

**ФГБОУ ВПО «Государственный музыкально-педагогический  
институт им. М. М. Ипполитова-Иванова»**

---

на правах рукописи

**Перерва Елена Ивановна**

**Творческая деятельность С. Л. Доренского  
и традиции русской исполнительской школы**

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения,  
профессор Соколова Л. П.

Москва – 2015

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Отечественная фортепианная школа: истоки и традиции</b>	
1.1. Пути формирования отечественной фортепианной школы.....	21
1.2. Московская фортепианная школа: преемственность традиций.....	43
<b>Глава 2. Творческая деятельность профессора С. Л. Доренского</b>	
2.1. Черты исполнительского стиля С. Л. Доренского .....	102
2.2. Педагогические принципы С. Л. Доренского	
2.2.1. Начальный этап.....	119
2.2.2. Основные методические положения.....	123
2.2.3. Творческая атмосфера в классе профессора С. Л. Доренского....	127
2.2.4. Индивидуальность исполнителя.....	131
2.2.5. Показ за инструментом. Художественные ассоциации. Самостоятельность мышления.....	134
2.2.6. Репертуар. Игра наизусть. Авторский текст.....	139
2.2.7. Работа над звуком. Педализация.....	142
2.2.8. Работа над техникой. Организация самостоятельных занятий.	146
2.2.9. Работа над темпом сочинения. Форма. Занятия без инструмента .....	150
2.2.10. Концертное выступление. Предконцертный режим.....	153
2.3. Исполнительский комментарий С. Л. Доренского к Сонате № 2 b-moll Ф. Шопена.....	159
<b>Заключение</b> .....	170
<b>Список литературы</b> .....	173
<b>Приложение №1. Биография С. Л. Доренского</b> .....	202
<b>Приложение №2. Ученики С. Л. Доренского – лауреаты международных конкурсов</b> .....	208

## Введение

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского по праву занимает лидирующее положение в системе не только российского, но и мирового музыкального образования. Ее открытие (1866г.) стало важным событием в истории становления отечественного исполнительского искусства.

Педагогический состав фортепианного факультета в тот период состоял из крупнейших музыкантов: именно они создавали основы профессионального, общекультурного и нравственного воспитания учащихся, находили целесообразные, эффективные методы и приемы работы. Помимо Н. Г. Рубинштейна, который возглавлял консерваторию, в ней преподавали такие известные пианисты, как А. Доор, А. И. Дюбюк, К. К. Клиндворт, П. А. Пабст, Э. Л. Лангер, К.Э. Вебер, А. К. Зандер, Н. С. Зверев и другие. Примечательно, что уже на первых выпускных экзаменах (1870г.) студенты демонстрировали достаточно высокий уровень исполнительского мастерства<sup>1</sup>.

Так постепенно складывалась московская школа пианизма. Каждое новое поколение, опираясь на традиции предшественников, значительно обогащало и дополняло отечественную педагогику. На рубеже столетий неоценимый вклад в развитие фортепианного факультета Московской консерватории внесли В. И. Сафонов и С. И. Танеев (один из любимых учеников Н. Г. Рубинштейна). Первая половина XX века связана с творческими достижениями уникальной «четверки»: А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауза, С. Е. Фейнберга.

Дальнейшая преемственность традиций осуществлялась через их многочисленных учеников и последователей, среди которых ведущее место

---

<sup>1</sup> Подтверждением тому служат творческие биографии двух учениц Н. Г. Рубинштейна – А. Ю. Зограф и Н. А. Муромцевой. Источники сообщают, что первая – в 1870-1880гг. с успехом выступала не только в России, но и за границей. Талант второй в своей рецензии высоко оценил П. И. Чайковский: «Это одна из лучших когда-либо слышанных в Москве виртуозок. Кроме безупречной техники, у г-жи Муромцевой бездна вкуса и выразительности» [234, 28].

занимали Л. Н. Оборин, Я. В. Флиер, Я. И. Зак, Э. Г. Гилельс, Г. Р. Гинзбург и т.д. Бережно сохраняя и передавая опыт, накопленный великими педагогами прошлого, они обеспечивали многообразие форм его реализации в учебном процессе, что отражалось в конкретных установках и методах работы. Таким образом, аккумулируя и интерпретируя знания в условиях нового времени, музыканты существенно «расширяли» границы исполнительской культуры и возможности педагогического воздействия.

В наше время русская фортепианная школа продолжает активно развиваться. В Московской консерватории преподают такие замечательные музыканты как Э. К. Вирсаладзе, М. С. Воскресенский, С. Л. Доренский и многие другие. Сравнительно недавно ушли из жизни Т. П. Николаева (1924–1993), Л. Н. Власенко (1928–1996), Е. В. Малинин (1930–2001), Л. Н. Наумов (1925–2005), В. К. Мержанов (1919–2012), В. В. Горностаева (1929–2015). Результаты их творческой деятельности позволяют убедиться в сохранении высочайшего уровня и качества отечественного музыкального образования.

«Не будет преувеличением утверждать... – считает профессор МГК им. П. И. Чайковского Л. Е. Слуцкая, – что концептуальные подходы к музыкально-исполнительскому искусству и педагогике, сложившиеся в прежние годы, не претерпели ныне принципиальных, сущностных изменений» [216, 303].

В плеяде современных музыкантов, преподающих в МГК им. П. И. Чайковского, яркой фигурой является Народный артист России, профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано Сергей Леонидович Доренский. Его биография неразрывно связана с Московской консерваторией, которую он окончил в 1955 году, а спустя два года стал ассистентом в классе своего учителя, замечательного пианиста Григория Романовича Гинзбурга.

За более чем полувековую педагогическую практику воспитанники Сергея Леонидовича Доренского становились лауреатами международных конкурсов более 170 раз. Это действительно уникальный случай в истории фортепианного факультета консерватории.

Среди его учеников – Заслуженные артисты Российской Федерации, солисты Московской филармонии, профессора и доценты кафедры специального фортепиано Московской консерватории, лауреаты всероссийских и международных конкурсов, а также обладатели престижных премий и наград. Всех их объединяет высокий профессионализм, выражающийся в особом отношении к культуре звучания инструмента, в глубине и убедительности интерпретаций, технической оснащенности. Однако, что очень важно, каждый из них, освоив «школу» Доренского, сумел сохранить свою индивидуальность, самобытную, не похожую на других, исполнительскую манеру. При сравнении интерпретаций Д. Мацуева, Н. Луганского, П. Нерсесьяна, Е. Мечетиной, В. Руденко, А. Штаркмана, А. Писарева и многих других, с первых звуков обращает на себя внимание колоссальное различие не только в использовании специфических средств выразительности (в широком значении этого слова) и приемов звукоизвлечения, но и характере пианизма в целом.

Результаты педагогической деятельности профессора Доренского принесли ему международное признание. С 1974 года Сергея Леонидовича приглашают в состав членов жюри международных конкурсов, во многих из которых он был председателем. Это конкурсы: им. П. И. Чайковского (Москва), им. Ж. Б. Виотти (Италия), им. Паломы О'Ши (Испания), им. Марии Каллас (Афины, Греция; Сидней, Австралия), им. Ф. Шопена (Варшава), конкурса Баварского радио (Мюнхен), им. Л. ван Бетховена (Вена). Музыкант систематически проводит мастер-классы во многих странах мира: Австрии, Испании, Франции, Великобритании, Италии, США, Казахстана и т.д.

Сергей Леонидович Доренский не только один из выдающихся педагогов современности, он вписал яркую страницу в историю исполнительской культуры. Сольная карьера музыканта началась с триумфальной победы на V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве (1955г.), двумя годами позже он завоевал II премию на Международном конкурсе пианистов в Рио-де-Жанейро. Наиболее интенсивный период его концертной деятельности длился около тридцати лет и завершился к середине 1980-х годов.

Выступления пианиста помнят более чем в 200 городах СССР и во многих странах мира: Австралии, Великобритании, Болгарии, Бразилии, Венгрии, Дании, Италии, Испании, Кении, Мексике, Центральной и Латинской Америке, Норвегии, Польше, Румынии, США, Танзании, Уганде, Чехословакии, Шри-Ланке, Югославии, Японии и других<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Из личных архивов С. Л. Доренского: «За срок с 1955 года по настоящее время [1968 год] мои сольные и симфонические концерты состоялись в следующих городах (во многих из них выступал неоднократно): Москва, Ленинград, Киев, Харьков, Одесса, Петрозаводск, Куйбышев, Саратов, Астрахань, Оренбург, Пенза, Ташкент, Фрунзе, Алма-Ата, Ашхабад, Усть-Каменогорск, Черновцы, Станислав, Житомир, Дрогобыч, Херсон, Николаев, Луганск, Северодвинск, Грозный, Махачкала, Нальчик, Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Орджоникидзе, Кисловодск, Ставрополь, Рига, Таллин, Кишинев, Вильнюс, Тарту, Каунас, Паланга, Дзинтари, Минск, Серпухов, Баку, Ереван, Тбилиси, Свердловск, Челябинск, Курган, Нижний Тагил, Верхняя Салда, Киров, Горький, Калуга, Тамбов, Рязань, Липецк, Брянск, Вологда, Череповец, Ялта, Симферополь, Севастополь, Кривой Рог, Днепропетровск, Сахалинск, Владивосток, Хабаровск, Шадринск, Корсаков (Сахалин), Кировобад, Винница, Ижевск, Воткинск, Донецк, Пермь, Ужгород, Мукачево, Сегежа, Орел, Курск, Белгород, Воронеж, Йошкар-Ола, Чебоксары, Кировоград, Полтава, Кушва, Архангельск, Ульяновск, Черкассы, Обнинск, Дзержинск, Красное Сормово, Якутск, Магадан, Петропавловск на Камчатке, Павлодар, Караганда, Ленинокан, Сочи, Пятигорск, Железноводск, Ессентуки, Таганрог, Серов, Копейск, Железноводск, Ессентуки, Таганрог, Краснотуринск, Кемерово, Белово, Ленинск-Кузнецк, Новокузнецк, Кострома, Казань, Тула, Зеленодон, Щекино, Магнитогорск, Ярославль, Рыбинск, Омск, Томск, Новосибирск, Барнаул, Мурманск, Душанбе, Волгоград, Рубцовск, Донской (Тульская область), Коркино (Челябинская область), Свободный (Благовещенская область), Керчь, Феодосия, Небит-Даг Александрия, Ковров, Муром, Александров, Даугавпилс (Латвия), Вентспилс (Латвия), Мелекесс.

В этот же период состоялись мои зарубежные гастроли в следующих странах:  
Польша – 1955 (июль, август), 1958 (апрель), 1962 (ноябрь, декабрь),  
Болгария – 1959 (сентябрь),  
Бразилия – 1957 (июль, август, сентябрь), 1959 (июль, август, сентябрь), 1962 (7июль, август),  
Италия – 1959 (ноябрь, декабрь),  
Чехословакия – 1958 (ноябрь), 1961 (4апрель),  
Дания – 1955 (октябрь),

Его концерты получали многочисленные восторженные отклики в прессе. Критики писали об исключительности художественной интерпретации, мастерском владении звуковой палитрой инструмента, «задушевности поэтической интонации» и «пластичном звуковом рисунке» [7, 163]. Рецензенты отмечали, что Доренский обладает многими качествами, ставшими редкостью для исполнителя, а именно – искренностью высказывания, обаянием, поэтической направленностью игры.

Репертуар Сергея Леонидовича разнообразен: это сочинения В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, современных зарубежных и отечественных композиторов. Пианист также являлся первым исполнителем ряда произведений Р. К. Щедрина, С. Барбера и др. Наиболее полно дарование Доренского раскрылось в интерпретации музыкального наследия композиторов-романтиков, в частности, Ф. Шопена. В отечественных фондах хранится запись всех мазурок великого польского композитора, сделанная Сергеем Леонидовичем Доренским.

Среди исследователей, занимающихся вопросами фортепианного исполнительства и педагогики, до сих пор ведутся дискуссии: существует ли единая русская пианистическая школа, или целесообразнее говорить о наличии разных школ пианизма крупных мастеров?

