произведения классической музыки существуют в компьютерной обработке. Это придаёт ей новое звучание. Новые технологии прочно вошли в нашу жизнь, поэтому классическая музыка часто переходит на новые форматы: из концертного зала — на компьютер, с пластинок — на диски. Классическая музыка часто звучит в сотовых телефонах. В настоящее время музыка, музыкальные жанры в чистом виде встречаются нечасто. Не всегда можно услышать чисто эстрадную или чисто джазовую музыку, так же, как и чисто классическую. Программы классических филармонических концертов обогатились образцами современной музыки. На академическую

сцену концертных залов вышли барды. Смешение жанров — характерная черта нашего времени. Композиторы, ныне здравствующие, пишущие, выпитывают в себя многие элементы той или иной манеры письма. Эти элементы органично вплетаются в общую канву замысла пишущего автора. Например, современный композитор Р. Паулс начинал свою деятельность как классический музыкант. Он окончил Латвийскую консерваторию как пианист, затем увлёкся джазовой импровизацией. Стал замечательным джазовым пианистом и вместе с тем пишет эстрадные песни, известные всему миру. Его песни очень мелодичны, красивы, доходчивы. Они легко запоминаются, и многие из них давно стали хитами. Паулс активно участвует в исполнении своих песен в качестве пианиста. Его джазовые импровизации дополняют и освежают музыку. Это говорит о том, что многие жанры музыки неотделимы друг от друга. Об этом свидетельствуют факты, описанные выше.

Система музыкального образования прежде и теперь

Обучение музыке — процесс сложный, включающий в себя не только изучение нотной грамоты и выучивание готовых произведений. Говоря образно, продуктов, готовых к употреблению. Система музыкального образования всегда была построена на том, что учащийся получал общее образование (школа) и дополнительное (ДМШ, ДШИ, лицей или эстетический центр). В колледжах и высших учебных заведениях студенты обучаются по избранной специальности, изучают сопутствующие этому музыкально-теоретические дисциплины, а также общеобразовательные предметы. Этот график менялся в разные годы, на разных этапах развития нашей страны. Когда-то студенты вузов изучали научный коммунизм, научный атеизм, марксистско-ленинскую эстетику, историю КПСС, но не изучали дисциплины, которые вводили позже. В колледже периодически отменяли иностранный язык, математику, физику, географию. Зато вводили новые предметы, например основы познания мира, мировую художественную культуру, историю религии, историю дальневосточной культуры, искусство танца. Вводились для пианистов и такие предметы, как инструментовка, инструментоведение, композиция, транспозиция, настройка фортепиано и даже эстетическое отношение к инструменту (ГМПИ им. Гнесиных). Этот комплекс не только расширяет кругозор. Все эти предметы способствуют общей «гигиене» знаний. Отсеивается лишнее. Остаётся нужное, полезное как для жизни, так и для профессии. Многие студенты говорят: «Зачем, мол, мне тот или иной предмет? Я пришёл сюда, чтобы научиться игре на гитаре, к примеру». Это неправильно. Комплекс предметов и дисциплин необходим для общего развития, так как игра на любом инструменте связана с интеллектом. Будучи с неразвитым интеллектом, человек не сможет полноценно понимать и исполнять никакую музыку. Он не сможет проникнуть в её глубины. А тем более он не сможет преподавать. При недостатке образования и интеллекта осуществлять преподаватель-

скую деятельность очень сложно, практически невозможно. Кроме того, музыканту-исполнителю (а о педагогах я уже и не говорю) нужны ещё дополнительные знания, хотя бы по физике. Физика — наука, изучающая многие явления, в том числе и акустику. Акустические особенности зала, того или иного помещения, инструмента необходимо знать. Знания музыкально-теоретического цикла совершенно необходимы при анализе музыкальных произведений, их гармонии, формы, стиля. Общие предметы, например литература и история искусств, совершенно необходимы для постижения сути художественных образов в музыке. История общая обогатит нас знаниями о различных эпохах, о том, как тогда жили люди, познакомит с их бытом, нравами, обычаями, вкусами и т. д. И, конечно, без знания основ эстетики невозможно овладеть ремеслом музыканта. В нашем колледже уже много лет, как и в других учебных заведениях, включая и общеобразовательные школы, существует предмет «информатика». Без знания компьютера и Интернета сейчас невозможно прожить ни одному человеку. Причём у нас в колледже ребята изучают и музыкальную информатику, они учатся набирать ноты на компьютере, а также сочинять и аранжировать музыку. Напрашивается вывод: для того чтобы получить профессию музыканта, необходимо овладеть всем арсеналом навыков и знаний, сопутствующих этой профессии.

Проведём аналогию с предметом «специальность». А нельзя ли уроки по специальности тоже сделать многоуровневыми? Я считаю, что уроки по этому предмету не должны ограничиваться только заучиванием наизусть каких-либо произведений и их интерпретацией. Практика показала, что люди, сыгравшие на выпускном экзамене программу на отлично и даже с блеском, порой не могут в дальнейшем ни прочесть с листа, ни сыграть по слуху песню или танец. Не могут работать концертмейстерами или работают только строго по нотам, в определённых рамках. Ни сочинить простое четверостишие, ни простую попевку из нескольких звуков. А в настоящее время любая работа этого требует. Время изменилось. Кроме всего вышесказанного, стоит сказать и о том, что в нашем Хабаровском колледже искусств, как и в других колледжах и училищах, изменился «ассортимент» учебных отделений и специализаций. Если в 30-е, 40-е, 50-е, 60-е годы училище располагало в основном отделениями только классической музыки (одно время существовало ещё театральное отделение), то позднее вместо упразднённого театрального отделения были открыты эстрадное отделение, отделение декоративно-прикладного искусства и живописи, сольного и хорового народного пения, а совсем недавно открыли отделение звукорежиссуры. Таким образом, в колледже сейчас существует несколько направлений в обучении. Это классическое направление (фортепиано, струнные инструменты, теория музыки, духовые и ударные, хоровое дирижирование, вокальное искусство), народное направление (народные инструменты, сольное и хоровое народное искусство), эстрадное направление (инструменты эстрадного оркестра и эстрадный вокал), живопись и декоративно-прикладное искусство, звукорежиссура.

Когда-то музыке учили из-под палки. Ребёнок должен был ходить в музыкальную школу и сидеть дома за инструментом, долбить скучные упражнения, этюды. Разбирать всё новые и новые произведения, заучивая их наизусть. Нередко дело заканчивалось наказанием. Любый музыкант нынешнего поколения и прошлого может вспомнить эпизоды своего детства, когда запирали, не пускали и т. д. Никакой ребёнок не будет с удовольствием сидеть по 4 часа в день, не выходя, за монотонными занятиями, в то время как сверстники гуляют на улице. Любое обучение музыке всегда проходило и проходит через скандалы, боль, истерики. Сейчас в этом отношении мало что изменилось, если не считать того, что ситуация стала ещё хуже. Раньше учащиеся общеобразовательных и других школ имели прямые обязанности, в каждой школе, на каждой стене висел щит с перечнем обязанностей ученика: учащийся должен то-то и то-то. Сейчас этих обязанностей нет. У учащихся есть только права. А преподавателей превратили в лиц, предоставляющих образовательные «услуги». Эта безобразная ситуация привела к тому, что учителям стало трудно работать как в общеобразовательных школах, так и в школах дополнительного образования. Учащимся в настоящее время интересно заниматься телефонами и компьютерной техникой. Они считают, что для того, чтобы послушать музыку, достаточно нажать кнопку, зачем, мол, играть самому? Этот неправильный подход ведёт к тому, что они не хотят учиться в учебных заведениях, и им не помогает даже родительская «палка». Единственное, что может помочь в этом плане, — это введение в ход уроков и домашних занятий вспомогательных интересных элементов. Необходимы какие-либо стимулы. Человек, занимающийся музыкой или любым другим делом, должен ощущать конкретную цель — для чего он это делает. Иначе никто не будет этим заниматься, какими бы вескими доводами мы ни располагали. Пусть для ученика на первых порах будет стимулом хотя бы любое поощрение. А ещё лучше — концертные выступления, поездки на конкурсы, интересные музыкальные вечера с участием учеников. Важно снять агрессию как ученика, так и педагога. Можно привлечь новые технологии. Уже давно вошла в моду игра под фонограмму. Это напоминает игру с оркестром. Есть даже нотные сборники, снабжённые дисками, воспроизводящими аккомпанемент (сборник «Воспоминания старого рояля»). Занятия под такие диски способствуют быстрому выучиванию, более свободному владению инструментом и приобретению уверенности. Кроме этого, такое звучание часто изобилует интересными спецэффектами и представляет собой концертные номера празднично-развлекательного характера. Можно прослушивать совместно преподавателю с учениками записи в Интернете, обсуждать их. Записывать свою игру на телефон. Хочу привести такой пример, он очень показателен в отношении желания работать. Ещё в детстве я заметила за собой такую особенность: мне не очень нравилось что-либо созерцать, мне хотелось участвовать во всём том, что я видела или слышала. Если я бывала на концерте или в театре, мне

хотелось участвовать, быть за кулисами и на сцене; если я видела танцевальные вечера, мне хотелось танцевать и было обидно, если я не танцую, если у меня не получается. Если пели — я всегда подпевала. Если смотрела спортивные соревнования — хотелось самой соревноваться. Я помню, как в юности я любила смотреть по телевизору соревнования по горным лыжам (слалом). Мне очень хотелось научиться так же, как спортсмены, съезжать с гор. Я пошла в парк «Динамо», попробовала кататься и сломала несколько пар лыж. Моей ошибкой было то, что я пыталась это делать без инструктора, сама. А это чревато не только неуспехом, но, может быть, и несчастным случаем. Необходимо разобраться, к чему имеет склонность ученик, и курировать его. Через любимые занятия легче направить человека.

Новое в методике преподавания

В нынешних условиях всем преподавателям без исключения приходится искать новые подходы к преподаванию и новые принципы в работе с учениками. Прежде всего педагог должен регулярно работать над собой. Он должен учиться как новым методикам, так и новым технологиям. В первую очередь это, конечно, компьютерные технологии. Необходимо уметь набирать тексты (в том числе и нотные), пользоваться Интернетом, видеокамерой и аудиопроигрывателями. Понятия обо всех этих технологиях как образные сравнения я широко применяю в своей практике. Студенты — современные люди, им это понятно. Они меня хорошо понимают в этом. Например:

1. «Сохранить на рабочем столе». Это понимается так: каждый вид работы, выполняемый последовательно, надо сохранить у себя в голове, не стараясь выполнить всё сразу, в один присест.

2. «Сенсорный экран». Это сравнение хорошо тем, что даёт представление о звукоизвлечении на фортепиано. Оно не должно быть жёстким и грубым; так же, как к сенсорному экрану, мы не должны прикасаться путём удара или грубого толчка. Надо прикасаться легко и мягко. Тогда он ответит.

3. Работа с мышкой. Плавающая мышка подобна кисти руки, находящейся на клавиатуре фортепиано. «Плавающий» локоть даёт возможность попадать на нужные клавиши. Расширяется поле деятельности наших рук на клавиатуре фортепиано. Так же, как и мышка, если курсор не достаёт до нужного места, мы, говоря образно, расширяем сферу её влияния.

4. «Перезагрузка». Имеется в виду, что надо всё начать сначала в своей работе.

5. Работа над ошибками проводится на инструменте примерно так, как она проводится за компьютером. При каждой перепечатке всё меньше и меньше остаётся ошибок.

Педагогу необходимо читать методическую литературу как старую, так и новую, в том числе методические работы своих коллег. Необходимо писать и о своей работе с учениками, делиться своим опытом. Методическая работа это не повторение известных истин, не изложение мате-

риала учебников своими словами. Изобрести велосипед в нашей области трудно. Однако в работе каждого педагога есть неповторимые, уникальные моменты, представляющие собой его личные наработки. О них стоит написать. Кроме того, когда педагог пишет, он сам начинает лучше разбираться в тех вопросах, в которых он откровенно плавал. Учитывая всё это, современный педагог не может и не должен работать по-старинке. Нужны новые программы, новый репертуар и новые методы работы. Ученик не должен слепо выполнять указания педагога. Он должен думать сам и учиться навыкам самостоятельности. На уроках я, например, применяю как известные упражнения, приспособленные мной к данному ученику в данной ситуации, так и упражнения, возникшие спонтанно в ходе работы с учеником. Это такие упражнения, как «морковка» (упражнение на извлечение одного звука, погружение в клавиатуру и снятие звука, движение напоминает извлечение из земли моркови); «радуга» — известное упражнение на перенос руки в разные части клавиатуры, при этом рука описывает в воздухе радугу; «коромысло» — упражнение на разведение рук в крайние части клавиатуры, напоминает хват клавиатуры подобно положению рук при несении коромысла; «дорога до Москвы» — длинная гамма через всю клавиатуру; «бусы» (одинарные и двойные) — последовательность соседних звуков, показывающих направление движения — вверх или вниз. Игра этих упражнений рекомендуется в разных регистрах. Тройные «бусы» — аккорды, которые рекомендуется играть в разных октавах. Все эти упражнения играют учениками под мой аккомпанемент, в котором я стараюсь применить красочные современные гармонии. Аккомпанемент осуществляется на соседнем рояле. В данном случае ученик слушает не только себя, свои одностольные «реплики», но и учится слышать всю музыкальную фактуру, включающую в себя самые разнообразные голоса. Далее я рекомендую ученикам заниматься сочинением, чтобы они сами создавали простейшие «пьесы», например каноны или вариации на знакомые темы. Очень важно научить ученика создавать аккомпанемент в полной фактуре на основе буквенно-цифровой системы записи. Необходимо также создавать аккомпанементы по слуху. Далее идёт сочинение песен на стихи и сочинение фортепианных пьес. Нелишним является знакомство ученика с элементами джазовой импровизации. Всё это имеет место в работе и является необходимым качеством современного педагога, так как любая работа сейчас требует этих знаний.

Процесс обучения игре на фортепиано должен состоять из нескольких составляющих. Это:

1. Чтение с листа.
2. Изучение классических произведений.
3. Изучение других стилей.
4. Пение с игрой.
5. Аккомпанемент вокальным и инструментальным произведениям.
6. Сочинение песен и пьес.
7. Чтение партитур.
8. Подбор музыки по слуху.
9. Импровизация.

10. Сочинение вариаций, каденций к концертам и концертным пьесам.

11. Подбор музыки к спектаклям, литературным композициям.

12. Транспонирование по слуху.

13. Создание попури на различные темы.

Такая разносторонняя подготовка специалиста была бы полезна. Музыкант не должен замыкаться в рамках чего-то одного. Это всё равно, что пианист будет играть одного Бетховена, к примеру, и ничего больше. Хотя какие-то пристрастия к отдельным авторам есть у каждого, но тем не менее.

Опять привожу цитату из статьи Б. Яворского: «Одной из самых основных задач при воспитании ребёнка является сохранение за ним способности творить звуки, этими звуками выражать свои жизненные потребности и жизнеощущения, так как творчество, если оно потеряет свою непосредственность или заглухнет, не поддаётся ни обучению, ни направлению». В 20-е годы XX столетия Б. Яворский являлся руководителем музыкальных учебных заведений страны. Он в своих докладах подчёркивал: «Необходимо ввести в программы всех отделений музыкальных школ элемент творчества. Не должно делать всех музыкантов композиторами, но необходимо, чтобы каждый музыкант мог произвести на языке своего искусства хотя бы простейшее выражение своих мыслей... Элемент творчества должен войти в программы всех курсов, везде школа должна учить не только читать написанное. Но и говорить свои собственные слова. Классы специального обучения исполнению должны учить этому умению в плане мастерства исполнения, классы развития слуха и сознания — в плане обучения различным видам построения формы, классы слушания музыки — в плане умения слушать не только мысли других, но и свои собственные музыкальные мысли».

Б. Асафьев также поднимал тему творческого воспитания молодых музыкантов. Он считал, что «для культуры восприятия музыки сочинительство — огромное подспорье, ибо помогает полнее постичь и содержание, и процесс формообразования. Каждый, кто в каком-либо из искусств сумел создать хоть крупицу своего, будет чувствовать, любить и понимать это искусство глубже и органичнее, как соучастник в строительстве». К сожалению, эти рекомендации и пожелания в те далёкие годы не брались во внимание и не выполнялись.

Не секрет, что классическую музыку до сих пор понимают немногие, несмотря на распространение Интернета, телевидения и других носителей. Симфонические и инструментальные концерты посещают либо только специалисты, либо те, у кого родственники или знакомые хорошо знают музыку, либо те, у кого от природы развит эстетический вкус. Чаще посещаются у нас концерты джазовой музыки, рок-музыки, эстрадной музыки. Классика является чем-то вроде «острова» или другой «планеты», куда хода нет, это доступно только избранным. С одной стороны это так. Но, с другой — благодаря «третьему течению» и, в частности, Д. Гершвину люди стали приобщаться к классической музыке

и вообще к музыкальному искусству. Без этого дело обстоит бы ещё хуже. Классическая музыка ищет пути к современному слушателю посредством компьютерных, эстрадных и джазовых обработок, о которых я уже упоминала. С одной стороны, классическая музыка, в том варианте, какой она была раньше, уходит от людей, а с другой стороны, она приходит к ним в виде новых вариантов продуктов, в новом качестве и новом формате. Всё течёт, всё обновляется, если так можно перефразировать известное изречение.

Задача музыканта и любого человека, умеющего играть, — быть проводником высокой культуры в широкие массы людей и воспитывать их вкус. Неважно, через что он это осуществляет, выступая перед публикой в концерте, играет ли он «Танец маленьких лебедей» П. Чайковского, сонату А. Скрябина или джазовый стандарт. Живое исполнение впечатляет. Слушатель получает информацию из первых рук.

Недостатком начального музыкального образования я считаю то, что ребёнка сразу ориентируют только на неукоснительно точное выполнение нотного текста и более ни на что. Хотя точность и соблюдение в музыке всех указаний тоже необходимы. Без этого невозможно проникнуть в авторский замысел. Однако это не исключает других форм работы и выработки всесторонних навыков как вспомогательных, так и основных. Ведь бывает так, что ученик, занимающийся в классе фортепиано в обычной музыкальной школе, впоследствии становится хорошим концертмейстером, хормейстером, дирижёром, певцом, композитором. Не все станут солистами-пианистами. А обучение в ДМШ строится на том, что всех обучают практически одинаково, по единой программе, при единых требованиях. В результате в настоящее время ничтожно малое количество выпускников музыкальных школ продолжает своё музыкальное образование. Это плохо. Но даже не в этом дело. Человек вправе выбрать любую интересующую его профессию, необязательно музыкальную. Но, к сожалению, среди выпускников музыкальных школ, не избравших для себя музыкальную профессию, много таких, которые расстаются с музыкой навсегда. Не играют. Большинство не играет. Не играют, не поют, не музицируют, почти не слушают. Закрыли крышку рояля и распрощались с ним. Похоронили свои знания и умения. Это и понятно. Так как программу выпускного экзамена они уже забыли (её редко кто помнит), новую они самостоятельно выучить не могут, по слуху не играют. «Изобретать велосипед» от «бедности» тоже мало кто умеет, и мало кто имеет желание это делать. Они рады, что весь этот «ужас» позади.

Должен быть дифференцированный подход к каждому учащемуся. Педагогу желательно видеть своего ученика в будущем — зачем ему нужна музыка. К счастью, не все люди, получившие начальное музыкальное образование, бросают занятия музыкой. Есть немало молодых людей, студентов вузов, участвующих в художественной самодеятельности. Они участвуют в концертах, конкурсах, фестивалях. Проводимые в Хабаровске конкурсы «Студенческая весна», «Хабаровская весна», «Звёздный

калейдоскоп» собирают творческую молодёжь. Это и творческий рост, и общение, и эмоциональная подпитка. На этих фестивалях заводятся новые знакомства. А после пребывания там, в красивых залах, на сцене, залитой ярким светом прожекторов, вдохновлённым и отдохнувшим студентам так хочется вернуться в родные стены учебных кабинетов! И ждать с нетерпением новых встреч с искусством, которое вдохновляет. Многие молодые люди увлекаются поиском любимых мелодий в Интернете. Они осваивают компьютерную аранжировку и поют под фонограмму. Такие люди формируют культурную среду вокруг себя. Занятие импровизацией и композицией позволяет шире и глубже понимать музыку и другие виды искусства, почувствовать специфику того или иного вида искусства, понять содержание музыки, живописного полотна или поэтического произведения. Всё это помогает проявить своё индивидуальное, личностное отношение к искусству.