Если следовать одному из многочисленных определений и понимать под фортепианной школой «неформальное объединение музыкантов, которое обладает центром или отличается полицентричностью, имеет индивидуальную

---

ГДР – 1960 (февраль), 1965 (октябрь),

Норвегия – 1957 (май),

Югославия – 1963 (апрель), 1967 (январь),

Англия – 1966 (сентябрь, октябрь), глава делегации студентов МГК им. П. И. Чайковского на Международном конкурсе в г. Лидсе,

США – 1958 (июль, август), член делегации советской молодежи,

Бразилия – 1968 (август, сентябрь, октябрь)».

парадигму, включающую эстетические, педагогические, исполнительские, профессиональные принципы, характеризуется прямым или опосредованным типом коммуникации и осуществляет сохранение, передачу, генерирование художественных идей и выработку технических средств для их воплощения в местном, национальном или интернациональном масштабе в рамках конкретного исторического периода» [41, 16], то, безусловно, плодотворная деятельность Сергея Леонидовича, его вклад в развитие фортепианного факультета Московской консерватории, позволяют говорить о «школе» Доренского.

**Цель** настоящего исследования состоит в том, чтобы, опираясь на исторические и архивные материалы, показать место и роль С. Л. Доренского в истории отечественного фортепианного искусства, проследить преломление традиций московской пианистической школы в педагогических и исполнительских принципах музыканта, оценить вклад профессора в развитие современного музыкального образования.

Как известно, в основе методической системы и музыкально-эстетических представлений каждого крупного мастера (к которым, без сомнения, относится и Сергей Леонидович Доренский), лежат сложившиеся традиции, поэтому изучение творческой деятельности профессора, на наш взгляд, целесообразно проводить не изолированно, а в сравнении с педагогической практикой его предшественников, в контексте истории развития отечественной фортепианной культуры.

**Объект** исследования – московская фортепианная школа.

**Предмет** исследования – педагогические принципы Сергея Леонидовича Доренского, исполнительская деятельность музыканта.

В связи с поставленной целью возникают следующие **задачи** исследования:

- 1 – определить главные факторы в творческой биографии С.Л. Доренского, оказавшие влияние на формирование его исполнительских и педагогических принципов;
- 2 – рассмотреть педагогическую деятельность профессора С. Л. Доренского в контексте традиций русской фортепианной школы с точки зрения



преемственности традиций; показать его вклад в развитие современной педагогики;

3 – проанализировать исполнительский стиль музыканта на основе имеющихся грамзаписей, выявить характерные особенности его интерпретаций, репертуарные предпочтения;

4 – обобщить и систематизировать педагогическую концепцию С. Л. Доренского; в связи с этим – проанализировать принципы, методы и приемы, свойственные его педагогике (репертуарная политика, стилевые особенности сочинения, приемы звукоизвлечения, педализации, техническое развитие учащегося, проблема предконцертного режима и концертного выступления);

5 – рассмотреть аспекты взаимосвязи исполнительских и педагогических принципов музыканта;

6 – сравнить полученные результаты с педагогическими системами его выдающихся предшественников, выявить то новое, что он привнес в теорию и практику фортепианной педагогики;

7 – рассмотреть основные этапы становления отечественной исполнительской школы;

8 – проанализировать творческую деятельность выдающихся представителей московской школы пианизма, определить их вклад в развитие отечественной фортепианной педагогики и исполнительского искусства; определить и обобщить основные музыкально-эстетические принципы представителей московской фортепианной школы.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые будет предпринята попытка комплексного анализа педагогической и исполнительской деятельности Сергея Леонидовича Доренского, его места и роли в отечественной системе музыкального образования.

Современная литература, посвященная С. Л. Доренскому, немногочисленна. Как правило, это статьи в периодических изданиях, затрагивающие отдельные грани творческой деятельности профессора, рецензии на его концерты, краткие биографические очерки. Безусловно, источники содержат важные сведения о

музыканте. Тем не менее, они носят скорее локальный характер и не позволяют получить исчерпывающего представления о педагогике Доренского, так же как и критические рецензии не раскрывают полностью черты его исполнительского стиля. Таким образом, комплексной работы, посвященной С. Л. Доренскому, в настоящее время не существует.

Ценным материалом для изучения вклада музыканта в отечественную педагогику является сборник статей Доренского, в котором изложены его взгляды на состояние современной фортепианной школы и исполнительского искусства (составлен в 2000 году Р. Р. Шайхутдиновым) [326].

В статьях, основанных преимущественно на впечатлениях от международных конкурсов, членом жюри которых был С. Л. Доренский («С верой в будущее», «Сравнение с прошлым и новые горизонты», «Огромное пространство в сегодняшнем музыкальном мире», «Беседа с Сергеем Доренским», «Три недели с музыкой Шопена», «Блистательный и трудный Шопен»), либо посвященных памяти выдающихся музыкантов («Мой учитель», «Воспоминания о Г. Р. Гинзбурге», «Воспоминания о Я. В. Флиере»), рассматривается достаточно широкий круг вопросов, связанных с особенностями фортепианного искусства. Наиболее существенными для настоящего исследования являются размышления Сергея Леонидовича о путях развития московской пианистической школы, а также других национальных школ пианизма.

Среди наиболее концепционно важных авторских материалов сборника выделяется статья «Забыть о себе во имя музыки», в которой Доренский формулирует педагогическое credo, объясняет свою точку зрения на специфику исполнительского искусства и особенности системы российского музыкального образования. В целом, материал сборника раскрывает большие возможности для исследовательской систематизации и научного обобщения высказанных творческих идей профессора.

В изучении педагогических принципов Сергея Леонидовича Доренского и особенностей его исполнительского стиля мы опирались, прежде всего, на архивные документы и записи музыканта, архив библиотеки МГК им. П. И.

Чайковского, материал, полученный из бесед с профессором, его учениками и коллегами (среди них – Р. К. Щедрин, А. С. Соколов, А. Я. Эшпай, Б. Г. Тевлин, Р. О. Багдасарян, Ю. С. Айрапетян, Д. Л. Мацуев, Н. Л. Луганский, А. А. Писарев, П. Т. Нерсесьян, Е. В. Мечетина, И. С. Красотина, П. Колесников, Ф. Копачевский, С. Арцибашев и другие). Также мы анализировали исполнительские указания, проставленные пианистом в принадлежащих ему нотных архивах, присутствовали на мастер-классах, уроках профессора и его ассистентов (П. Т. Нерсесьяна, А. А. Писарева и Н. Л. Луганского).

Для определения места и роли профессора Сергея Леонидовича Доренского в истории формирования и развития московской школы нами была проанализирована литература, посвященная различным аспектам отечественной и зарубежной исполнительской культуры. Важный вклад в ее изучение внесли А. В. Вицинский, В. А. Натансон, В. И. Музалевский, Л. А. Баренбойм, А. Б. Благой, Д. А. Рабинович, Г. М. Коган, Я. И. Мильштейн, Г. М. Цыпин, А. А. Николаев и другие. Труды вышеперечисленных авторов включают ценный материал, в них глубоко и детально прорабатываются отдельные вопросы фортепианного исполнительства и педагогики, приводятся многочисленные фактологические сведения. В то же время, они либо ограничены определенными хронологическими рамками, либо затрагивают довольно узкие вопросы, и, как следствие, не претендуют на комплексный анализ проблемы.

Серьезные исследования в области изучения отечественного исполнительства принадлежат А. Д. Алексееву. В его работах («Антон Рубинштейн» [4], «Из истории фортепианной педагогики...» [5], «Интерпретация музыкальных произведений...» [6], «История фортепианного искусства» [7], «Клавирное искусство» [8], «Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века» [10], «Русские пианисты» [13] и др.) становление фортепианного искусства рассматривается в общем контексте развития музыкальной культуры, собран уникальный фактологический материал. Тем не менее, характер изданий носит преимущественно историческую направленность, а временные рамки исследования ограничены первой половиной XX столетия.

Особого внимания заслуживает работа профессора МГК им. П. И. Чайковского В. П. Чинаева «Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: На примере фортепианного исполнительского искусства» [320], оказавшая существенную помощь в систематизации и обобщении материала.

Автор убедительно доказывает, что исполнительское искусство – неотъемлемая часть художественной культуры в целом, и поэтому «не может рассматриваться как автономная сфера творчества» [219, 40].

Труд В. П. Чинаева дает ключ к пониманию многих вопросов, связанных с теорией и практикой фортепианного искусства. Предложенная в нем удобная и логичная для понимания классификация стилей различных национальных школ может стать базой для исследователей, занимающихся данной проблематикой.

В. П. Чинаев не ставит своей задачей подробный анализ педагогических принципов выдающихся деятелей фортепианного искусства, но в силу того, что исполнительские стили изучаются автором не изолированно, а в контексте развития художественной культуры, некоторые обобщения могут распространяться и на понимание педагогических систем музыкантов.

Вопросами исполнительского стиля занималась Н. Г. Драч: в своем исследовании «Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века» [121] автор размышляет о «стилевом плюрализме». Опираясь на существующие труды в области пианистической культуры, Драч рассматривает исполнительские стили в русле «музыкально-художественного стиля данного исторического периода». Выводы она подтверждает сравнительным анализом интерпретаций выдающихся пианистов современности.

К истокам формирования отечественного исполнительства обращены работы Т. Н. Ливановой, В. А. Натансона, В. И. Музалевского и других авторов.

В труде Т. Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом» [175] обстоятельно изложен материал о роли и значении музыки (в том числе клавишной) в культурной жизни общества. К

сожалению, подробно останавливаясь на истории развития отечественного музыкального искусства и изучении разнообразных аспектов исполнительства, автор лишь частично затрагивает специфику сугубо инструментальной музыки.

Обзор начального этапа становления русской пианистической школы представлен также в работе В. А. Натансона «Прошлое русского пианизма» [221]. Автор приводит ценные сведения, большое количество данных о репертуаре отечественных пианистов XVIII–XIX столетий, разнообразных печатных сборниках того периода. Но, как указано в предисловии, в задачу издания не входит анализ «педагогических систем, школ и пособий» музыкантов.

В свою очередь, В. И. Музалевский («Русское фортепианное искусство» [212]) довольно подробно разбирает особенности педагогической работы с учащимися, опираясь при этом на методические пособия и «школы», анализирует исполнительское искусство сквозь призму композиторской деятельности музыкантов.

Значительное количество работ посвящено истории развития исполнительских классов и факультетов Московской консерватории. В них обстоятельно описывается система и организация учебного процесса, творческая деятельность ведущих профессоров консерватории, их методические принципы, черты исполнительского стиля. Однако работы авторов в этом направлении тоже носят преимущественно локальный характер.

Так, например, периоду 1860–1890 гг. посвящены две статьи Н. А. Любомудровой («Фортепианные классы Московской консерватории в 60 – 70 годах прошлого столетия» [180] и «Фортепианные классы Московской консерватории в 80 – 90-х годах прошлого столетия» [181]). Автор детально описывает становление, развитие и функционирование фортепианных классов на начальных этапах. В работах представлен интересный материал, связанный с документацией, созданием и оформлением учебных программ, разработкой экзаменационных требований.

Важный аспект затронут в исследовании Л. Г. Сухой («Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы»

[283]), которая рассматривает истоки формирования отечественной педагогической системы. В работе подробно анализируется творческое наследие основателей русской пианистической школы, в частности, братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов и В. И. Сафонова. В то же время, внимание в ней сосредоточено преимущественно на общественно-просветительской деятельности музыкантов, становлении их творческого пути, а не на педагогических принципах и методике преподавания.

К вопросам формирования и развития исполнительских факультетов Московской консерватории обращался А. А. Семенов. В своем диссертационном исследовании «Культурная традиция Московской консерватории: национальное как мировое (на материале истории исполнительских школ)» [274] он стремился воссоздать «родословную» ведущих профессоров Московской консерватории, чья творческая деятельность во многом повлияла на пути формирования московской исполнительской школы.

Большая заслуга автора заключается в том, что он последовательно выстраивает историческую цепочку «учитель–ученик», позволяя тем самым определить основные векторы, по которым осуществлялась преемственность художественных традиций. В связи с этим А. А. Семенов указывает на важность в формировании московской фортепианной школы взглядов Н. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского и С. И. Танеева. Установки, заложенные основателями отечественного музыкального образования, считает исследователь, в большей или меньшей степени, но, безусловно, влияли на педагогические воззрения их последователей.

Семенов приходит к выводу о существовании общей идеи, объединяющей педагогику всех ведущих профессоров Московской консерватории. Это, прежде всего, универсализм в понимании профессии, выражающийся «в ориентации на музыкальную культуру как часть общей духовной культуры, в подходе к творчеству как к духовному поиску, требующему не только узкой технической оснащенности, но включенности в горизонт широких и фундаментальных жизненных, религиозных, исторических, философских размышлений и

смыслов...» [274, 120]. Несмотря на ценность и практическую значимость работы, автор не ставит своей задачей изучение педагогических принципов музыкантов. Поэтому преемственность в данном контексте определяется преимущественно лишь в «схематичном» указании, кто у кого учился.

Важным вкладом в изучение проблем исполнительского искусства и, в частности, московской школы пианизма, стала работа Л. Е. Слуцкой «Совершенствование профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей: Из опыта работы фортепианного факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского» [276]. В отличие от предыдущего труда автор кропотливо и детально разбирает педагогические принципы ведущих профессоров Московской консерватории. Большая ценность работы заключается, вне сомнения, в ее актуальности, в возможности не просто проследить взгляды музыкантов на ту или иную проблему, но также сравнить, сопоставить различные точки зрения на отдельные аспекты фортепианной педагогики и исполнительства. Подробно анализируя педагогические принципы профессоров Московской консерватории, описывая методы и приемы занятий с учащимися, Л. Е. Слуцкая рассматривает процесс обучения сквозь призму преемственности традиций и новаторства.

Таким образом, автор ориентируется на «горизонтальный пласт», то есть проводит сравнение взглядов и убеждений профессоров, живущих в едином временном континууме. Опираясь на предшествующий опыт, мы в работе стремимся воссоздать «вертикальный срез» и «поместить» С. Л. Доренского в исторический контекст, то есть проследить основные вехи истории развития отечественной профессиональной исполнительской культуры от зарождения фортепианно-исполнительского искусства в России до современного состояния пианистической школы.

Существенным вкладом в изучение теоретических аспектов фортепианного исполнительства стала работа А. Б. Бородина «Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования» [41]. Автор исследует этимологию

понятия «фортепианная школа», ее определение в науке и в искусстве, рассматривает сущность понятия в педагогике. Несмотря на то, что работа обладает значительной научной ценностью, она, тем не менее, представляет большой интерес для специалистов, занимающихся именно теоретическими вопросами исполнительской культуры, нежели практической деятельностью.

Вопросами фортепианной педагогики занималась также О. А. Курганская. В основу ее исследования «Обучение игре на фортепиано в России: этапы и стадии (XIX–XX вв.)» [167] положен принцип стадильности. Обосновывая свою концепцию о пяти периодах, автор заостряет внимание на ранних этапах развития отечественной педагогической мысли и весьма поверхностно касается педагогической деятельности современных музыкантов. О. А. Курганская скорее размышляет о процессах, происходящих в системе музыкального образования (конкурсomanия, распространение звукозаписи и проч.), нежели о вопросах собственно педагогики.

В работе Е. Н. Федорович «Педагогическое наследие крупнейших российских пианистов и его роль в современном музыкальном образовании» [289] развитие русской фортепианной школы рассматривается в историческом контексте, анализируются изменения, которые происходят в современном мире, и их влияние на состояние отечественной педагогической мысли. Федорович акцентирует внимание на важных «организационных» вопросах учебного процесса, ситуации в системе музыкального образования в целом на конкретный период времени. Рассматривая педагогическое наследие крупнейших музыкантов, чья деятельность связана с формированием русской школы пианизма, автор не претендует на углубленное исследование их методических систем и специфических приемов воздействия на учащихся.

Немало работ, посвященных различным вопросам фортепианного искусства, принадлежит Г. М. Цыпину. В трудах «Портреты советских пианистов» [313] и «Концертная сцена России...» [308] представлена творческая деятельность выдающихся отечественных музыкантов. Автор анализирует исполнительские стили, рассказывает о репертуарной политике и географии



концертных выступлений, методах самостоятельных занятий, особенностях предконцертного режима и публичного выступления.

Отдельный пласт исследований связан с психологией музыкальной деятельности, методикой обучения игры на фортепиано. В работах «Исполнитель и техника» [307], «Музыкально-исполнительское искусство» [310], «Музыкант и его работа» [311] и других Г. М. Цыпин размышляет о проблемах формирования исполнительских способностей музыканта, его технических навыков и умений, содержании и форме занятий над музыкальным сочинением. Также автор обращается к истории развития фортепианной педагогики, важнейшим этапам становления отечественного музыкального образования. Г. М. Цыпин не обходит стороной и практические аспекты фортепианного исполнительства, предлагая читателям ценные рекомендации отечественных и зарубежных пианистов.

Таким образом, вышеперечисленные труды дают представление о состоянии фортепианной школы, о различных эпохах и направлениях пианистической культуры, включают в себя анализ педагогических принципов выдающихся мастеров как прошлого, так и настоящего. Материал, содержащийся в литературных источниках, позволяет воссоздать общую картину русской школы пианизма, выявить истоки ее создания, а также определить ситуацию в музыкальном образовании в настоящее время.

Значительно дополняют эту «картину» работы (воспоминания, статьи, эпистолярное наследие, пособия) самих представителей отечественной школы пианизма, сыгравших ведущую роль в формировании исполнительских и педагогических традиций. Назовем лишь некоторые из них: А. Г. Рубинштейн – «Лекции по истории фортепианной литературы» [264], «Литературное наследие» [265], «В. И. Сафонов – «Новая формула» [273]; С. Е. Фейнберг – «Мастерство пианиста» [293], «Пианизм как искусство» [294]; Г. Г. Нейгауз – «Об искусстве фортепианной игры» [226], «Размышления, воспоминания, дневники» [227]; А. Б. Гольденвейзер – «Воспоминания» [92], «Дневник» [93], «О музыкальном искусстве» [94], «Об исполнительстве...» [95]; Л. Н. Наумов – «Под знаком Нейгауза» [223]; Е. М. Тимакин – «Воспитание пианиста» [286]; В. В. Горностаева

– «Два часа после концерта» [100], В. К. Мержанов – «Музыка должна разговаривать» [195] и прочие.

Далеко не все выдающиеся мастера отечественной школы пианизма оставили после себя какие-либо труды и публикации. Поэтому сохранившиеся размышления и методические рекомендации великих музыкантов, «свободные» от субъективных толкований, бесспорно, представляют большой интерес для читателей и являются необходимым материалом для музыковедов.

Ценные сведения об исполнительских и педагогических принципах музыкантов можно найти не только в воспоминаниях их современников и коллег, но и в специальных исследованиях. В качестве примера можно привести следующие: Р. Р. Шайхутдинов «Фортепианная школа Г.Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма» [326]; Р. А. Ульянова «Григорий Романович Гинзбург и его роль в развитии советского пианизма» [287]; Л. Б. Булатова «Е. Ф. Гнесина – выдающийся деятель отечественного фортепианного искусства: (Педагогические принципы и творческое наследие)» [48]; Т. А. Хлудова «Педагогические принципы профессора Г. Г. Нейгауза» [304]; Т. А. Хмунина «Педагогические принципы Я. И. Мильштейна в современной теории и практике преподавания музыки»; Л. В. Когтева «С. Е. Фейнберг – исполнитель и педагог» [156], а также многие другие.

Ранее речь шла преимущественно о традициях московской консерватории. Петербургская школа, хотя и имеет немало черт сходства с московской, является отдельной темой самостоятельного исследования. Ряд авторов, Н. И. Голубовская, Н. П. Корыхалова, Е. Л. Гаккель и другие, внесли немалый вклад в изучение различных аспектов исполнительской культуры.

В работах Н. И. Голубовской «Искусство исполнителя» [89], «Искусство педализации» [90], «О музыкальном исполнительстве» [91] затронут широкий спектр вопросов, связанных с фортепианным искусством. Труды представляют большой интерес не только с культурологической (и исторической) точки зрения: в них собран обширный «практический» материал, касающийся проблем

авторского стиля, художественной интерпретации, конкретных приемов исполнения и т. д.

В литературном наследии Н. П. Корыхаловой особого внимания заслуживают работы, направленные на изучение современных тенденций в системе музыкального образования, а также исследование творческой деятельности выдающихся мастеров фортепианно-исполнительского искусства [159-162].

Значительное количество статей и публикаций принадлежит Л. Е. Гаккелю («В концертном зале» [75], «Девяностые...» [76], «Исполнителю, педагогу, слушателю» [77], «Откуда мы? Куда идем?» [78], «Фортепианная музыка XX века» [79] и т.д.). В них рассматривается становление отечественного и зарубежного фортепианного искусства, история Санкт-Петербургской консерватории с момента ее основания, проблемы консерватории на современном этапе развития.

Очень важно, что, анализируя художественно-эстетические принципы как мастеров прошлого, так и современных музыкантов, автор пытался дать объективную оценку их места и роли в историческом контексте.

Итак, выбрав в качестве темы исследования школу профессора Сергея Леонидовича Доренского, одного из ведущих музыкантов нашего времени, мы тем самым стремились внести определенный вклад в современное музыковедение и дополнить «летопись» московской школы пианизма.

Результаты исследования были частично опубликованы в следующих изданиях:

- Очерке, посвященном 80-летию профессора: «Сергей Доренский: пианист, педагог, человек...» [250],
- Статье в журнале «Piano Форум» (№1 (9), 2012г.): «Сергей Доренский: ab initio»,
- Статье в журнале «Музыковедение» (№2, 2013г.): «Педагогические принципы С. Л. Доренского»,
- Статье в журнале «Музыковедение» (№11/2013г.): «Исполнительский комментарий С. Л. Доренского ко Второй сонате Шопена»,

- Статье в сборнике по материалам «Ипполитовских чтений» (2014г.): «Московская фортепианная школа первой половины XIX века»,
- Статье в журнале «Музыка и время» (7/2014г.): «Концертная деятельность С. Л. Доренского. Черты исполнительского стиля».

Тезисы исследования были озвучены в выступлениях автора на конференциях «Неизвестное об известном» в ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова и в Доме композиторов.

Названия статей:

- «Г. Р. Гинзбург: педагогические принципы» (2010г.),
- «С. Л. Доренский: творческий портрет» (2011г.),
- «Педагогические принципы С. Л. Доренского» (2011г.),
- «Пути формирования русской фортепианной школы» (2012г.),
- «У истоков формирования русской исполнительской школы (Антон и Николай Рубинштейны)» (2013г.),
- "Московская фортепианная школа первой половины XX века" (2013г.).

Данное исследование может представлять интерес для историков исполнительского искусства, педагогов учебных заведений, пианистов, а также широкого круга читателей, интересующихся современной фортепианной культурой. Приведенные в настоящей работе сведения, а также сделанные на их основе выводы могут быть использованы в специальных курсах современной музыки, в курсах методики обучения игре на фортепиано и в курсах «Исполнительство и педагогика».

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и приложений.

## ***Глава 1. Отечественная фортепианная школа: истоки и традиции***

### *1.1. Пути формирования отечественной фортепианной школы*

Становление фортепианной школы – сложный и уникальный процесс в истории мировой культуры. До сих пор музыковеды спорят о точной дате возникновения клавирного искусства в России. Согласно В. А. Натансону «двор был знаком с клавирами инструментами еще в 1586 году» [221, 26]. Именно с этого времени русские слушатели начали постепенно приобщаться к инструментальной музыке; в домах привилегированной знати, а позже и у представителей других сословий, стали появляться клавесины и клавикорды; существенно увеличилась потребность в обучении музыке.

В литературе, посвященной истории развития отечественной фортепианной культуры, предлагаются разные варианты периодизации. Нам представляется более удобным деление на два этапа. Первый из них связан с накоплением исполнительского и педагогического опыта, апробацией многочисленных западноевропейских методов и техник, их адаптацией на национальной основе и, в конечном итоге, созданием собственной композиторской и исполнительской школы. Для второго периода характерна профессиональная ориентация отечественного музыкального образования. Его начало связано с открытием Санкт-Петербургской (1862), а затем Московской консерваторий (1866) братьями Антоном и Николаем Рубинштейнами.

Как известно, музыкальное искусство России вплоть до второй половины XVII века развивалось преимущественно в рамках церковных певческих традиций. Е. Н. Федорович отмечает, что в этот период «преобладало музыкальное образование религиозно-духовной ориентации» [289, 27].

Лишь в период реформаторской деятельности Петра I, направленной на приобщение отечественной культуры к европейскому опыту, начала более активно развиваться и светская инструментальная музыка. Постепенно она стала

неотъемлемой частью жизни и быта дворянского круга, а обучение игре на клавире – необходимым элементом дворянского воспитания.