Творчество — сложный процесс, связанный прежде всего с психикой. Он трудно поддаётся анализу. Строгий регламент времени здесь не подходит: сколько времени чем заниматься. Но должно быть расписание. Иначе ученик никогда не найдёт времени для творчества.

Источником импровизации и сочинения может стать сама жизнь: явления природы, времена года, впечатления от книг, фильмов, путешествий, встреч с людьми. Эмоции — радости, тревоги, испуг, наблюдения за животными. А может быть и наоборот: художественный образ может возникнуть при игре даже упражнений, а тем более при игре этюдов и пьес по специальности. Иногда даже ошибка может стать находкой. При разборе нотного текста ученики иногда «берут» не те аккорды, которые написаны в нотах. Эти аккорды начинают нравиться им настолько, что это становится отправной точкой для сочинения. Дети начинают «играть» в эти созвучия. Получается интересная пьеса.

В план занятий творчеством и музицированием включается как работа над эскизным материалом, так и работа над уже готовым произведением. Поправки в мелодии, ритме, голосах, подголосках, различных элементах также являются предметом обсуждения на уроках. Произведение можно обсуждать с точки зрения его художественного содержания. Может иметь место просмотр и прослушивание видеозаписи данного сочинения. Просмотр и прослушивание записей сочинений современной музыки, а также классики всегда благотворно сказываются на творческом развитии молодого автора. Всегда есть чему поучиться у маститых композиторов. Это поможет в дальнейшем избежать повторов, совпадений с другими авторами. Это поможет также избежать банальных попевок, избитых фраз, оборотов. Знание большого количества музыки, наличие богатого мелодического багажа поможет юному композитору создавать свои, оригинальные мелодии. Необходимо также читать о музыке. Это музыковедческие книги, учебники по теории и истории музыки, учебники по гармонии, полифонии, анализу музыкальных произведений и по композиции.

Но самое большое влияние на подрастающее поколение оказывало и оказывает живое общение, общественные, публичные мероприятия. Я в своей практике, где бы ни работала, проводила лекции-концерты с обсуждением, концерты класса, концерты для родителей, методические сообщения, устраивала клубы, лектории, в том числе и по вопросам творчества. Многие из моих учеников пишут музыку и стихи, импровизируют, подбирают на слух, играют любимые произведения в собственной обработке.

Список литературы

1. Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. — Москва, 2010.
2. Асафьев Б. Избранные статьи о музыке, просвещении и образовании. — Ленинград: Музыка, 1973.
3. Баренбойм Л. Путь к музицированию. — Москва, 1973. — С. 5—9.
4. Бердников А. Основы импровизации. — Москва, 2017.
5. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. — Москва, 1987.
6. Вигасин А. А. и др. История Древнего мира: Учебник для 6 кл. средней школы. — Москва: Просвещение, 1993.
7. Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 4. — Москва, 1976.
8. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. — Москва: Музыка, 1969.
9. Золотая коллекция русского романса / сост. В. Кулёв, Ф. Такун. — Москва, 2010.
10. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2003.
11. Краткий музыкальный словарь-справочник. — Москва: Кифара, 2017.
12. Месснер Е. Основы композиции. — Москва, 1968.
13. Музыка. Большой энциклопедический словарь. — Москва, 2002.
14. Музыка. Энциклопедия. — Москва, 2018.
15. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — Москва, 1988.
16. Никитин А. Импровизация, как метод обучения начинающих пианистов. — Хабаровск, 1978.
17. Никитин А. Начинаящий джазовый пианист. — Хабаровск, 1993.
18. Рогачёв А. Системный курс гармонии джаза. — Москва: Владос, 2003.
19. Рождественский Г. Мысли о музыке. — Москва: Советский композитор, 1975. — С. 163, 164.
20. Смирнова Т. Фортепиано. Интенсивный курс. — 1992.
21. Сиротина Т. Подбираем аккомпанемент. — Москва: Музыка, 2010.
22. Хромушин О. Учебник джазовой импровизации. — Санкт-Петербург, 2002.
23. Чугунов Ю. Гармония в джазе. — Москва: Советский композитор, 1985.
24. Яворский Б. Воспоминания, статьи, письма. — Москва: Музыка, 1964.

3. МУЗЫКА НАС СВЯЗАЛА

Что общего у песни о сотне юных бойцов и Хабаровским колледжем искусств? Известно, что Хабаровский колледж искусств (ХККИ) — одно из старейших учебных заведений на Дальнем Востоке. Открыто оно было в 1935 году. Основанием для этого послужил приказ крайОНО «Об открытии Хабаровского музыкально-театрального техникума». Наше учебное заведение на протяжении многих лет меняло своё название. Музыкальное училище, училище искусств и, наконец, в 90-е годы ему было дано название «Хабаровский краевой колледж искусств».

Первым директором музыкально-театрального техникума был Николай Кооль. Это известно каждому россиянину, так как именно он является автором текста известной песни времён Гражданской войны «Там, вдали, за рекой». Выходец из эстонской семьи, он был одним из самых образованных людей своего времени. Окончил совпартшколу, учился на заочных отделениях МГУ, Института красной профессуры, в МППИ имени Ленина. Николай Мартынович находился на службе в Красной армии с 16 лет (Отдельный Эстонский дивизион 13-й армии). Он был одним из организаторов комсомола в Белгороде и Курске. Прошёл две войны — Гражданскую и Великую Отечественную. В боях был ранен и демобилизован. Служил в РККА, ОГПУ, затем редактором научного отдела Государственного издательства РСФСР. В 1924 году он написал свою самую известную песню. По рассказам очевидцев, сам Николай Мартынович так вспоминал об этом: «Меня всегда тянуло к искусству. Я с интересом бывал на творческих вечерах пролетарских писателей, поэтов и очень хотел, чтобы счастье поскорее пришло в дом каждого человека Труда и Земли. Однажды командир полка и комиссар созвали комсомольское собрание и стали стыдить нас за то, что в строю поём песни старой царской армии. Помню, как мы оправдывались, что новых строевых песен нет. На том собрании я набрался смелости сказать, что у меня есть песня, которую я сам сочинил. Заставили принести и прочесть. Слова свои, а мотив я частично позаимствовал из напевов, которые мне довелось слышать в Курске от старых политических каторжан. Песня понравилась, и командир полка приказал сегодня же разучить её».

В 1931 году Кооль был призван по мобилизации ЦК в Дальневосточную армию. Служил политруком эскадрона 9-й кавдивизии, начальником военно-ветеринарной службы. Он также занимался преподавательской деятельностью. Его избирали депутатом Хабаровского горсовета депутатов трудящихся. Неслучайно его назначили директором только что открывшегося музыкально-театрального техникума как человека высокообразованного, целеустремлённого, бескомпромиссного, человека дела и твёрдого слова.

Однако в 1937 году его по навету исключили из партии и уволили. Реабилитировался он позже.

Когда началась Великая Отечественная война, Н. М. Кооль ушёл на фронт, участвовал в боях под Мо-

сквой, Великими Луками, Нарвой, освобождал Прибалтику. Был награждён медалями. После демобилизации работал преподавателем русского языка и литературы во Всероссийском заочном техникуме Министерства финансов. До последних дней Кооль продолжал трудиться. Выйдя на пенсию, он вёл работу рецензента эстонской литературы в издательстве «Советский писатель».

Немного истории

По рассказам старожилов я знаю, что первый выпуск училища состоялся в 1940 году (тогда учились пять лет). Затем началась война. Училище было закрыто до 1947 года. Возобновив свою деятельность, оно испытывало острую нехватку кадров, так как многие музыканты ушли на фронт и не вернулись. Как рассказывал бывший директор ДМШ № 1 В. Н. Палеха, он вернулся с фронта, хотел восстановиться в училище, продолжить учёбу, прерванную войной. А ему предложили стать преподавателем. Заканчивал учёбу он уже позднее, продолжая учиться, как говорится, без отрыва от производства. И таких случаев было немало.

Настоящий расцвет образовательного процесса наступил в 50-е — 60-е годы. В училище на работу стали приезжать выпускники крупнейших консерваторий страны: Московской, Ленинградской, Одесской. У нас в училище работали такие известные в Хабаровске музыканты, как В. Тиц, Б. Бабенко, Ю. Николаевский (дирижёры Дальневосточного симфонического оркестра), пианист, солист Хабаровской краевой филармонии В. Соболевский. Преподавали здесь и известные на Дальнем Востоке композиторы: Ю. Владимиров, Б. Напреев, П. Мирский (пианист и композитор, выпускник Московской государственной консерватории имени П. Чайковского; кстати, Мирский был одно время и директором училища).

Я поступила в училище, когда оно уже имело и статус, и традиции. И сразу окунулась в его концертную и общественную жизнь. На фортепианном отделении в то время уже сложился крепкий костяк преподавателей. Это Геннадий Васильевич Никоненко, Юрий Михайлович Тихоненко, Мелита Феликсовна Шальтис, Людмила Иосифовна Мисюль, Жанна Александровна Корецкая, Светлана Ивановна Иванова, Татьяна Николаевна Иванова, Лариса Анатольевна Токарева и другие. До 70-х годов студенты училища обучались только классической музыке. А с середины 70-х училище начало расширяться.