Из заграницы «выписывались» именитые музыканты, многие из которых, приехав в Россию, остались в ней навсегда. Их деятельность в значительной степени повлияла на пути формирования национальной музыкальной культуры. Творческий вклад каждого крупного мастера был важным звеном в утверждении отечественных исполнительских традиций.

Большую роль в становлении русской исполнительской школы сыграла деятельность музыкантов из Германии: Г. С. Лелейна (1725–1781), В. Гесслера (1747–1822), Д. Штейбельта (1765–1823) и др.

Важное место среди них занимал известный педагог и пианист Георг Симон Лелейн. Он являлся автором «Клавикордной школы или краткого и основательного показания к согласию и мелодии, практическими примерами изъясненного» (1773). «Школа» была одним из первых методических пособий по игре на клавишных инструментах (переведена на русский язык Федором Габлитцем) вплоть до начала XIX века и отражала передовые педагогические идеи той эпохи.

Главный раздел труда посвящен собственно методическим принципам; параллельно с практическими аспектами исполнительства Лелейн освящает довольно широкий круг теоретических и музыкально-эстетических вопросов. Более того, основные положения книги излагаются не в абстрактно-умозрительной форме, а сопровождаются наглядными музыкальными примерами. Баланс между теорией и практикой, а также системность и последовательность в подаче материала, безусловно, являются достоинствами работы.

Лелейн был одним из первых педагогов, обративших внимание на взаимообусловленность художественного замысла сочинения и его технического воплощения в реальном звучании инструмента: «Понеже игранье на клавикордах от удара (*touche*) зависит, то надобно пальцам, сообразуясь с воображением и страстьми, ударять и ими будто говорить, дабы тем слушателей привести в те страсти, в которые сочинитель хотел их привлечь» [5, 59].

В работе он также размышляет о специфике музыкального искусства как такового: «Как вообще музыка есть выражение страстей, например, радости или печали, любви или ненависти, мужества или трусости, удовольствия или отчаяния и проч., так знающий музыку должен своим игранием сии страсти выразить» [5, 59].

Анализируя природные способности исполнителя и приобретенные умения и навыки, Лелейн приходит к выводу, что «когда музыкант имеет понятие и чувство, то сие ему больше помогает, нежели все скучно сысканные правила. Но ежели он сего не имеет, то из него при всех правилах и старании, больше не будет, как механический ремесленный музыкант, ибо свободные науки и художества зависят больше от понятия, нежели от прилежания, а оба дарования соединенные делают искусного человека» [5, 58].

В «Школе» Лелейна можно найти немало ценных советов, связанных с поведением исполнителя за инструментом, целесообразной постановкой рук, аппликатурными решениями и т.д. «Берегись, чтоб головой не мотать, не ворочаться ни туда, ни сюда и убегай всего непристойного кривления, которое к делу не принадлежит» [5, 58]. Или же: «Сгибай при игрании долгие пальцы, чтоб они на клавишах в равной линии с короткими лежали: локти должны лежать на теле, а не мотаться; руки надобно выгнуть вон, да не втыкать мизинца, ни большого пальца под клавишкорды...» [5, 57].

Таким образом, на примере «Школы» Лелейна мы видим, что иностранные музыканты не только занимались преподавательской практикой, но и создавали работы, в которых обобщали и систематизировали педагогический опыт.

Касаясь влияния немецкой школы пианизма на формирование отечественного фортепианного искусства, нельзя не упомянуть имя еще одного талантливого педагога, блестящего пианиста и композитора Адольфа Гензельта (1814–1889), творческая деятельность которого связана с развитием инструментальной культуры XIX столетия. Начав свою карьеру как сольный исполнитель, Гензельт вскоре сосредоточился исключительно на преподавании и композиции. Среди его воспитанников немало музыкантов, ставших

впоследствии знаменитыми, среди них Н. С. Зверев (1832–1893), И. Старк (1840–1913), А. Линдберг (1849–1933), Н. Д. Бер (1860–1926) и др.

Наиболее полное представление о методах и приемах обучения Гензельта дают изданные им в 1869 году «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях». Несмотря на то, что пособие написано для учащихся общих, а не специальных музыкальных классов, автор не снижает высоких профессиональных требований.

Среди главных педагогических принципов Гензельта, актуальных с позиций современной педагогики, следует выделить: стремление к всестороннему воздействию на личность учащегося, развитие творческой инициативы и самостоятельности мышления. Основную задачу педагога музыкант видел в том, чтобы впоследствии стать ненужным своим подопечным.

Гензельт пропагандировал активность и сосредоточенность внимания при работе над музыкальным сочинением. «Пусть играют мало, – но правильно, – говорил он... чем более ограниченным временем могут располагать ученицы, тем рациональнее и целесообразнее надлежит употреблять его» [83, 22].

Музыкант существенно расширил учебный репертуар. По его мнению, количество изучаемых произведений непосредственно влияет на уровень художественного развития и общий кругозор: «... В классических произведениях заключаются основания правильного, солидного и совершенно-изящного исполнения, но я отнюдь не держусь того убеждения, что мы должны ограничиваться одними только классиками и изгонять все новое» [83, 23].

Гензельт старался привить своим ученикам тонкий художественный вкус и избирательность в выборе программы: «Большая часть играемых у нас пьес до того лишена всякого внутреннего содержания, что они, вместо того, чтобы содействовать образованию ученика, только портят его, и не приносят никакой чести ни вкусу, ни познаниям учителя» [83, 23].



Музыкант был убежден, что не следует давать произведения, превышающие возможности учащегося: «Легкие пьесы, хотя бы они были и ниже сил ученицы, всегда оказывают поучительное и благотворное влияние» [83, 21]. При этом, объяснял он свою позицию, «возникает стремление к совершенному исполнению, и стремление это имеет для ученицы самостоятельное значение...» [83, 21].

Касаясь взглядов Гензельта на решение репертуарного вопроса, нужно отметить, что одним из немногих, музыкант настаивал на важности исполнения полифонической музыки.

Пристальное внимание Гензельт уделял качеству звучания инструмента, он добивался певучего и протяжного тона. От воспитанников требовал также технического совершенства, тонкой отделки деталей. В частности, музыкант был убежден в пользе игры каждой рукой отдельно: «Только посредством единичной игры каждой из рук, – говорил он, – воспроизводится, в исполнении до совершенства, истинный смысл музыкального сочинения, в особенности при ограниченности времени к тому» [83, 16].

Существенное влияние на формирование отечественных исполнительских традиций оказали представители итальянской школы: Т. Траэтта (1727–1779), Б. Галуппи (1706–1785), Дж. Паизиелло (1741–1816), Д. Чимароза (1749–1801), В. Манфредини (1737–1799) и многие другие. Несмотря на то, что музыканты работали преимущественно в оперных жанрах, много времени и сил они посвятили игре на клавишных инструментах и педагогике. Им принадлежит большое количество клавирных сочинений: пьес, сонат для клавесина, произведений для камерных ансамблей.

Ценным вкладом в методику фортепианного исполнительства стала опубликованная в России в 1805 году работа Винченцо Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке», переведенная на русский язык Степаном Аникиевичем Дегтяревым (1766–1813). Известный отечественный композитор интерпретировал основные положения книги в соответствии с характером и спецификой русской культуры.

«Правила» Манфредини затрагивали различные теоретические и эстетические вопросы музыкального искусства. Пособие, ориентированное, прежде всего, на пианистов-профессионалов, а не на любителей, выделялось среди довольно большого количества изданий, где, как отмечал А. Д. Алексеев, «выбор тех или иных материалов носил, в общем, случайный характер... подчас это делалось без всякой системы, без должного понимания задач музыкальной педагогики» [7, 142].

Отличительной чертой творческого мышления не только Манфредини, но и других итальянских мастеров, был, в первую очередь, пиетет перед кантиленной манерой исполнения. Превыше всего они ценили владение искусством «cantabile...которое изъясняет музыку протяжную, но тяжелую для инструментов клавишных...» [5, 70].

Многие практические советы и рекомендации были направлены на достижение певучего, протяжного звучания: «Чтобы играть cantabile как возможно лучше на помянутых инструментах, – читаем в «Правилах» Манфредини, – должно, ударяя клавиши, придавливать более или менее, где нужно, а не ударять оными, и должно играть легато, поднимая палец от клавиши легко, чтобы тронуть следующий клавиш, как поступать должно не только в начале пьесы, но почти и везде» [5, 70-71].

Особенности итальянской культуры, а именно богатство и разнообразие интонационного материала, выразительность и распевность мелодии оказались близкими русской ментальности. Поэтому не удивительно, что искусство итальянских мастеров быстро нашло отклик среди отечественных слушателей.

С Россией тесно связана деятельность и музыкантов из Англии. Начиная с приезда в Петербург в 1802 году Муцио Клементи (1752–1832), основоположника английской фортепианной школы, Россия не прекращала творческих отношений с ее выдающимися представителями. Многие ученики Клементи (Дж. Фильд (1782–1837), А. Кленгель (1783–1852), Л. Бергер (1777–1839)), длительное время работали и жили в России.

Для английской школы пианизма характерно стремление к блестящей, виртуозной игре, рельефное и выразительное «произнесение» мотивов и фраз, изящество и легкость звукоизвлечения, некоторая сдержанность чувств и рациональность мышления. Большое значение Клементи и его последователи придавали совершенствованию технического мастерства. Музыкантами активно культивировался принцип ежедневной многочасовой игры упражнений и этюдов на различные виды техники: гамм, репетиций, двойных нот, аккордовых последований, октав. Занимаясь на фортепиано, следовало обращать внимание на четкость и ровность звука, точность прикосновения к клавишам, «изолированность» пальцев при фиксированной постановки кисти и руки.

Среди учеников Клементи наиболее сильное влияние на развитие отечественного пианизма оказала деятельность Джона Фильда (1782–1837), который еще при жизни был удостоен славы первоклассного пианиста-виртуоза и выдающегося педагога, создателя собственной педагогической школы.

Фильд воспитал большое количество талантливых музыкантов, продолживших его традиции: А. И. Дюбюка (1812–1897), А. Н. Верстовского (1799–1862), А. Л. Гурилева (1803–1858), Н. П. Девиtte (1811–1844), К. Майера (1799–1862), М. Шимановскую (1789–1831), А. Г. Контского (1817–1889) и др. Некоторое время у него брал уроки М. И. Глинка (1804–1857).

Фильд, так же как и Клементи, придавал огромное значение работе над пальцевой техникой, безупречной отделкой пассажей, точностью и ясностью артикуляции, ровностью звука. А. А. Николаев отмечает: «Фортепьянную виртуозность он видел... в ажурной тонкости гибких, прозрачно звучащих и певучих фигураций, нежными переливами расцвечивающих мелодию» [229, 72].

В то же время, большая заслуга музыканта заключалась в стремлении подчинить технику художественным задачам исполнения. В связи с этим Фильд, в отличие от многих представителей английской пианистической школы, не признавал метода многочасовых механических повторений инструктивного материала. Упражнения и этюды, считал пианист, следует играть осознанно, контролируя слухом каждый звук, нужно не «стучать» по клавишам, а добиваться

мягкого, певучего и выразительного звучания. Совершенствование исполнительского мастерства Фильд связывал не с количеством повторений того или иного материала, а, прежде всего, с развитием самостоятельности мышления и творческой инициативы учащихся.

Всеобщее признание Фильда было не случайным. Его пианизм покорила русских слушателей задушевностью высказывания, лиризмом, певучим, бархатным, теплым звуком. Даже в фортепианных сочинениях Фильда «слышались» особенности национальной музыкальной культуры: типичные мелодические обороты, характерные образы, элегичность и интимность, некоторый налет сентиментальности.

По мнению А. А. Николаева, с «его именем связано стремление русских пианистов к певучему, выразительному звучанию фортепиано. Он, в сущности, был первым в России музыкантом, раскрывшим ученикам тончайшие секреты подлинного художественно-исполнительского мастерства» [229, 149].

Многие исполнительские принципы музыканта, такие как классическая уравновешенность, выразительное звучание инструмента, проникновенный лиризм, поэтичность и искренность, – находили свое отражение в занятиях с учениками.

Немалый вклад в развитие отечественного фортепианного искусства внесли представители западнославянских исполнительских школ: И. Прач (сер. 18в.–1818), М. Шимановская (1789–1831), А. Г. Контский (1816–1899), А. Дрейшок (1818–1869).