Мне вспоминается, что в 60-е годы, когда я училась ещё в музыкальной школе, находящейся в одном здании с училищем, на лестнице, между первым и вторым этажами, возвышалась стена, на которой располагалась надпись «Моральный кодекс строителя коммунизма» с соответствующим текстом. И я каждый раз, поднимаясь по лестнице на свой фортепианный урок, читала этот текст. Особенно на меня производил впечатление пункт «Непримиримость к карьеризму». Я в то время ещё не

понимала, что такое «карьеризм», но, видимо, эта фраза врзалась в моё подсознание, и я, когда стала старше, и уже зная, что такое карьера, испытывала неприязнь к такому явлению. Мне казалось, что стремление к карьере — это что-то такое греховное, стыдное, не достойное трудящегося человека. Уродливое явление, пережиток капитализма. В советское время был такой взгляд, и не только у меня. Так воспитаны были многие. Мы были убеждены, что надо просто работать на своём месте честно и добросовестно, не думая о карьерном росте. Я это хорошо усвоила. Меня учили, что надо отказываться от всяческих благ, поздравлений, прославлений, повышений в должности и выделения из общей массы. Надо быть как все, то есть скромным работником. А теперь жалею. Многие уже упущено, и не нагнать. Ведь карьера в хорошем смысле слова — хороший «трамплин» к новым высотам. Карьера очень хорошо помогает, так как появляется больше возможностей повысить свой творческий потенциал и профессиональный уровень.

И вот однажды, поднимаясь наверх по лестнице на свой фортепианный урок, я была удивлена отсутствием этой стены. Сквозь неё был сделан проём и образован ход в полуторный этаж пристройки. Училище расширялось. Открывались новые отделения, увеличивались наборы.

Само здание колледжа является памятником архитектуры 30-х годов. Ходит много слухов и домыслов по поводу того, что здесь было раньше, например, в тридцатые. Многие говорят, что раньше здание принадлежало органам НКВД и здесь даже были камеры заключённых. Однако совсем недавно я прочитала в Интернете такую справку, что наше здание на ул. Волочаевской, 162, являлось, по существу, долгостроем. До войны здесь было начато строительство больницы силами заключённых внутренней тюрьмы ОГПУ. Достраивали здание уже после войны силами японских военнопленных. И только в 50-е годы благодаря ходатайству бывшего в то время директора В. Т. Никифорова это здание было отдано культуре. Когда я училась в ДМШ, нам, вездесущим «школярам», было интересно везде. Ведь старинные здания не всегда похожи на современные. В них всегда интересно: много укромных мест, закутков, лабиринтов. Ходить туда не разрешалось, но мы без труда проникали всюду.

Концертный зал колледжа, его сцена, был одной из концертных площадок филармонии, наряду с залом ОДОСА. Здесь выступали известные пианисты, скрипачи, певцы, исполнители на народных инструментах. И поскольку в зале была прекрасная акустика, приезжие знаменитости с удовольствием проводили здесь как бесплатные концерты, так и творческие встречи с педагогами и студентами. Я хорошо помню частые посещения нашего города известной пианисткой В. Горностаевой, профессором Московской консерватории. Она выступала с симфоническим оркестром, давала сольные концерты в филармонии и в училище, проводила мастер-классы с учениками музыкальных школ и на телевидении. Мне довелось услышать на сцене училища пианистов М. Воскресенского, Л. Брумберга,

скрипача В. Спивакова. Впервые на концертной эстраде я услышала произведения для балалайки в превосходном исполнении балалаечника-виртуоза М. Рожкова. Меня поразили также творческие встречи с выдающимися дирижёрами Стасевичем и Шостаковичем (сыном прославленного композитора). Благодаря таким встречам наши студенты (в том числе и я) многое познавали и были увлечены исполнением вплоть до одержимости. Чтобы добиться хотя бы малой толики того, что добились мастера, мы подчас просиживали за инструментом до глубокой ночи. А начиная едва ли не с шести часов утра училище уже «гудело» от разноголосого звучания самых разнообразных инструментов. И редкие в этот утренний час прохожие удивлённо оглядывались, проходя мимо странного, самозвучающего здания. Рядом с училищем, в деревянном особняке с садом и террасами, жил первый секретарь Хабаровского крайкома КПСС Алексей Клементьевич Чёрный. Ему тоже доводилось слышать звуки музыки, несущиеся из нашего училища даже по ночам. Он приходил неоднократно в училище и задавал один и тот же вопрос директору училища, в то время Григорию Алексеевичу Иванову: что означает это явление? А почему бы не дать отдохнуть первому секретарю хотя бы ночью? А это означало, что в период экзаменов такие ночные бдения в нашем училище в то время разрешались. А что делать? Народу было много. А классов и инструментов мало. На всех иногородних студентов, у которых в общежитии не было фортепиано, не напасть.

Хабаровское училище искусств было центром притяжения интересных людей города, а также и приезжих деятелей культуры. Помню, как бывал у нас в училище Д. Э. Бауман. Редкий человек был. Он работал учителем биологии в средней школе № 34. Большой друг Д. Б. Кабалевского, он долгие годы вёл переписку с композитором. У себя в школе Бауман создал «Симфоническое общество» — кружок любителей классической музыки. Дмитрий Эдуардович хорошо владел гипнозом и проводил в училище показательные сеансы вместе со своим ассистентом — студентом мединститута. В то время было очень модно устраивать сеансы гипноза в крупных залах. Проводили их приезжие гастролёры-гипнотизёры по линии филармонии. Сколько было толков об этом! Одни говорили, что это чистой воды шарлатанство, лишь бы взять деньги. Что «подопытных кроликов» подговаривают заранее, мол, не подведи меня. Другие рассуждали о неисследованной пока области психиатрии. Но люди ходили. Так и у нас в училище. Народу собиралось на сеансы Д. Э. Баумана очень много: сидели на подоконниках, стояли в проходах. Всем хотелось испытать на себе воздействие таинственных сил, а также и посмотреть на других. Тех, кого удавалось усыпить, выводили на сцену и давали им задания, например, инсценировать сложные ситуации-сценки, в том числе из литературных произведений. Студентам-пианистам давалось задание исполнить произведения из своей программы. Делалось это с целью как можно полнее выявить скрытые способности учащихся, что было очень интересно.

Знаковым событием в жизни Хабаровска было посещение нашего города министром культуры СССР Е. А. Фурцевой в 1973 году. С ней у нашего поколения была связана целая эпоха в культурной жизни нашей страны. В Хабаровске она посетила и наше училище. Фурцева была человеком и деятелем культуры неоднозначным, противоречивым. Неоднозначное отношение к её личности можно и сейчас услышать и прочесть в литературе. Несколько лет назад на телевидении прошёл фильм — сериал о её жизни и деятельности. Однако много хорошего сделала она для культуры, эта невысокая, неброская женщина. Она была инициатором проведения в Москве Первого Международного конкурса имени П. И. Чайковского. Причём вместе с Эмилем Гилельсом она добивалась, чтобы первую премию конкурса присудили Вану Клиберну. Благодаря её усилиям был построен концертный зал «Россия» в Москве. При ней также было построено новое здание МХАТа. Гастроли миланского театра «Ла Скала» в Москве в 1964 и 1974 годах также состоялись не без участия её, как министра. Гастроли Большого театра в США, организация выставки одной картины «Мона Лиза» Леонардо да Винчи в ГМИИ имени А. С. Пушкина — всё это тоже результат деятельности Е. А. Фурцевой. Придя к нам в училище, она в первую очередь осмотрела классы, где нас обучали искусству, коридоры и другие места. Похвалила. Сказала, что чисто и опрятно. А я бы сказала так: «Если перефразировать известное выражение “театр начинается с вешалки”, то и музыка начинается с эстетики везде и во всём». Конечно, наверное, к её приезду всё вымыли и подчистили. Далее Фурцева посетила репетицию оркестра народных инструментов училища под руководством преподавателя училища, тогда ещё молодого Б. К. Ушакова. По окончании репетиции Фурцева изъявила желание посмотреть училище, познакомиться с ним лучше. И когда я спустилась вниз по лестнице, она вместе с сопровождающими лицами (нашими преподавателями) поднималась вверх. Я её сразу узнала и даже успела рассмотреть её лицо. Как было не узнать? Такие люди всегда отличаются от простых смертных на порядок, хотя одета она была очень просто. Лицо её выглядело усталым. Чувствовалась нагрузка от пережитого. Груз прожитых лет наложил отпечаток на её лицо в виде мешочков и бороздок. В этих бороздках угадывались и личные переживания, и переживания по поводу общественного. Но лицо её, несмотря ни на что, несло на себе печать интеллекта. А это говорит о многом.

До середины 70-х студенты обучались только классической музыке, а с середины 70-х училище начало расширяться. Сфера музыкальных специальностей получила разнообразие и многогранность. Специалисты требовались повсюду, по всей стране, в том числе в северных районах и районах, приравненных к ним. Поэтому в 70-х и 80-х годах у нас функционировало так называемое отделение народов Севера. В 1977 году было открыто эстрадное отделение, а в 1983 — отделение декоративно-прикладного искусства и живописи. Театральное отделение, существовавшее в училище до 1970

года, наоборот, закрыли, так как в это время уже был открыт институт культуры, располагающий режиссёрско-театральным отделением и отделением режиссуры массовых представлений. Кроме того, режиссёрско-театральный факультет имелся и в Дальневосточном педагогическом институте искусств во Владивостоке. Моя подруга хотела поступить на театральное отделение училища искусств после окончания музыкальной школы, где мы вместе учились. Она даже ходила узнавать, как это сделать. Но отделение в тот год закрыли, и мы вместе поступили на фортепианное отделение.

В училище в те годы существовало научное общество учащихся (НОУ). Это общество часто посещал А. А. Никитин, который в то время работал преподавателем училища. Сегодня Алексей Алексеевич Никитин — доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор Хабаровского института культуры, директор эстетического центра в Хабаровске. Он автор многих музыкально-теоретических научных работ, из которых мне особенно нравится «Пять видов музыкальной энергетики». А в те далёкие годы он помогал нам, ещё неопытным «птенцам», разбираться в особенностях той или иной музыки. Он прививал нам вкус, опыт восприятия. Благодаря НОУ и Никитину мы познакомимся с творчеством художника и композитора М. К. Чюрлениса. Все мы готовили сообщения о его жизни и творчестве, это ни в каких учебных программах не изучалось. Главное, чему стремился научить нас Никитин, это говорить просто о сложном. Наша лекционная деятельность под его руководством была хорошей практикой в этом деле. Много времени и сил отдал Никитин воспитанию в нас понимания стиля интерпретации. Мы слушали на этих встречах много музыки в самых разных исполнениях. Например, «Симфонические этюды» Р. Шумана в исполнении С. Рихтера и В. Софроницкого. Никитин доказывал нам, что это два совершенно разных подхода к трактовке знаменитого сочинения.

Темой одного из занятий кружка стало «Предварительное действие» А. Скрябина. История создания этого произведения такова. Главным делом всей своей жизни Скрябин считал создание «Мистерии», сочинения космического характера, требовавшего для своего исполнения таких условий, которые были в те времена нереальны. Поэтому сочинение это дошло до наших дней только в эскизном варианте. И вот в 1970 году молодой московский композитор А. Немтин решил разобраться в эскизах и набросках этого сочинения. Сохранившийся материал путём тщательного его изучения и проникновения в суть скрябинской идеи позволил воссоздать музыке «Предварительного действия». Это новое Творение, обозначенное как произведение Скрябина — Немтина для большого симфонического оркестра и фортепиано с органом, хором и световой клавиатурой, вышло в виде записи на пластинку в 1974 году. Я сразу купила её, так как посещала пластиночный отдел Центрального универмага регулярно и интересовалась многими новинками, поступающими в продажу. Показав пластинку Никитину, я была удивлена неоднозначностью его реакции.

С одной стороны, он оценил уникальность этой записи, а с другой — он был озабочен, как собрать людей для её прослушивания, если приближается экзаменационная сессия и летние каникулы.

Тем не менее на объявление об очередном заседании клуба с предстоящим прослушиванием такой записи пришло достаточно много народу. Мы слушали её в обновлённом после ремонта кабинете звукозаписи на стереопроеигрывателе с колонками (новинка того времени). Затем последовал долгий разговор о Скрябине, его философии, его музыкальных мечтах как осуществлённых, так и неосуществлённых. Каждый имел возможность высказаться. Доклады мы готовили не только для собственного самообразования, а выступали с ними в школах, домах культуры, занимаясь просветительской работой. Надо отметить, что Никитин в то время (выпускник Новосибирской консерватории по специальности «фортепиано» и аспирант Ленинградской консерватории) был чрезвычайно прост в общении. Мы, обычные студенты, могли запросто приходить к нему домой. Там наши разговоры, споры и дискуссии продолжались.

Музыкальные собрания

Любимой площадкой для выступлений многих исполнителей и музыковедов был музыкальный салон краевой библиотеки (к сожалению, в настоящее время он перенесён на окраину города в маленькое помещение, не имеющее места для проведения мероприятий). В 60-е и 70-е годы этот отдел находился в главном здании краевой библиотеки по адресу: улица Карла Маркса, 1. Сейчас такого адреса почти никто не знает. Когда я рассказываю о музыкальном салоне того времени и называю этот адрес, многие думают, что он находился где-то за парком «Динамо». Как люди быстро забывают прошлое! В 90-е годы часть улицы Карла Маркса от Комсомольской площади до площади имени В. И. Ленина была переименована. Сейчас она называется улица Н. Муравьёва-Амурского. Удивительно влияние прошедших лет и произошедших изменений. У входа в помещение библиотеки, на фасаде здания, висел щит с надписью «Музыкальные собрания». Это были объявления о предстоящих концертах и лекциях. А вывеска «Музыкальный салон» привлекала многих прохожих. Думая, что это магазин, многие заходили внутрь и нередко оставались, если там проходило какое-либо мероприятие. Музыкальный салон находился на подходе к Комсомольской площади, и я помню, как в те годы во время массовых гуляний в праздничные дни перекрывалось движение транспорта по улице Карла Маркса (ныне улица Муравьёва-Амурского) и люди шли по проезжей части из Центрального ПКО. Мы, студенты, любили «нырять» в этот людской поток.

Так вот о музыкальных встречах в краевой библиотеке, располагавшейся на улице Карла Маркса, 1. Особенно много народу в музыкальном салоне собиралось тогда, когда проходили встречи с дальневосточными композиторами. На них приезжали композиторы даже из Владивостока. На этих встречах исполнялись песни известней-

шего дальневосточного композитора Ю. Я. Владимирова. Особенно его песня «Хабаровские огни». Её исполняли солисты филармонии А. Черкашина и В. Кринов. Фортепианную музыку исполняли студенты нашего колледжа. Запомнился вечер, когда студенты нашего училища выступали как композиторы, представив на суд публики свои собственные музыкальные произведения. В те годы не очень приветствовались творческие начинания студентов. Но наши ребята — Александр Поздняков, Борис Рабинович и Александр Гундаров — не испугались недобрых взглядов, осуждения и насмешек. А подбадривал юных композиторов, всячески поддерживал их, вселял в них уверенность и веру в свои силы преподаватель училища по классу баяна Владимир Тимофеевич Солохин, классный руководитель, организатор НОУ, студенческих капустников и других внеклассных мероприятий.

В сегодняшней студенческой жизни много нового, новые формы работы, другие мероприятия, но не стереть из памяти того, что было раньше. Это наше становление, наша молодость, это уже никогда не повторится.

Училище 70-х, 80-х, 90-х годов

После окончания училища мне пришлось на какое-то время уехать из города. Работала в разных местах, жила в других краях, продолжая учиться. Но после окончания Новосибирской консерватории решила вернуться в родные стены училища, так как лучшей площадки для реализации своих творческих планов не находила. Виктор Михайлович Иванов, директор, принял меня на работу сразу, без испытательного срока, оказав доверие. По сравнению с прошлыми годами я увидела много изменений в училище: появились новые педагоги, новые лица, новые учебные предметы, новые формы обучения. Но, в принципе, всё осталось прежним. Я работала концертмейстером и по долгу службы много ездила со студентами и их преподавателями на конкурсы, гастроли, в командировки с методической помощью. Более всего меня увлекали просветительские лекции-концерты, которые мы проводили «на местах» — в глубинке, в посёлках и городах Хабаровского края. Мы выступали (не люблю слово «работали», которое всегда употребляют по отношению к сцене филармонические артисты) в домах культуры, музыкальных школах, музеях, библиотеках. Наш импровизированный лекторий был, на мой взгляд, не хуже филармонического. А может, в какой-то мере и лучше, так как исполнители были студентами. Молодые, горячие, они жаждали открытий и признания.

Я не очень люблю конкурсы, так как мне всегда обидно за тех, кто не прошёл или не завоевал место. Этих людей принято считать неудачниками, а то и людьми второго сорта. Зато после окончания учёбы они едут работать в глубинку или становятся хорошими директорами музыкальных школ и школ искусств. Они идут в народ, несут культуру в широкие массы. Очень часто они создают на местах, в ДМШ, ДШИ или домах культуры хорошие оркестры, ансамбли на высокопрофессиональном уровне, нетрадиционного формата. Они по-настоя-

щему любят свою профессию, любят детей, передают им всё, что знают сами, и, не получив в своё время «лавров», не обладая званиями и наградами, будучи бессребрениками, зачастую делают лауреатами своих учеников. Таких случаев очень много. Те же, кому удалось достичь высот в музыкальном искусстве — поступить в лучшие консерватории страны, пройти горнило региональных, всероссийских и международных конкурсов, что ох, как нелегко, будут нести культуру во всём мире. Такие формы подхода нужны. Нельзя требовать одинаково со всех. В искусстве не может быть однозначных подходов. Каждый должен найти своё место и свою нишу и в жизни, и в творчестве.

Многие люди в колледже оказали на меня заметное влияние. Их было много. Но более всего хочется отметить заслуженных работников культуры, преподавателей Геннадия Васильевича Никоненко, Ларису Анатольевну Токареву, Раису Васильевну Янкину и Виктора Арсентьевича Никиточкина. Педагоги высокого класса, воспитавшие целую плеяду прекрасных музыкантов, работающих сейчас по всему миру, они никогда не отказывали мне в помощи, готовы были дать любую консультацию по вопросам игры, техники, музыкального решения художественных образов, не требуя ничего взамен. Казалось, им доставляет глубокое наслаждение делиться своим богатым опытом, отдавать свои знания. Это настоящий педагогический талант — делиться опытом со своими коллегами, а не только хорошо научить своих учеников.

Я уже говорила, что много работала концертмейстером в классах самых разных специальностей. Но больше всего проработала в классе народных инструментов у Раисы Васильевны Янкиной, преподавателя домры. Я горжусь многими талантливыми студентами, с которыми мне довелось играть. Это Андрей Куклин, Татьяна Сафронова, Зульфия Султанова — лауреаты конкурсов, педагоги, исполнители. А путёвку в жизнь дала им Раиса Васильевна. Она человек творческий, ненавидящий рутину, косность, казёнщину и формализм. Концерты наших студентов проходили душевно, на хорошей волне, создавали настроение публики. Нас просили играть ещё, вызывали на бис. Во время концерта у нас часто возникал с публикой диалог, который продолжался и после выступления. Янкина поддерживала все мои творческие начинания — от просветительских лекций-конcertов до опытов сочинительства. Занятия в классе всегда проходили у нас интересно. Класс был полон народа. Это были не только студенты и преподаватели, но и гости. Делились опытом, критиковали исполнение. Мы не проводили занятия сухо и формально. Мы пели, играли на гитарах, вовлекали в это музицирование своих подопечных. Частым гостем в нашем классе был известный в городе музыкант, автор музыки известной всем песни о Хабаровске на стихи А. Федотова «Вдоль Амура белым парусом» Матвей Журавлёв. Дед Матвей, как ласково называли его хабаровчане. В шляпе сомбреро, с длинной бородой, с гитарой за плечами он ходил по улицам Хабаровска и был чем-то вроде символа нашего города. При-

ходя в класс Янкиной, будучи достаточно грамотным теоретически и подкованным в музыкальном отношении человеком, он делал нам компетентные замечания, давал меткие характеристики игре учащихся и даже немного обучал нас всех азам импровизации.

На отделении народных инструментов работает педагог-энтузиаст, преподаватель по классу баяна и аккордеона, воспитавший огромное количество блестящих музыкантов, лауреатов, педагогов, исполнителей, Виктор Арсентьевич Никиточкин. Он работает в штате колледжа с 1964 года. Долгие годы Виктор Арсентьевич возглавлял отделение, был заведующим отделением народных инструментов. Когда я работала концертмейстером отделения народных инструментов, он всячески меня поддерживал. Именно он организовал в колледже в 2008 году встречу с народным артистом России Александром Андреевичем Цыганковым, а меня заставил выйти на сцену, чтобы я аккомпанировала артисту практически без репетиций.