«Полная школа для фортепиано или новый и легчайший способ, по которому можно основательно научиться играть на фортепиано, с изъяснением о нотах, о итальянских терминах и всех необходимых правил, для сего инструмента положенных. С прибавлением разных примеров для упражнения, состоящих из сонат, польских, ронд, экосесов, вальсов, кадрилией и некоторых народных песен. В Санктпетербурге при императорской Академии Наук, 1816 года» И. Прача представляла собой прогрессивное для того времени методическое пособие по обучению игре на фортепиано. Последовательный и систематизированный

материал содержал важные разделы по теории музыки и вопросам исполнительства. Хотя «Школа» сравнительно невелика по объему, каждое ее положение подкреплено музыкальными примерами, демонстрирующими конкретный прием или движение. Параллельно с художественным репертуаром автор предлагает серию инструктивных этюдов. Много внимания Прач уделяет целесообразной постановке рук: «Чтобы держать руки правильно, должно... локти держать выше клавиш, а руки наклонять к клавишам от начала кисти до концов пальцев; руки должно держать не высоко и не слишком низко... Каждый палец без зависимости от других должен двигаться, то есть когда один поднимается, то другие ни малейшего движения делать не должны» [5, 72-73].

Культурные отношения со странами Западной Европы не ограничивались творческой деятельностью иностранных мастеров, живших и работавших в России. Уже к первой половине XIX века концертная жизнь Москвы и Петербурга была не менее насыщенной, чем в крупнейших западноевропейских столицах. В разные годы Россию посетили такие прославленные пианисты и композиторы, как Ф. Лист, М. Плейель, К. Шуман, И. Гуммель, А. Герц, Т. Делер, С. Тальберг и многие другие. Русские слушатели приобщались к высшим достижениям в области музыкального искусства, знакомились с новыми сочинениями зарубежных авторов.

Безусловно, иностранные «гости» сыграли колоссальную роль в становлении отечественного пианизма. Продолжительное «сотрудничество» с представителями западноевропейских исполнительских школ оставило видимый отпечаток на качестве музыкального образования в России.

Деятельность иностранных мастеров продолжала занимать ведущие позиции в отечественной исполнительской культуре вплоть до второй половины XIX века. В то же время, с конца XVIII – начала XIX века на концертных афишах Москвы и Петербурга начали появляться имена и русских пианистов. По отзывам современников, профессионализм некоторых из них стоял на довольно высоком уровне, и порой они ни в чем не уступали западноевропейским мастерам. В. И. Музалевский указывает, что «в 10-х (1810-х) годах было немного концертных

выступлений русских пианистов-профессионалов. Известно, что в публичных концертах играли Д. Кашин и А. Жилин» [212, 86].

Перед «ревнителями просвещения» уже давно стоял острый вопрос в необходимости создания национальной исполнительской (и, соответственно, композиторской) школы, а также в учреждении отечественной системы профессионального музыкального образования.

Одна из главных причин, тормозивших ее появление, была связана с сословными убеждениями и стереотипами, господствовавшими в обществе. Занятия музыкой считались профессией, не соответствующей статусу дворянина. Эта проблема была существенной, учитывая тот факт, что домашнее воспитание, включавшее в себя изучение музыкальных дисциплин, являлось основной формой обучения (конечно, любительского, а не профессионального).

Лишь постепенно занятия музыкой начинают входить в перечень программ некоторых учебных заведений. В них, таким образом, и возникали истоки профессионального отечественного образования<sup>3</sup>.

Как отмечает Т. Н. Ливанова, качество образования в музыкальных классах учебных заведений существенно отличалось от обучения в дворянских семьях: «оно стояло на большой высоте и не шло ни в какое сравнение с тем, что происходило в средних дворянских домах» [175, 295].

В конце XVIII – начале XIX века формируется особый класс исполнителей, так называемых «просвещенных любителей». Представители этого класса, выходяцы из привилегированных слоев общества, безусловно, не могли позиционировать себя как профессионалы.

---

<sup>3</sup> В открывшемся в 1731 году Сухопутном шляхетном корпусе музыка входила в число гуманитарных дисциплин, предусмотренных учебным планом. Позже музыкальные классы появились в Московском университете (1755), в Академии художеств (1757), Смольном институте благородных девиц (1764) и в организованном при нем «Особливом училище для воспитания малолетних девушек» (1765), Московском и Петербургском воспитательных домах (1764, 1770), в Университетском благородном пансионе (ок. 1779) и т.д.

Образованным и интересным музыкантом своего времени был известный поэт князь П. И. Долгорукий (1787–1845). Талантливый композитор князь П. Н. Енгальчев (1769–1829) проявил себя как прекрасный знаток техники композиции и приемов изложения фактуры. Написанный им вариационный цикл на две русские темы – замечательный образец отечественной музыкальной литературы начала XIX века.

Некоторые «просвещенные любители» являлись основателями музыкальных салонов, деятельность которых значительно повлияла на становление отечественной исполнительской культуры. Многие из них были авторитетными концертными площадками, на которых демонстрировали свое мастерство известные иностранные и русские артисты. Более того, в салонах возникала музыкальная критика и публицистика.

Влиятельным культурным центром первой половины XIX века считался дом братьев Михаила и Матвея Вильегорских в Санкт-Петербурге, где собирались виднейшие представители науки и искусства, западноевропейские и отечественные артисты. Крупным центром в Москве являлся салон талантливой певицы княгини Зинаиды Александровны Волконской (1789–1862). Широкой известностью пользовался музыкальный кружок, сыгравший громадную прогрессивную роль в утверждении и пропаганде русской классической музыки, в доме композитора, литератора, философа, первого русского критика-музыковеда Владимира Федоровича Одоевского (1803–1869).

Новая эпоха в развитии отечественного исполнительского искусства связана с деятельностью первых профессиональных пианистов и композиторов. Среди них (помимо упомянутых А. Д. Жилина (ок. 1766 – 1850), Д. Н. Кашина (1773–1844)) – В. Ф. Трутовский (1740–1810), В. С. Караулов (18 век), И. Е. Хандошкин (1747–1804), Д. С. Бортнянский (1751–1826), А. И. Виллуан (1804–1878), А. А. Герке (1812–1870), А. И. Дюбюк (1812–1897), А. Л. Гурилев (1802–1856), И. Ф. Ласковский (1799–1855), М. И. Глинка (1804–1857).

Безусловно, особую роль в формировании русской профессиональной фортепианной школы сыграл выдающийся музыкант и композитор Михаил Иванович Глинка (1804–1857)<sup>4</sup>.

Как отмечают современники, «Глинка играл на фортепиано без особенной претензии на виртуозность; но, по необыкновенной отчетливости в ритме и в звуке, по необыкновенной чистоте аккорда, при самых сложных ходах гармонии он был и пианист весьма замечательный... Идеалом его была драматическая правда в музыке, верность идее, которая служит задачей каждого отдельного произведения.» [275, 14-15].

В другой рецензии читаем: «Такой мягкости и плавности, такой души в звуках, совершенного отсутствия клавишей я ни у кого ... не встречала! У Глинки клавиши пели от прикосновения его маленькой ручки, и издаваемые ими звуки непрерывно лились один за другим, как будто их связывала симпатия. Он так искусно владел инструментом, что до тонкости мог выразить все, что хотел, и мудрено встретить человека, который бы не понял того, что пели клавиши под ловкими пальчиками Глинки» [А. П. Керн, 87, 148].

А. Н. Серов среди главных достоинств Глинки-пианиста указывал на объективность его игры: «Как все первостепенные исполнители он был в высшей степени «объективен», погружался в самую глубину исполняемого, заставлял слушателей жить той жизнью, дышать тем дыханием, которое веет в идеале исполняемой пьесы; оттого в каждой фразе, в каждом слове был характером, воплощением; оттого увлекал каждую фразу, каждым словом» [275, 71].

Глинка суммировал творческие достижения своих предшественников, а сформулированные им музыкально-эстетические и педагогические принципы стали значительным вкладом в утверждение важнейших критериев национальной исполнительской школы. Более того, Глинке принадлежала важная заслуга в подготовке создания методологии фортепианной педагогики, впоследствии получившей законченное выражение в творчестве братьев Антона и Николая

---

<sup>4</sup> М. И. Глинка учился в Главном педагогическом институте в Санкт-Петербурге. Брал уроки игры у К. Цейнера, Дж. Фильда, Ш. Майера.



Рубинштейнов. Справедливо замечание В. А. Натансона: «Национальный фортепьянный стиль впервые получил законченное выражение только у Глинки. Глинка как бы подвел итог творческим исканиям своих предшественников; он суммировал существовавшие до него направления в отечественной фортепьянной музыке, придав им уже характер национальной творческой школы» [221, 20].

Глинка не оставил последователям систематизированного труда, в котором изложил бы свои главные исполнительские принципы, исключение составляет написанное им лаконичное пособие для вокалистов – «Школа пения». Тем не менее, некоторые общие положения «Школы», а также сведения, содержащиеся в литературном наследии композитора и отзывах его современников, позволяют составить представление о фортепианной педагогике музыканта.

Педагогическое кредо Глинки определялось приоритетом художественного содержания над техническим воплощением нотного текста. Основной задачей исполнителя он считал правдивое раскрытие художественных образов и состояний, гармоничное слияние рационального и эмоционального начала. Глинка избегал внешних преувеличений, чрезмерной аффектации и чувствительности. Музыкант ценил простоту и естественность исполнения, выразительность, в основе которой – реалистическое претворение чувств и идей автора.

Глинка стремился к естественности и простоте и в повседневных занятиях. «Все этюды надобно петь медленно, примечая, чтобы не делать никаких гримас и усилий, не слишком отворять рот, а держать его в натуральном полуоткрытом положении, как то бывает в разговоре...» [88, 70]. Приведенное высказывание относится, прежде всего, к вокальной педагогике музыканта, однако, анализ критических статей, посвященных особенностям его фортепианного исполнительства, предполагает актуальность этой позиции и в сфере пианизма.

С особой тщательностью Глинка следил за качеством звучания инструмента и считал высшим мастерством для пианиста владение культурой «пения на рояле», умение управлять протяженностью звука. Один из исследователей вокального творчества мастера, Ю. А. Барсов, пишет, что «отысканию

необходимых красок в голосе своих учеников Глинка уделял немало внимания» [30, 34]. Несомненно, это требование можно отнести и к области фортепианной педагогики.

Хоть музыкант и избегал внешней виртуозности, тем не менее, он признавал необходимость технического совершенствования. В игре самого Глинки, по утверждению В. В. Стасова, «первое место занимало вдохновение композитора – качества таланта и души, а не концертной техники, для которой он не был рожден. Вместе с тем, отрицая виртуозность, как «виртуозничание», как увлечение техническими эффектами, Глинка, когда этого требует художественная задача, дает примеры виртуозной, блестящей, концертной техники» [В. В. Стасов, 30, 20]. В «Записках» мастера сообщается, что над техникой он работал систематически, изучал инструктивные этюды Мошелеса и Крамера.

Немало в «Школе» Глинки и рекомендаций, направленных на организацию самостоятельных занятий. Музыкант призывал к осознанности и полной концентрации в работе: «Надобно внимательно петь, а внимание обращать надобно приобрести привычку. Петь  $\frac{1}{4}$  часа со вниманием более значит, чем 4 [часа] без оногo. Избегать всегда усталости, ибо он[ая] ничего, кроме порчи голоса не произведет» и т.д. [80, 70]. Также Глинка придерживался принципа последовательности и системности учебного процесса: «Вообще учить медленно, но от времени до времени пробовать – нельзя ли петь скорее, а потом снова (при успешном или неуспешном опыте) обращаться к медленному пению». К серии упражнений им предписано: «Сии этюды повторять ежедневно» [80, 70].

Анализируя музыкально-эстетические и педагогические принципы М. И. Глинки, особенности его пианизма, неизбежно возникают параллели со взглядами Дж. Фильда на специфику фортепианного исполнительства. Действительно, Глинка с момента знакомства с искусством выдающегося ирландского мастера не переставал восхищаться его творчеством. В своих «Записках» он причислял Фильда к пианистам высочайшего уровня. В его игре Глинку привлекала «певучесть, чистота, мягкость, замечательная уравновешенность, классичность» [229, 155]. Музыканту были близки также «человечность, теплота лирики,

сочетавшиеся с уравновешенностью артистического темперамента, с отточенным виртуозным мастерством, ровностью гаммообразных пассажей, «жемчужной» звучностью» [212, 183].