Колледж сегодня

Как в прежние времена, в прошлом веке, так и сегодня концертный зал колледжа является основной площадкой для проведения городских и краевых музыкальных мероприятий. Здесь проходят конкурсы исполнительского мастерства, фестивали, концерты ведущих артистов России и из-за рубежа, а также встречи с композиторами. Не так давно была встреча с выдающимся композитором современности, создателем электронной музыки ко многим современным фильмам таких режиссёров, как Н. Михалков, А. Кончаловский, А. Тарковский и многие другие, Эдуардом Артемьевым. Задавали вопросы, слушали его музыку в записи. Было очень интересно.

Уже в XXI веке нас порадовали мастер-классы таких талантов, посетивших наш колледж, будучи в Хабаровске на гастролях, как Елена Образцова, Юрий Богданов, Олег Вайнштейн, Дмитрий Коган. Юрий Башмет, выдающийся музыкант современности, народный артист СССР, приезжает в Хабаровск каждый год на организованный им фестиваль. Он приходит в колледж, устраивает прослушивание и отбирает ребят в созданный им Всероссийский юношеский симфонический оркестр в Москве.

Но не только приезжие звёзды привлекали своей яркостью и манили — «Приди, причастись». Были и «домашние» кумиры, с которыми можно было всегда встретиться и получить заряд положительных эмоций.

Более всего мне повезло в колледже, я так считаю, с таким человеком, как Любовь Ивановна Ефимова, преподаватель теоретических дисциплин, проработавшая завучем в колледже без малого двадцать лет. Её отношение к каждому члену нашего коллектива было необыкновенно доброжелательным, независимо от статуса и характера трудовой деятельности работника. Она помогла мне во всех дилеммах методики преподавания, общих вопросах музыки, организации учебного процесса

и в любых других ситуациях вплоть до бытовых. Этого забыть нельзя. Она давала полезные, житейски мудрые советы, и при этом её лицо озарялось каким-то необыкновенным светом. Именно Любовь Ивановна помогла организовать и провести мой творческий вечер «Нам рано жить воспоминаниями» в 2010 году.

Многие люди в колледже оказали на меня влияние и помогали в жизни и в творчестве. Хочется вспомнить их имена. Это как люди старшего поколения, уже ушедшие, так и люди, ныне здравствующие. Я с ними работала бок о бок, и они для меня много сделали. Это Вероника Иосифовна Вевера, Борис Константинович Ушаков, Марат Моисеевич Свирщик, Нина Ивановна Узинская, Татьяна Григорьевна Кацко, Любовь Викторовна Королёва, Пётр Николаевич Ленских, Алла Анатольевна Ленских, Сергей Петрович Кузнецов.

Именно в колледже я стала пробовать писать музыкальные произведения. В этом мне помогла работа по озвучиванию произведений других авторов. Да и сама атмосфера колледжа способствовала этому. У нас работают несколько композиторов. Это члены Союза композиторов России Пётр Ленских и музыковед Лариса Михайленко, а также работал до последнего известный на Дальнем Востоке композитор Валерий Сергеевич Поздняков. На сцене колледжа всегда проводились ежегодные фестивали, конкурсы, ассамблеи дальневосточной музыки. Организацией и проведением этих мероприятий сейчас занимается действующий завуч колледжа, кандидат искусствоведения Лариса Алексеевна Михайленко, а раньше их проводил известный дальневосточный композитор, член Союза композиторов, заслуженный деятель искусств Николай Николаевич Менцер, в прошлом частый гость нашего колледжа. Он бывал на всех мероприятиях, связанных с творчеством молодых композиторов. И всегда консультировал их. Впоследствии они стали известными. Это выпускники нашего колледжа, а затем и Новосибирской консерватории Александр Новиков и Сергей Москаев. Николай Менцер — старейший и известнейший на Дальнем Востоке композитор-фольклорист, представитель старшей когорты дальневосточных композиторов.

Я по-прежнему работаю в Хабаровском краевом колледже искусств и люблю свою работу. Я люблю класс, в котором веду занятия. Я искренне радуюсь успехам своих коллег, горжусь многими своими учениками, которые после окончания колледжа поступают в престижные вузы страны, достигают высот в искусстве или продвигают нашу русскую культуру за рубежом. Если бы меня спросили, сохраняются ли старые традиции училища в сегодняшнем колледже, так же хорошо работают преподаватели или всё стало хуже и ниже? Я бы ответила так: преподаватели стали работать лучше, так как повысились требования. Каждый педагог не только занимается с учениками, но и постоянно повышает свой педагогический уровень. Необходимо писать творческие, методические и научно-исследовательские работы каждому преподавателю. Это могут быть методические разработки, учебно-методические пособия, статьи и т. д.

Всё это находит широкое применение в учебном процессе, всё идёт в ход. Главная традиция нашего колледжа — готовить высококвалифицированные кадры. Она сохранена до сих пор. Среди выпускников нашего учебного заведения есть люди, достигшие больших высот в искусстве, удостоенные званий «Заслуженный артист» и «Народный артист», заслуженные работники культуры, лауреаты международных конкурсов, композиторы. Подавляющее большинство артистов Дальневосточного симфонического оркестра составляют выпускники нашего колледжа. Ведущие солисты Хабаровского музыкального театра, заслуженные и народные артисты, такие как Татьяна Маслакова, Зоя Макашина, Игорь Желтоухов, Владимир Хозяичев, Виталий Черятников, Валентина Соловых, также когда-то закончили это учебное заведение. Николай Копылов, народный артист России, служит в Михайловском театре в Санкт-Петербурге, лауреат Международного конкурса имени П. И. Чайковского Людмила Нам долго пела в Большом театре России.

Директором колледжа 8 лет был Игорь Эдуардович Мосин, профессор, солист краевой филармонии, талантливый пианист, писатель, тоже когда-то заканчивал наш колледж.

В работе колледжа есть свои традиции, идущие с давних времён. Это «музыкальные пятницы», клубы, дни открытых дверей и, конечно, праздничные юмористические студенческие капустники.

К сожалению, меньше стало живого общения среди преподавателей. Раньше центром притяжения была большая комната — учительская, позднее — кабинет учебной части, методический кабинет, библиотека. Это было не просто общение. Это был и обмен информацией, иногда очень ценной, и психологическая разгрузка. Это был обмен опытом, чего так не хватает сейчас. Люди варятся в собственном соку, а общаются больше в Интернете. К сожалению, ушли в прошлое и профсоюзные праздничные чаепития. Раньше наш колледж постоянно сотрудничал с телерадиокомпанией «Дальневосточная» (Комитет по телевидению и радиовещанию). Наши студенты и преподаватели постоянно выступали на телевидении и по радио с концертами как сольными, так и групповыми. Это было для студентов и хорошей концертной практикой, и пропагандой, популяризацией нашего учебного заведения. Сейчас этого давно нет, так как нет таких передач. Но это не от нас зависит. Ну что же, видимо, всему своё время.

Музыкальные семейные династии

Наш колледж не препятствует появлению музыкальных династий, а, наоборот, поддерживает их. Это ещё одно достижение нашего учебного заведения. И не надо далеко ходить за примером. Достаточно назвать такие фамилии, как Никоненко, Кудины, Мосины, Шклявер. Моя семья тоже представляет династию. Буду иметь нескромность рассказать о ней. Родители нас, троих сестёр, не были музыкантами, но очень любили музыку. Они нас особо не баловали дорогими вещами, но хо-

тели всем нам дать хорошее образование. В доме у нас всегда была большая библиотека, включавшая в себя не только книги, но и ноты, а также было много виниловых пластинок с записями мировой классики. Когда наши родители обосновались в Хабаровске, первое, что они купили из крупных вещей, — это пианино. Они отдали учиться музыке всех нас троих. Жили мы в Центральном районе Хабаровска, поэтому нас поэтапно отводили в музыкальную школу № 1, которая находилась в том же здании, где и музыкальное училище (училище искусств), на улице Волочаевской. Я поступила в музыкальную школу в 1963 году по классу фортепиано, где семь лет училась у Галины Михайловны Любвонной. Теоретические предметы у нас вели Элеонора Львовна Заплеталова и Ирина Николаевна Дудина. Хор вела Лидия Степановна Скрипкова. Все они со своим подходом старались привить нам любовь к музыке и интерес к занятиям ею. В то время помещение училища выглядело несколько по-другому. На первом этаже располагались кабинеты директора и завуча ДМШ, бухгалтерия, малый зал (зал ДМШ). Учебные классы школы занимали почти весь второй этаж. Справа — фортепианные классы, слева — теоретические. Училище располагалось в основном только на третьем этаже. Это была «вотчина» преподавателей и студентов, и нам, школярам, хода туда не было, а очень хотелось забежать туда и посмотреть, что там. Но когда в училище было мало народа, не было начальства и была возможность побегать и «полазить» везде, куда вход был запрещён, мы с удовольствием пользовались такой возможностью. Нам нравились укромные местечки: чёрная лестница, ведущая на чердак, полуподвальное помещение с запасным выходом, гримёрка (артистическая), находящаяся за кулисами большого зала, балкон, пристройка здания и другие места. Кстати, все классы тогда были открыты, ключами никто не пользовался, и можно было зайти в любой класс, где не было ни преподавателей, ни студентов, и проводить там время. Детям всегда хочется постигать мир через запрещённые места и предметы. Нам нравились взрослые студенты и молодые преподаватели. Мы смотрели на них благоговейно, они для нас были чем-то вроде икон. Многие преподаватели работали и у нас, и в училище. Это не могло не отразиться на нас, подрастающем поколении, тем более что у меня в училище уже учились две старшие сестры. Приходя вечером домой после занятий, они возбуждённо рассказывали о своих делах, делились впечатлениями, как прошёл день, что случилось нового. Особенно они любили рассказывать дома о своих занятиях по специальности (фортепиано) с преподавателем из Москвы Евгением Брейтбурдом, а после его отъезда из Хабаровска — с преподавателем Региной Мошкиной, также выпускницей ГМПИ имени Гнесиных.

Дома у нас часто бывали гости и постоянно звучала музыка, так как чаще всего к нам приходили однокурсницы и однокурсники моих сестёр: Татьяна Кацко, Наталья Степанюк, Людмила Подберезская, Татьяна Шешегова (Иванова), Ася Берович, Лидия Лупшова, Владимир Елисеев, Евгений Кравцов и другие. Все они в дальней-

шем получили высшее музыкальное образование. Бывали у нас и педагоги училища: Э. С. Красинский, И. Н. Захарова, Ж. М. Фрейтор.

Моя старшая сестра Таня в годы учёбы в училище работала концертмейстером в оперной студии Дома культуры завода «Энергомаш». Студией руководили тогда маститые педагоги-музыканты города Зинаида Павловна Тютинна и Евгения Григорьевна Венгерова. Среди участников оперных спектаклей, поставленных студией, были певцы Яков Мерович, Владимир Кадников, Валентина Искорнева. Они тоже частенько заглядывали к нам и даже устраивали домашние репетиции. В их исполнении я слушала много вокальной музыки: арий, романсов, песен, которые проникали в меня, буквально врезались в мою детскую память. Мама радушно принимала гостей, хлопотала на кухне, пекла очень вкусные пирожки, блинчики (она умела очень хорошо готовить), заваривала чай по своей методике. Отец фотографировал нас всех и снимал наши творческие посиделки на киноплёнку тогдашними аппаратами.

Наши родители хотели, чтобы мы не только учились музыке, а стали профессионалами, и в результате мы все трое стали пианистками, окончили консерватории. Старшая моя сестра Таня окончила Хабаровское училище искусств в 1967 году и сразу поступила в Новосибирскую консерваторию. Через три года выпустилась из училища Галя и уехала учиться в Горький, в консерваторию (сейчас этот город называется Нижним Новгородом, к нему вернулось прежнее, дореволюционное название). Осталось определиться с выбором только мне. Но это оказалось не так просто. Я в тот год окончила восемь классов и музыкальную школу. Мне, казалось бы, была назначена самой судьбой прямая дорога в училище. Но я не была ещё уверена на сто процентов, что музыка — моя судьба. Поэтому планировала сначала окончить десятилетку, подумать хорошенько и потом определиться с выбором профессии. Но в последний момент передумала идти в 9 класс. На моё решение поступать в училище повлиял тот факт, что в 1970 году в Хабаровске побывал на гастролях один из величайших пианистов XX века — Святослав Теофилович Рихтер. Концерт проходил в ОДОСА. Это была основная площадка для проведения концертов филармонии. Родители достали мне билет, так как пробиться на такой концерт было чрезвычайно сложно. И я, послушав в замечательном исполнении «Симфонические этюды» Р. Шумана, «Картинки с выставки» М. Мусоргского, пьесы С. Прокофьева, уже не сомневалась в выборе профессии. И твёрдо решила подать документы в училище искусств, чтобы научиться играть, как С. Рихтер. Экзамены сдавала осенью, когда проводился дополнительный набор. Хорошо, что в училище в то время практиковались такие наборы, это давало возможность большему количеству абитуриентов найти свой путь, тем, кто, например, не прошёл в другие учебные заведения или, как я, не мог определиться сразу.

Поступив в училище, я попала в класс к замечательному педагогу Жанне Александровне Корецкой. Жаль только, что она недолго поработала в училище. В 1971

году, после окончания в Москве ГМПИ имени Гнесиных, в Хабаровск, не только в родной дом, а ещё и в родное училище (она выпускница училища), приехала Лариса Анатольевна Токарева. Она дала путёвку в жизнь не одному поколению пианистов за годы работы. Несколько поколений учеников прошло через её талантливые руки. И поскольку Лариса Анатольевна преподавала и преподаёт до сих пор не только специальный инструмент — фортепиано, а ещё и методику преподавания этого инструмента, ни один студент, обучавшийся в училища на фортепианном отделении, не избежал обучения у неё.

После окончания Хабаровского училища искусств я поступила в Новосибирскую консерваторию. Исходной точкой моего решения было то обстоятельство, что моя сестра Таня к тому времени уже окончила эту консерваторию и связала свою жизнь с Сибирью. После окончания консерватории она преподавала в Кемеровском музыкальном училище, затем работала солисткой Кемеровской филармонии. Её супруг также был музыкантом. Он окончил дирижёрско-хоровой факультет Новосибирской консерватории. Работал руководителем хора в Кемеровском музыкальном училище. Таня очень поддержала меня в моём стремлении поступить в консерваторию. Сама она училась у хорошего преподавателя — Ольги Ивановны Волчковой, которая когда-то приехала совсем молодой в Новосибирск после окончания Московской консерватории и аспирантуры у профессора, очень известного пианиста Якова Израилевича Зака, ученика Г. Г. Нейгауза. Она была ненамного старше Тани, и они подружились, перешли на «ты», вместе путешествовали. Благодаря опеке, «нажиму» со стороны сестры, её мужа и О. И. Волчковой, я успешно сдала экзамены в консерваторию, особенно по музыкальным дисциплинам. По сумме баллов я прошла на фортепианный факультет и была зачислена в класс О. И. Волчковой.

А Галя, наша средняя сестра, тем временем окончила Горьковскую консерваторию и приехала по распределению работать в Хабаровское училище искусств. Приехала не одна, а со своим мужем — пианистом Виталием Багратовичем Пальяном. Они познакомились во время учёбы в консерватории. Виталий Багратович окончил в Москве училище имени Гнесиных по специальности «фортепиано» и Горьковскую консерваторию по той же специальности. В Хабаровском училище искусств они преподавали специальное фортепиано. В 1982 году семья Пальян переехала в Москву. Виталий Багратович работает преподавателем по классу фортепиано в одной из музыкальных школ Москвы, в которой учился когда-то сам (в ней в то же самое время, кстати, училась по классу фортепиано и Алла Пугачёва). Галя до 1992 года работала в Министерстве культуры РСФСР в должности старшего методиста по высшему музыкальному образованию. В настоящее время она доцент Российской академии музыки имени Гнесиных. В разные годы Галина Ильинична совмещала педагогическую деятельность с работой секретаря учёного совета. Являлась директором школы-колледжа при РАМ имени Гнесиных. Она имеет почётное звание «Заслуженный работник высшей школы

РФ». Их дочь Мария тоже пианистка. Она окончила РАМ имени Гнесиных, а затем аспирантуру при академии. А я после окончания Новосибирской консерватории в 1980 году работаю в Хабаровском колледже искусств.

Осталось рассказать ещё об одном персонаже моего повествования. Это моя дочь Альбина, которая тоже посвятила свою жизнь музыке. Её путь, как и у всех нас, традиционен. Детская музыкальная школа № 1 города Хабаровска, Хабаровский колледж искусств (класс заслуженного работника культуры Л. А. Токаревой). Получив диплом с отличием, Альбина окончила академию музыки имени Гнесиных в Москве, а затем и аспирантуру при академии у профессора Веры Борисовны Носиной. Альбина является лауреатом многих международных конкурсов. Работает как солистка и как концертмейстер академии имени Гнесиных на вокальном факультете. Проводит мастер-классы и выступает в различных городах России как с сольными программами, так и в качестве концертмейстера. Несмотря на то что Альбина давно обосновалась в Москве, она не забывает свой город. В 2015 году она приезжала в Хабаровск на гастроли. Провела мастер-класс в ДМШ № 1 и выступила в концертном зале филармонии в качестве концертмейстера с вокалистами из Москвы и с сольными номерами. В 2018 году она опять приезжала в Хабаровск с концертом, играла с Дальневосточным симфоническим оркестром концерт № 1 Ф. Шопена. Очень хорошо играла, концерт прошёл успешно. Её супруг — виолончелист. Вместе с друзьями они создали квинтет, записали несколько дисков. Их сын Максим учится ещё в музыкальной школе, но уже проявил себя как опытный конкурсант, а также играл с оркестром.

Я хочу донести до других, как важно воспитание в семье. Оно, пожалуй, решает всё. Как часто мы наблюдаем, что дети идут по стопам своих родителей или где-то рядышком. Музыкальные династии не такая уж редкость. Не секрет, что для полноценного раскрытия задатков нужны условия, определённое окружение, питательная среда. Важно не спугнуть людей, стремящихся к творчеству, не перекрыть им кислород. На сухой, пустынной почве не растёт ничего. Важно попасть в соответствующую среду. Семья — важное условие такого «попадания». Семья, а ещё учебные заведения. Важно ещё попасть в хорошие руки, как моя дочка. Я считаю, что в Москве, как и в Хабаровском колледже искусств, она попала в хорошие руки. Именно в семье закладываются навыки, интересы, склонности, формируются привычки. Каждая семья имеет свои традиции, передающиеся из поколения в поколение. Кто-то из великих сказал: «Традиции — не сохранение пепла, а несение огня!» Я ещё застала время, когда в Хабаровске жили две цыганские семьи, которые были очень дружны между собой. Это Пономарёвы и Эрденко. Члены этих семей учились и работали в Хабаровском училище искусств в 50-х — 60-х годах. Глава семьи Пономарёвых Дмитрий Васильевич Пономарёв, а также его жена Ирина Александровна Шепеленко окончили Московскую консерваторию. Это случилось в период войны. Сам Дмитрий Васильевич

был преподавателем по классу скрипки. Его жена — непревзойдённый до сих пор концертмейстер. Их дети Владимир и Валентина учились в Хабаровском училище искусств и стали прекрасными музыкантами. Валентина Пономарёва — очень известная джазовая певица, исполнительница романсов. Как солистка трио «Ромэн», она объездила с этим ансамблем весь мир и имела огромный успех. Именно она стала исполнительницей всех романсов в фильме Э. Рязанова «Жестокий романс». Владимир Дмитриевич Пономарёв долго преподавал в нашем колледже. Сейчас он концертирует в Москве. Он участник инструментального трио.

Другая семья, жившая в Хабаровске в этот же период, — Эрденко. Эти две семьи были дружны между собой и даже, по-моему, были родственниками. Николай Эрденко, младший родственник знаменитого скрипача Михаила Эрденко, основателя династии, успешно окончил Хабаровское училище искусств по классу скрипки, затем — Дальневосточный педагогический институт искусств, аспирантуру, некоторое время преподавал во Владивостоке, в институте искусств, а потом уехал в Москву и долго работал артистом и руководителем цыганского театра «Ромэн». Кроме того, он ещё прекрасно играл на гитаре и пел романсы, выступал на телевидении.