Н. Ф. Финдейзен считал, что «Глинка перенял все основные качества исполнения Фильда; даже, больше того, на пианизм он стал всегда смотреть исключительно с точки зрения мягкой, поэтической игры Фильда...» [229, 155]. Влияние Фильда можно обнаружить не только в исполнительстве Глинки, но и в его композиторской деятельности. Многие фортепианные сочинения музыканта отличаются такой же стройностью и ясностью фактуры, лиризмом и особым поэтическим колоритом содержания.

Анализируя вклад зарубежных мастеров в развитие русского фортепианного искусства в целом (а также сравнивая творческие концепции Глинки и Фильда), можно утверждать, что усваивались и применялись на практике далеко не все тенденции, лишь те, которые отвечали национальным музыкально-эстетическим традициям и предпочтениям. В подтверждение этой мысли уместно привести суждение Глинки о Ф. Листе: «... В сонатах Бетховена и вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное....» [207, 314]. Действительно, пианистическое искусство Листа с присущим ему «огненным пылом и чарующим блеском» оказалось совершенно чуждым Глинке [207, 314]<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Как полагает Я. И. Мильштейн, «Глинке, в силу зависимости его пианистических вкусов от фильдовской школы, было чрезвычайно трудно вчувствоваться в образный и красочный пианизм Листа, в его динамизм и симфоническую природу. В игре Листа почти все вызвало у Глинки какой-то внутренний протест: и пафос исполнения, и драматизм, и яркая красочность, и преувеличенные, как казалось ему, темпы.... Глинка всячески восставал против «романтического беспорядка... Для Глинки, стоявшего на позициях классической простоты, ясности разумности, воспитанного в строгих правилах старой пианистической школы, были неприемлемы всякого рода вольности, добавления и т.п., что он и высказал довольно резко...» [36, 315].

В литературном наследии музыкальных критиков (Ц. А. Кюи и В. В. Стасова) есть ценные рассуждения о том, что представляло этическую, эстетическую, культурную ценность для русской артистической действительности того времени. Более всего отечественными слушателями ценились: «искренность и теплота чувства в соединении с безупречным вкусом», «понимание разностороннее и серьезное», «глубокая, всеобъемлющая музыкальная интеллигенция», «сильная индивидуальность, проявляющаяся во всем» [168, 317-318].

Бурный восторг, например, вызывала пианистка С. Менгер (1846–1918), представлявшая собой «дивное и гармоническое слияние техники, доведенной до высших пределов совершенства, с серьезной музыкальностью... – так писал о ней Ц. А. Кюи. – Virtuозность она довела до поэзии, законченность исполнения – до идеала. И вместе с тем у нее столько вкуса, грации, сдержанности, но отнюдь не холодности, такое возвышенное благородство! Никакого расчета на эффект, никакой потачки вкусу публики; во всем она подчиняется лишь собственному пониманию и убеждению... Из всех перебивавших у нас в нынешнем сезоне выдающихся артистов она доставила самое полное и самое художественное наслаждение» [168, 317-318].

Если говорить о «чужеродных» элементах западноевропейской фортепианной культуры, то, в первую очередь, следует указать на неприятие отечественными слушателями формализма, отсутствия тепла и задушевности в игре, чрезмерную «объективность» исполнения, переходящую в сухость и бессодержательность. «Брассен, – читаем в той же критической статье Ц. А. Кюи, – почтенный и аккуратный техник: все у него чисто и ясно, все холодно и бледно. Это объективность исполнения, доведенная до равнодушия; его пальцы играют, а его чувство остается безучастным зрителем. ... Публика и пресса к нему изменились: прежние незаслуженные восторги заменились излишним равнодушием и незаслуженными и грубыми порицаниями [168, 317-318].

Не нашло отклик в отечественном пианизме и «виртуозничанье»: «Грюнфельд – великий человек на малые дела.... Отделка деталей у него есть,

концепции целого нет; да и отделка деталей не всегда подходящая к делу, как, например, частое злоупотребление своим piano. Словом, Грюнфельд – талантливый виртуоз для дилетантских салонов, но не серьезный художник» [168, 318].

Обращали внимание и на недостаточную глубину концепции: «Есипова – блестящая артистка, полная грации, бойкости, задору. Ее игра, подчас капризная и своенравная, как нельзя лучше подходит к тем блестящим произведениям Шопена, в которых нет особенной глубины мысли и чувства. Ее филигранная, ажурная отделка пассажной орнаментики удивительна; ее чеканка всех мелочей превосходна. И общая концепция исполняемого верна, хотя несколько легкая и поверхностная, с некоторым преобладанием виртуоза над музыкантом» [168, 318].

Конечно, международный культурный диалог России со странами Западной Европы не был односторонним. Справедливо высказывание В. И. Музалевского: «с одной стороны, русское общество, развивая свои музыкальные основы, все более знакомились с европейской музыкой, с другой же – русская культура и русское народное творчество все сильнее воздействовали на композиторов и исполнителей-иностранцев, проявлявших все больший интерес к мелодиям народный песен нашей страны» [212, 95].

Национальный фортепианный стиль во многом был обусловлен композиторской деятельностью отечественных музыкантов, в чьих сочинениях народный мелодический элемент органично вписывался в западноевропейские техники композиции и формообразования. Новые образцы отечественной музыкальной литературы способствовали кристаллизации исполнительского стиля и соответствующих ему средств выразительности и приемов звукоизвлечения. «Исполнительский стиль, – пишет М. А. Смирнов, – формируется прежде всего под воздействием композиторского творчества, находится в диалектической связи с ним и, как каждая категория, развивается исторически» [280, 315].

Конечно, на ранних этапах музыканты опирались на опыт иностранных мастеров. Однако со временем они успешно преодолевали влияние

западноевропейских традиций и находили свой самобытный, индивидуальный почерк. Уже в первых образцах русской фортепианной литературы отчетливо прослеживался национальный характер музыкального мышления. Отличительными чертами этих сочинений были напевность и плавность мелодической линии, выразительность, задушевность, искренность высказывания и теплота.

Традиции М. И. Глинки получили свое дальнейшее развитие в творчестве композиторов «Могучей кучки». Они продолжали разрабатывать народно-песенный материал, тем самым утверждая национальный стиль в музыке. Изменилось и содержание опусов: «Фортепианное наследие балакиревцев, – пишет М. А. Смирнов, – заметно отличается от произведений их предшественников более смелым и интенсивным вторжением в сокровенные глубины «человеческого духа». Неизмеримо возрос интерес к психологии героя. Его внутренний мир в сочинениях кучкистов стал рисоваться более многогранным, глубоким и сложным» [279, 7].

Несмотря на то, что композиторы работали преимущественно в оперных, симфонических и вокальных жанрах, и фортепианная музыка не входила в круг их основных интересов, «кучкисты» значительно расширили рамки отечественного репертуара произведениями высокой художественной и исполнительской ценности.

Прежде всего, следует обратить внимание на творческую деятельность Милия Алексеевича Балакирева (1837–1910). Его фортепианное наследие является колоссальным скачком вперед в отношении технического мастерства, оригинальности, виртуозного размаха. Так, в частности, восточная фантазия «Исламей» – выдающийся образец мировой музыкальной литературы, «лучшее и совершеннейшее сочинение для фортепиано нашей русской школы и вместе с тем одно из крупнейших созданий всей фортепианной музыки» [В. В. Стасов, 279, 89].

Балакирев был не только талантливым композитором, но и великолепным пианистом. Концертная деятельность музыканта – важный вклад в развитие

отечественной фортепианно-исполнительской культуры второй половины XIX века. Он пропагандировал сочинения русских композиторов: М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, И. Ф. Ласковского, А. С. Даргомыжского, Ц. А. Кюи и других; вообще, в составлении концертной программы был необычайно избирателен. Эту особенность неоднократно подчеркивали рецензенты: «Чрезвычайно тонкое и разборчивое чувство в выборе исполняемых сочинений, исполнение, которого не встретишь у всегдашних фортепианных виртуозов...» [203, 88].

Балакирев активно выступал до 1860-х годов, и как сообщают биографы музыканта, вернулся к систематической концертной деятельности после 25-летнего перерыва. Не удивительно, что суждения современников относительно характера его пианизма довольно разноречивы. Одни утверждали, что в игре Балакирева со всей полнотой проявлялся его яркий темперамент, также писали о полнозвучности и масштабе интерпретации. Другие же находили исполнение музыканта более чем сдержанным и даже «сухим».

Нередко сравнивали его с А. Рубинштейном, а Н. Кашкин, неоднократно слышавший Балакирева, полагал, что в его игре «до известной степени замечались приемы старой фильдовской техники» [203, 207]. Существует также мнение, что «Балакирев и как композитор и как пианист явился верным последователем некоторых существенных черт эстетики Глинки ... Глинкинские требования ясности, прозрачности, сдержанности, гармоничности, четкости рисунка и т.д. – остались жить в пианизме Балакирева с большой силой и постоянством... Даже в самых бурных проявлениях своих, пианизм Балакирева остерегается звуковых нагромождений, сохраняет своеобразные «графические качества» [202, 208-209].

Интересны суждения рецензентов на характер отдельных составляющих исполнительского стиля Балакирева, например, природы звучания инструмента и туше. Мнения критиков здесь совершенно противоположны. Некоторые пишут о «благородном, певучем тоне» [202, 206], «чарующей прелести звука с необыкновенною чистотою и строгостью» [203, 332], великолепии «звуковой

многокрасочности» [202, 206], поражающем в кульминационных местах «оркестровом, «симфоническом», звучании» [203, 338].

Другой полюс представлен высказываниями иного рода: «Балакирев был очень хорошим пианистом... У него только был несколько суховатый удар, вследствие чего в игре его, в общем превосходной, не было особенного разнообразия в оттенках» [202, 206]; «Игра Балакирева была несколько рассудочной и холодной, удар суховатый» [203, 336].

Опровергая «оркестровую» природу звучания инструмента в исполнении Балакирева, А. А. Оленин писал: «Сейчас развелось много пианистов, ищущих в рояле всевозможных оркестровых тембров. М. А. полагал, что тембр рояля настолько само по себе прекрасен и характерен, что придавать ему еще какую-то искусственную окраску нет никакой надобности. Его рояль и звучал всегда только как рояль...» [202, 206].

Во всяком случае, современники музыканта единодушно признавали, что он был одним из лучших исполнителей своего времени, «перворазрядным художником» [203, 332], пианистом «очень высокого достоинства и почти европейской репутации» [203, 53].

Еще один выдающийся представитель «Могучей кучки» – Модест Петрович Мусоргский (1839–1881). Как отмечают современники, «он был прекрасным пианистом, в его игре был блеск, сила, шик, соединенные с юмором и задором» [Н. Н. Римская-Корсакова, 182, 96], и «если б он посвятил себя развитию фортепианной виртуозности, он, несомненно, мог бы стать наряду с величайшими концертными пианистами... Как аккомпаниатор он не имел себе равных, и если кому уступал, то разве только А. Рубинштейну [Ц. А. Кюи, 182, 93].

В фортепианных произведениях, и прежде всего, в цикле пьес «Картинки с выставки» (1874), Мусоргский проявил себя самобытным и оригинальным мастером фортепианной техники<sup>6</sup>. «Картинки» открыли новую страницу в

---

<sup>6</sup> Сюита была издана в 1886 году. Уже в 1891 году она зазвучала на отечественных сценах, но... в оркестровом переложении М. М. Тушмалова. Сведения о первом «фортепианном» исполнении «Картинок с выставки» отличаются. Е. Н. Абызова сообщает, что



отечественной музыкальной культуре и более того новый тип пианизма – «картинно-характеристический» (Е. Н. Абызова) или «психологически-характеристический» (Г. В. Атласман).