Есть такое расхожее выражение: «Природа на детях отдыхает». Все приведённые мной примеры опровергают это высказывание. Видимо, отдыхают родители, а не природа. Так бывает в некоторых случаях. Однако мы знаем династии Ойстрахов, Коганов, Ростроповичей, военных дирижёров Халиловых, династию художников, литераторов, кинорежиссёров, актёров Михалковых — Кончаловских. У нас в Хабаровске тоже есть художественные династии. Я о них уже писала. Раньше было такое понятие, как блат. Если человек пошёл по стопам родителей, это значит, он по благу пробился. Ага, гад какой! Пролез благодаря папочке своему или мамочке. А, действительно, чем и в чём мы можем помочь своим детям в их жизни, как не своим опытом, своими знаниями, своим профессионализмом? В 2014 году, объявленном в нашей стране Годом культуры, в Хабаровске силами совета ветеранов было организовано чествование династий работников культуры. Были приглашены семьи музыкантов Мосиных, Пахомовых (военные дирижёры), известного артиста Геннадия Григорьева, певицы Варвары Даниловой и многих-многих других. В числе приглашённых оказалась и я, только в единственном числе. Всех остальных членов нашей династии судьба разбросала по всему белу свету.

Заключение

Сегодня колледж живёт обычной трудовой жизнью. Мне нравится, что здесь много концертных коллективов высокого уровня. Это прежде всего концертный хор колледжа и ансамбля «Дольче» под управлением преподавателя, лауреата премии губернатора края Ольги Викторовны Герасименко. Она ежегодно готовит новые программы с коллективами, и они выезжают на конкурсы.

Были в Москве, Казани, Приморье, Биробиджане. Неоднократно занимали призовые места в международных и всероссийских конкурсах. Хоровые коллективы Ольги Герасименко всегда принимают участие в общественной жизни города. Ни одно крупномасштабное мероприятие города и края не обходится без участия её коллективов. В 2013 году хор участвовал в гала-концерте в «Платинум Арене», посвящённом юбилею Хабаровска. Сводный хор исполнял музыку совместно со сводным оркестром фестиваля «Амурские волны» под управлением народного артиста России Валерия Халилова. В 2015 году выезжали в Москву на празднование семидесятилетия Великой Победы и там, тоже в составе сводного хора из разных городов России, исполняли музыку совместно с оркестром В. Халилова под его управлением.

В нашем колледже есть ещё певческий коллектив — ансамбль «Красно» — отделения сольного и хорового народного пения. Имеются оркестровые коллективы: духовой оркестр под управлением члена Союза композиторов Петра Ленских и заслуженного работника культуры Сергея Кузнецова, симфонический оркестр, которым сейчас руководит дирижёр музыкального театра Руслан Антипинский. Старейший коллектив нашего колледжа — оркестр русских народных инструментов под руководством лауреата международных конкурсов Аси Фурта, он также пользуется успехом и уважением в городе. В 2009 году на Пятом Всероссийском конкурсе оркестров и ансамблей русских народных инструментов имени Н. Н. Калинина в Санкт-Петербурге оркестр народных инструментов колледжа завоевал первое место. На основе этого коллектива был создан городской оркестр народных инструментов, работающий при краевой филармонии. На сцене большого зала колледжа проходят краевые, городские и региональные музыкальные конкурсы, открытые уроки, мастер-классы и творческие встречи с мастерами искусств, а также курсы повышения для преподавателей ДМШ и ДШИ. Правда, в связи с пандемией коронавируса эта работа несколько приостановилась. Не так много проводится сейчас концертов, экзаменов и конкурсов в очном режиме. Всё больше они проходят в удалённом формате. Но хочется верить, что это временное явление уйдёт в прошлое и мы будем опять наслаждаться тёплыми встречами и общением.

Мой рассказ будет неполным, если не сказать о Краевой детской школе искусств (КДШИ). Она находится в одном здании с колледжем, как когда-то здесь находилась детская музыкальная школа № 1. Предшественником её было отделение педагогической практики. Многие дети, выпускники школы, связали свою жизнь с музыкой. Выбрали для себя музыкальную профессию. В колледже также имеются двухгодичные курсы переподготовки для преподавателей музыкальных школ и школ искусств, для тех, кто хочет приобрести дополнительную специальность и повысить свой педагогический потенциал.

Говоря о колледже искусств, обычно забывают об отделении художников. У нас есть отделение «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». Хабаровский край, мы знаем, богат лесами. Поэтому

основной специализацией на созданном в 1983 году отделении ДПИ была художественная обработка дерева. Студенты здесь изучают скульптуру, резьбу, рисунок. В 2014 году на отделении была открыта новая специализация «живопись». Каждое лето студенты ДПИ рисуют на природе (пленэр). Студенты и преподаватели отделения ДПИ участвуют в международных конкурсах ледовых и снежных скульптур, проходящих в том числе в г. Харбине, и занимают призовые места. Те ледовые скульптуры на площади имени Ленина, которыми мы любимся зимами, выполнены руками наших студентов и преподавателей отделения ДПИ.

И, наконец, в заключение хочется порассуждать. Принято считать, что провинция есть провинция. Какое-то там училище, затерянное среди тайги, лесов, пустырей, болот, комариного писка, летних дождей и жары, на краю земли, не может научить ничему хорошему. Оно не может отличаться высоким профессионализмом. Так как здесь, якобы, нет сильных и высокопрофессиональных кадров. Провинциальная школа, мол, отличается от столичной. Но ведь люди забыли, что в колледже многие работают с багажом столичной школы! То, о чём я рассказала в своём очерке, опровергает напрочь эти обывательские разговоры, слухи, сплетни и домыслы. Прежде, чем говорить, надо знать. Я бывала не раз во многих городах нашей страны и за рубежом,

в том числе и в столичных городах. Слышала питомцев других учебных заведений благодаря телевидению, радио, Интернету и другим источникам. И нахожу, что наш колледж готовит кадры не хуже других учебных заведений. Я как-то слышала по телевидению передачу, выступал один человек. Его представили как кандидата искусствоведения. Он высказал мысль о том, что мастерство, которому обучают детей с детства (он имел в виду художников-живописцев), может убить талант. И хотя это, скорее всего, его личное мнение, доля правды в этом есть. Должен быть баланс между обучением мастерству и сохранением таланта. Без мастерства талант не раскроется. Именно этим и занимаются наши педагоги, взращивая и пестуя молодое поколение. Опыт, умение работать и любовь к профессии наших ведущих педагогов подчас творят чудеса. Такая работа заслуживает особого уважения и признания к тем, кто сохраняет и поддерживает культуру в нашем регионе, в городе, в крае, на нашей малой родине. Работая здесь, многие сделали преподавание музыки делом своей жизни. Живя здесь, на краю земли, несмотря ни на что, они не стремятся в тёплые края или разноцветные манящие дальние страны, так как везде хорошо, где нас нет, как говорится.

Так давайте же ценить и преумножать наши достижения, уважать традиции, с гордостью нести честь и держать марку Хабаровского краевого колледжа искусств!



Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва



Вход в Хабаровский колледж искусств



Чайковский
Пётр
Ильич



Йоамест Т.,
эстонский пианист
и педагог



Кооль Н., первый директор Хабаровского колледжа искусств (техникума)



Мерович Я. в роли Ленского в опере Чайковского «Евгений Онегин»



Халилов В., народный артист России, главный военный дирижёр



Соболевский В. Л., заслуженный артист РСФСР, пианист, г. Хабаровск



Шальтис М. Ф., пианистка, г. Хабаровск



Петроченко И., педагог Хабаровского колледжа искусств



Плетнёв М., народный артист РСФСР, пианист, дирижёр, композитор



Рихтер С., народный артист СССР, пианист



Вайнштейн О., пианист, лауреат международных конкурсов, г. Санкт-Петербург



Хормейстеры, г. Хабаровск, 2007 г.
Сарапульцева И., Гладская Л., Новиков А., Герасименко О., Коваленко Т., Русанова Л.



Фатьянова Е., педагог фортепиано Хабаровского колледжа искусств, г. Хабаровск, 2 декабря 2005 г.



На Четвёртом Всероссийском конкурсе, г. Горький, 1990 г.



Дубовик В., заслуженная артистка России



Менцер Н., композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР, г. Хабаровск



На концерте в Хабаровском колледже искусств, 1993 г.



Мацуев Д., пианист, народный артист России, лауреат Международного конкурса имени П. Чайковского, г. Москва



Встреча музыкантов оркестров на фестивале «Амурские волны», г. Хабаровск



Ван Клиберн (США), лауреат первой премии Первого конкурса имени П. И. Чайковского



Березина А. (моя дочь), концертмейстер и педагог РАМ имени Гнесиных, г. Москва



На концерте в Хабаровском колледже искусств, 2020 г.



Поездка в Южную Корею, 1997 г.
Сидят: А. Ленских, В. Дубовик,
стоят: В. Алёхин, М. Дубинина



Цыганков А., народный артист России, в Хабаровском колледже искусств



Хор колледжа искусств.
Руководитель — Герасименко О.



Севидов А., пианист, народный артист России, г. Москва



Концерт в Дальневосточном художественном музее



Ансамбль «Дольче».
Хабаровский колледж искусств.
Руководитель — Герасименко О.



Цыганков А. Концерт в Хабаровском колледже искусств, г. Хабаровск, 2008 г.



На конкурсе, г. Владивосток, 1997 г.

Марина Ильинична Дубинина

Тернии и звёзды

Очерки о музыкантах и об исполнении музыки

Технический редактор О. Н. Волкотрубова

Дизайн и верстка Е. Е. Кравцова

Фотографии предоставлены М. И. Дубининой

Подписано в печать 15.06.2022.

Бумага писчая. Формат 60x90/8.

Гарнитура Minion Pro.

Печать цифровая.

Условно-печатных листов 12,09.

Тираж 600 экз.

Заказ № 114.

Подготовлено к печати и отпечатано ООО «Гамма».

г. Хабаровск, ул Шеронова, 93.

Тел.: (4212) 66-71-99, 42-06-11.

9785905

ISBN 978-5-905584-02-2



9 785905 584022