Находки Мусоргского в области средств выразительности, психологизация художественных образов, внедрение и разработка элементов изобразительности, подражательности, театральной драматургии оказали существенное влияние на творчество не только русских, но и западноевропейских композиторов. Один из ведущих профессоров Московской консерватории первой половины XX века, С. Е. Фейнберг, называл сюиту «энциклопедией новых приемов и новых звуковых красок» [294, 185]. Первые интерпретаторы «Картинок» столкнулись с обилием «нового» и «непривычного»: «Нефортепианность фортепианного Мусоргского ощущается в частых пианистических неудобствах пьес цикла: их фактура сложна не потому, что она виртуозно-совершена..., а по причине обратной – потому, что она виртуозно– не совершенна... Подобная пианистическая фактура цикла: «неудобная», «алогичная» – то крайне сгущенная, то разреженная до светящейся пустоты», и «путь исполнительскому пониманию его лежит через осознание этой инаковости (в том числе и пианистической)» [В. П. Чинаев, 183, 97-99].

Помимо «кучкистов» большое влияние на развитие московской пианистической школы оказал выдающийся отечественный композитор Петр Ильич Чайковский (1840–1893). Его творчество стоит особняком в истории формирования отечественного исполнительского искусства и, несомненно, заслуживает отдельного исследования. Оценивая вклад музыканта в развитие русской культуры, лишь акцентируем внимание на том, что его музыкально-

---

впервые сюита была исполнена в Москве молодым пианистом Г. Н. Беклемишевым в феврале 1903 года, двумя годами позже – в Париже на лекции М. Кальвокоресси, посвященной творчеству М. П. Мусоргского. По мнению Г. В. Атласман, первое исполнение «Картинок» состоялось за рубежом (пианистами Рикардо Винес, Ферестером, Дюменилем) и лишь в 1909 году в России (Гр. Романовским и Вл. Дроздовым).

эстетические принципы были близки не только Н. Г. Рубинштейну, но и нашли отражение в педагогике многих ведущих профессоров Московской консерватории.

Критические статьи Чайковского, его суждения, касающиеся исполнительских стилей современных пианистов, по сути, содержат в себе константу отечественной фортепианной школы. Известно, одним из лучших музыкантов своего времени Чайковский считал Н. Рубинштейна. Какими же качествами в игре пианиста он восхищался? «У г. Рубинштейна замечательно то равновесие различных виртуозных качеств, которое ставит его вместе с старшим братом во главе современных пианистов. Необыкновенная сила тона и размаха умеряется удивительно мягким туше, порывистое вдохновение удерживается в пределах изящного глубоко объективным отношением к исполняемому, техника его стоит на высшей степени развития, но он не жертвует отделке и чистоте деталей высшей целью исполнителя – верной интерпретацией общей идеи исполняемого, словом превосходная техника идет у него всегда об руку с художественностью и чувством меры» [318, 224].

Фактура большинства фортепианных опусов Чайковского предполагает не только владение полным спектром приемов звукоизвлечения, педализации, но и высоким уровнем технического мастерства.

Для Чайковского было важным точное выполнение авторских указаний, то есть способность «до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторских намерений и передать их именно так, в том духе и при тех условиях, какие мечтались автору» [232, 171].

Также композитор выступал за «объективное начало» в исполнительстве. Только играя в высшей степени объективно, избегая «субъективистского» произвола, считал Чайковский, возможно настоящее воплощение художественных образов и идей сочинения. Музыкант стремился к органичному слиянию рационального и эмоционального начала. Оценивая игру одного пианиста, он писал: «Необычайная сила, красота и блеск тона, изумительная техника, вдохновенная горячность исполнения и, вместе с тем, поразительное

умение владеть собой и не давать увлечению переходить за должные пределы, музыкальность, законченность, полная уверенность в себе...» [232, 170].

### *1.2. Московская фортепианная школа: формирование и преемственность традиций*

Переломный этап в истории отечественной фортепианной культуры связан с творческой деятельностью блестящих музыкантов, братьев Антона и Николая Рубинштейнов, основателей Санкт-Петербургской (1862г.) и Московской консерваторий (1866г.). В этот период русское исполнительское искусство вступает в новую, профессиональную, фазу своего развития: братьями Рубинштейнами и их великими последователями были подведены итоги длительных поисков национального исполнительского стиля, найдены эффективные методы и приемы педагогического воздействия, разработаны вопросы общекультурного и нравственного воспитания музыкантов. На начальном этапе формирования традиций цели братьев Рубинштейнов во многом совпадали, поэтому, несмотря на то, что Антон Григорьевич являлся представителем петербургского направления, целесообразно остановиться и на его творческой деятельности.

Имя А. Г. Рубинштейна (1829–1894)<sup>7</sup>, уникального пианиста, педагога, композитора, дирижера, музыкального просветителя по праву занимает почетное место в истории отечественного искусства. Первый русский исполнитель, добившийся мирового признания, А. Г. Рубинштейн сумел вывести систему российского музыкального образования на новую ступень развития. Основанная под его руководством в 1862 году Санкт-Петербургская консерватория уже в первые годы существования доказала свою эффективность и конкурентоспособность с лучшими западноевропейскими консерваториями, а основополагающие художественно-эстетические идеи, педагогические принципы

---

<sup>7</sup> А. Г. Рубинштейн учился у известного отечественного музыканта А. И. Виллуана.

и установки, заложенные Антоном Рубинштейном, стали прочным фундаментом русской фортепианной школы.

Пианизм А. Рубинштейна – уникальное явление мирового масштаба. Критическая литература XIX века изобилует восторженными рецензиями и отзывами. Абстрагируясь от «эмоционального» компонента последних, попытаемся реконструировать характерные особенности его исполнительского стиля.

«Первоэлемент» творческой интерпретации А. Г. Рубинштейна, по мнению А. Д. Алексеева, заключался в «духовной стороне передачи – гениальном и самостоятельном поэтическом истолковании произведений всех эпох и народов...» [4, 31]. Будучи по своей природе романтиком, в искусстве Антон Григорьевич искал параллели с окружающей действительностью, и «эта жизненная правдивость порой была настолько сильна, что вызывала зрительные ассоциации, придавала картинность его музыкальным образам» [4, 30-31].

А. Г. Рубинштейну была свойственна фресковая манера исполнения, титанизм и монументальность концепций. Пианист не просто воспроизводил ранее задуманное, но «олицетворял собою исполняемое, он создавал его вновь, он его переживал, а вместе с ним переживали и его слушатели» [Ц. А. Кюи, 168, 435].

Но в то же время художник обладал «колоссальным набором» средств выразительности и мог воплотить в звучании инструмента малейшие движения мысли. Характерной чертой его пианизма была певучесть, «рельефная и пластичная фразировка, тонкое филирование звука, широта мелодического дыхания» [4, 33].

Педагогической деятельностью с большей или меньшей степенью интенсивности А. Г. Рубинштейн занимался на протяжении всей жизни, но наиболее плодотворными были два периода, с 1862 по 1867 гг. и с 1887 по 1891

гг., когда он являлся директором Санкт-Петербургской консерватории и возглавлял фортепианный факультет<sup>8</sup>.

В основе педагогической системы А. Г. Рубинштейна лежал комплексный подход: подчеркивая необходимость всестороннего воздействия на личность учащегося, музыкант, прежде всего, стремился к развитию его творческой индивидуальности и самостоятельности мышления. Исполнительское мастерство, по мнению А. Г. Рубинштейна, неразрывно связано с нравственными качествами личности. Поэтому педагог, ставящий перед собой задачу максимально раскрыть творческий потенциал своего подопечного, должен преследовать более глобальную цель, а именно, стараться воспитать в нем художника, серьезного и вдумчивого музыканта.

Антон Григорьевич, как правило, никогда не исполнял разучиваемое в классе произведение от начала до конца. Гениальный пианист старался избегать невольного (или же осознанного) подражания своей игре.

Первостепенное значение важности развития самостоятельности творческого мышления учащихся накладывало отпечаток на весь образовательный процесс, где, как известно, основное место занимала работа над концепцией произведения, «шлифовкой» целостной и индивидуальной музыкальной драматургии.

К выбору учебного репертуара А. Г. Рубинштейн относился с особой тщательностью: он настаивал на изучении сочинений высокой художественной

---

<sup>8</sup> Нами будут рассмотрены взгляды музыканта на следующие аспекты учебного процесса: задачи и цели педагогики, репертуарный вопрос, авторский текст, качество звучания инструмента и приемы звукоизвлечения, техническое развитие учащегося, проблема предконцертного режима и выступления. В последующем анализе творческой деятельности ведущих профессоров Московской консерватории мы будем придерживаться аналогичной структуры.

ценности, которые могли бы открыть учащимся «возвышенный горизонт музыкального искусства» [222, 9].

Как правило, на уроках звучали лучшие образцы русских и западноевропейских композиторов с явным превалированием последних, что объяснялось относительной «молодостью» национальной композиторской школы. Центральное место в репертуаре занимало творчество И. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана и Ф. Шопена. Также систематически исполнялись сочинения французских клавесинистов (Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена), Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатти, Ф. Э. Баха, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Ф. Листа, Ф. Шуберта и многих других. По свидетельствам современников, к каждому следующему уроку А. Г. Рубинштейн давал новые задания, поэтому в течение года воспитанники мастера осваивали довольно внушительный объем произведений<sup>9</sup>.

Антон Григорьевич провел огромную работу по «очищению» учебного репертуара от пьес невысокого художественного уровня, продолжающих занимать прочные позиции в классах многих педагогов второй половины XIX века, и даже такого именитого музыканта как Ф. Лешетицкого. Внедрение в образовательный процесс столь разносторонней и «качественной» программы было, безусловно, важным вкладом в отечественную фортепианную педагогику.

Одним из немногих А. Г. Рубинштейн признал важность изучения творческого наследия И. С. Баха. По его мнению, исполнение полифонических сочинений великого немецкого композитора благотворно влияет на

---

<sup>9</sup> «Энциклопедичность» репертуара, как известно, характерна и для исполнительской деятельности А. Г. Рубинштейна. Речь идет о знаменитых «Исторических концертах» 1885-1886гг., а также курсах лекций по истории фортепианной литературы, прочитанных в 1887-1888 гг. и затем в 1888-1889гг. (события, исключительные по масштабу творческого замысла). Рубинштейн, сопровождавший свою игру пояснительными комментариями, исполнил 1032 сочинения 79 авторов. Им был представлен обзор всей фортепианной литературы, начиная от произведений английских верджиналистов и заканчивая современным на тот период репертуаром.

интеллектуальное развитие учащихся, приучает мышление к аналитической работе, способствует совершенствованию музыкального слуха.

Еще одной особенностью педагогической системы музыканта являлось требование точного воспроизведения авторского текста и выполнение всех указаний композитора<sup>10</sup>: «Глазами, прикованными к нотным страницам, Рубинштейн следил за каждой нотой... Он, несомненно, был педантом, буквоедом, как бы это ни казалось невероятным, особенно если принять во внимание вольности, которые он допускал, когда сам играл те же произведения!» [222, 28].

Антон Григорьевич полагал, для того, чтобы верно передать художественную идею сочинения, необходимо строго выполнять обозначенные в нотах ремарки. Поэтому музыкант не советовал своим воспитанникам форсировать процесс выучивания нотного текста наизусть, поспешность и невнимательность могут стать причиной невольного искажения намерений автора.

При этом точное соблюдение всех указанных оттенков вовсе не предполагало формальное, сухое исполнение. А. Г. Рубинштейн требовал осмысленной, творческой интерпретации заложенных в произведении композиторских замыслов. Известное высказывание музыканта «исполнение – второе творение» ставило пианиста в некотором роде на позицию соавтора сочинения.

Не удивительно, что мастер не признавал посредничества между композитором и исполнителем в лице редактора: «Индивидуальный взгляд на понимание и на характер исполнения произведений классиков, – писал он в письме к Б. Зенфу, – присоединенный к уже имеющимся, может лишь возбудить

---

<sup>10</sup> В этом отношении А. Г. Рубинштейн не был «первопроходцем». Аналогичной позиции придерживались Клара Вик и Ганс фон Бюлов, а также многие другие представители немецкой школы последней четверти XIX века.

сомнения публики, занимающейся музыкой, и разногласия среди художников; на мой взгляд, это принесет скорее вред, чем пользу нашему искусству» [222, 12]<sup>11</sup>.

В создании убедительной и художественно-правдивой трактовки, по мнению мастера, главную роль играет звук, поэтому большое внимание в классе А. Г. Рубинштейна уделялось проблеме качества звучания инструмента и приемам звукоизвлечения. От своих воспитанников Антон Григорьевич требовал плавности и связности звуковедения, тончайших нюансов туше, выразительного интонирования и вокально-речевого произнесения мелодии. В классе не допускался грубый, стучащий звук, даже на *fortissimo*. А. Г. Рубинштейн не признавал метода работы над произведением, при котором играющий на каком-либо этапе разучивания механически выколачивал каждую ноту произведения, больше заботясь о «крепких пальцах», чем об осмысленном интонировании музыки: «Я люблю работать вполголоса, медленно, пиано и без нервов», – говорил пианист [222, 17].

С качеством звучания инструмента тесно связано искусство педализации. В многочисленных рецензиях на выступления А. Г. Рубинштейна отмечалось его высочайшее мастерство в употреблении педали. Для него педаль была не только одним из способов обогащения звукового колорита, но средством к воплощению «эстетических» задач. Творческие решения музыканта в использовании педали были смелыми и интересными находками для своего времени.

---

<sup>11</sup> В данном контексте необходимо отметить как своеобразный исторический парадокс факты требования от учащихся пиетета перед авторским текстом и свободное (хотя в отношении нотного текста и «точного») истолкование произведения самим Рубинштейном. Известно, что он сам играл музыку других композиторов с большими вольностями.

Здесь нужно принять во внимание историческое своеобразие исполнительской «точности» - точности, куда более свободной, чем в исполнительских концепциях XX века, особенно начиная с 1930-х годов. Так, например, по сравнению с Листом 1840-1850-х годов, допускавшим значительные текстовые отступления, Рубинштейн действительно был более «пунктуальным». Но к подобной текстовой «пунктуальности», особенно в 1860-1870-е гг., стремились очень многие.



Качество звучания инструмента, учил А. Г. Рубинштейн, зависит от многих факторов, но в первую очередь от стиля сочинения. Занимаясь с учениками конкретным произведением, музыкант требовал знания биографии, условий жизни, творческого окружения композитора, особенностей эпохи и т.д. Нередко в течение нескольких уроков подряд воспитанники А. Г. Рубинштейна исполняли сочинения одного автора. Такая форма знакомства с наследием композитора, считал музыкант, была очень полезна для комплексного понимания особенностей его стиля.

Не меньшее внимание Рубинштейн обращал на техническую сторону исполнения. Сложные пассажи музыкант советовал вычленять и учить их в медленном темпе, крепкими пальцами и без педали, обращая внимание на свободу рук и корпуса в целом. Для совершенствования пианистического мастерства он рекомендовал гаммы и арпеджио, этюды Черни, Бертини, Гуммеля, Крамера, Тальберга, Калькбреннера, Гензельта и других авторов, упражнения на различные виды техники, в том числе написанные самим А. Г. Рубинштейном. Антон Григорьевич заставлял играть упражнения в разных темпах, разными штрихами, в разных тональностях (но с сохранением первоначальной аппликатуры), при этом ставил перед учениками сложные штриховые, колористические и динамические задачи. Выполнение подобных задач требовало от пианиста предельной концентрации внимания и полностью исключало возможность механического повторения инструктивного материала.

Подчеркнем, А. Г. Рубинштейн был одним из первых русских музыкантов, который начал практиковать психотехнические приемы в работе над произведением, в том числе метод занятий без инструмента.

Педагогика Рубинштейна со временем претерпела некоторые изменения. Антон Григорьевич, видевший в развитии творческой индивидуальности и самостоятельности мышления ключ к овладению секретами исполнительского мастерства, искал все новые пути воздействия на личность учащегося. Не случайно в 1887 году после возвращения в Санкт-Петербург он существенно преобразовал некоторые положения учебного плана, еще более усилив внимание

на вышеуказанных аспектах. Согласно новым экзаменационным требованиям, воспитанники консерватории должны были часть программы подготовить самостоятельно, без помощи педагога. Конечно, уровень исполнения в большинстве случаев оставлял желать лучшего, но Антона Григорьевича это не смущало. Он понимал, что на первых порах «художественные и технические потери» неизбежны, но зато самостоятельные поиски в решении творческих задач значительно стимулируют инициативу и ответственность учащихся.

Впоследствии музыкант еще более радикально подошел к проблеме воспитания самостоятельности мышления воспитанников. Существенным изменениям подверглись взгляды музыканта на саму систему преподавания и, соответственно, методы занятий с учащимися. В воспоминаниях современников сообщается, что Антон Григорьевич ставил перед исполнителем «высокие» художественные и эстетические задачи, но право выбора технических приемов и средств для достижения результата он оставлял за самим учащимся<sup>12</sup>.

Наиболее точно это «изменение» в педагогике мастера описал один из его учеников, выдающийся пианист XIX – начала XX века Иосиф Гофман: «Рубинштейн избрал метод косвенного наставления посредством наводящих сравнений и только в редких случаях касался музыкальных вопросов в строгом смысле этого слова. Таким путем он стремился пробудить во мне конкретно-музыкальное чутье как параллель к его обобщениям, и тем самым оберечь мою музыкальную индивидуальность... Он не был педагогом в обычном смысле этого слова. Он указывал мне вершину, с которой открывался прекрасный вид, но как я на нее взберусь, это было мое дело: его это не касалось» [102, 87].

Если педагогическая деятельность в творческой биографии Антона Григорьевича не носила систематического характера, то для его брата, не менее

---

<sup>12</sup> Следует заметить, что Антон Григорьевич видел в педагогике «живую», развивающуюся систему, а не набор догм и предписаний, поэтому, полагал, что все приемы, приводящие к достижению положительного результата, допустимы в работе.

одаренного пианиста<sup>13</sup>, педагога, дирижера, музыканта-просветителя Николая Григорьевича Рубинштейна (1835–1881) занятия с учащимися занимали центральное место<sup>14</sup>.

По свидетельствам современников, «игра Николая Рубинштейна отличалась той же широтой и размахом, той же мощью и певучестью тона, тем же артистизмом, что и исполнение его старшего брата. В ней, правда, не было всепоглощающей стихийности и подкупающей непосредственности, как у Антона, но зато она отличалась большей точностью и каким-то особым классическим чувством меры» [13, 89].

Я. И. Мильштейн писал о Н. Г. Рубинштейне: «Это был пианист исключительного размаха и темперамента; талант его был огромен, полон силы и изобилия. Он играл легко и непринужденно; все было на редкость органично, полно ума, чувства, блеска, очаровательной звучности, властного покоряющего ритма, любые технические трудности преодолевались удивительно легко...» [207, 431].

В рецензиях отмечалось невероятное виртуозное мастерство музыканта, мягкость и благородство звука, поэтичность высказывания, «выверенность» каждой детали. Характерно при этом, что «... волнуя и поражая своих слушателей, он умел оставаться ясным и спокойным; удивительное самообладание, какое-то античное целомудрие и чувство меры соединялись в этой игре с титанической силой, с обаятельной чувственной прелестью» [13, 229].

В Московской консерватории фортепианный класс Николая Григорьевича считался лучшим. Его окончили такие известные пианисты, как С. И. Танеев, А. И. Зилоти, Э. Зауэр, А. Ю. Зограф-Дулова, Н. А. Муромцева П. Б. Бертенсон-Воронец, Р. В. Геника и многие другие.

Созданная Н. Г. Рубинштейном методическая система фортепианного обучения, равно как и его брата, на многие десятилетия вперед определила

---

<sup>13</sup> Играл он в основном в Москве, по традиции один раз в году выступал в Петербурге, за границей бывал не часто.

<sup>14</sup> Н. Г. Рубинштейн учился у Т. Куллака и А. И. Виллуана.

основной вектор развития отечественной педагогической мысли. В 1878 году музыканту было предоставлено официальное право работать по собственным учебным программам и планам (до 1878 года Московская консерватория использовала петербургские программы).

В вопросах методики фортепианного обучения мнения братьев Антона и Николая Рубинштейнов, как правило, совпадали. В частности, педагогическое кредо Николая Григорьевича было также основано на убеждении в необходимости комплексного развития учащегося. Н. Г. Рубинштейн полагал, что не только техническое мастерство является критерием оценки профессионального уровня музыканта. Истинный облик исполнителя раскрывается в сложной системе его духовных ориентиров и ценностей, важным показателем при этом является высоконравственное и серьезное отношение к искусству. «В педагогической деятельности, – пишет Л. Н. Баренбойм, – Н. Г. Рубинштейн воплощал собой новый тип преподавателя, который своей «артистической педагогией» уводил учеников «от убогого ремесленничества в высокое искусство» [24, 232].

Николай Григорьевич ставил перед собой задачу воспитания высокообразованной личности, прекрасно разбирающейся в вопросах культуры и искусства. Как и Антон Рубинштейн, Николай стимулировал проявление творческой инициативы и самостоятельности мышления своих подопечных. Он приучал воспитанников экспериментировать, пробовать, анализировать. В конечном итоге, главная идея педагогики сводилась к обучению музыке, а не игре на фортепиано (в узком, «ремесленном» значении этого слова).

Степень постижения авторского текста, понимание строения фактуры и средств выразительности каждого конкретного произведения, умение не просто исполнить, но объяснить принцип, «механизм», динамику формообразования – все это оказывает колоссальное влияние на формирование плана интерпретации и художественной концепции. По мнению Н. Г. Рубинштейна, в процессе импровизации пианист глубже проникает в логику музыкального развития, начинает задумываться над «конструктивными» элементами, законами

драматургии, и поэтому он активно поощрял занятия композицией. Своим воспитанникам Рубинштейн часто предлагал написать каденцию к фортепианному концерту.

Одобрял он также многостороннюю практику пианиста, понимая под этим игру в камерном ансамбле и концертмейстерскую деятельность. Ученики Николая Григорьевича принимали непосредственное участие в работе оперного класса Московской консерватории, также на них возлагалась обязанность исполнения сопровождений (преимущественно по партитуре) к фортепианным концертам.

Удивительной особенностью Н. Г. Рубинштейна была способность с первых звуков определять психологический склад и степень одаренности учащегося и, соответственно, строить план обучения с учетом его индивидуальных особенностей. «Я невольно вспомнил уроки Н. Рубинштейна, – писал ученик Николая Григорьевича А. И. Зилоти, – который нам всегда так играл, чтобы мы все-таки не теряли из вида ближайшей точки к идеалу, т.е. он соображался со способностями каждого данного ученика и играл настолько хорошо, чтобы этот ученик не терял надежды когда-нибудь достигнуть этой точки. Н. Г. Рубинштейн играл каждому ученику иначе, т.е. чем лучше был ученик, тем он лучше играл – и наоборот» [132, 45-46].

Николай Григорьевич, в отличие от брата, не боялся, что ученики начнут ему подражать. Он не просто играл отдельные фрагменты из программы, но довольно часто исполнял сочинение целиком или большими отрывками. Копирование Н. Г. Рубинштейн рассматривал как доступный и плодотворный метод обучения и не отождествлял его с натаскиванием, ведь, копирование, считал он, предполагает активное вслушивание в исполнительский процесс, анализ тончайших оттенков игры, концентрацию внимания.

Известно, что Н. Г. Рубинштейн редко использовал метод художественных аналогий, ассоциаций со смежными областями искусств, тем более не любил навязывать определенную программу к музыкальному сочинению (хотя в работе над транскрипциями литературному тексту уделялось самое пристальное внимание). Он предпочитал опираться на конкретные знания, которые в

сочетании с музыкальным «чувством», интуицией приводили к нужным творческим результатам.

Взгляды Антона и Николая Рубинштейнов в отношении вопросов учебного репертуара во многом совпадали. Оба музыканта считали, что учащихся нужно воспитывать на лучших образцах русской и западноевропейской литературы. В классе Николая Григорьевича звучала музыка различных эпох и стилей: от Баха до современных на тот период сочинений (пьес П. И. Чайковского, М. А. Балакирева, А. Г. Рубинштейна, фортепианных концертов И. Брамса и Э. Грига). Николай Григорьевич также высоко ценил значение полифонического наследия И. С. Баха в развитии музыкального слуха и пианистического мастерства.

В то же время имелись некоторые отличия в суждениях двух великих музыкантов. Если Антон Григорьевич полностью исключил из учебного репертуара несодержательные в художественном плане сочинения салонного типа, то Николай Григорьевич допускал в своем классе изучение виртуозных фантазий Тальберга, признавая за ними определенное профессиональное значение. Работа над этими сочинениями, полагал Рубинштейн, развивает такие ценные исполнительские качества, как изящество, артистизм, тонкость.

Музыкант нередко давал своим подопечным произведения, значительно превышающие их возможности. Использование в репертуаре сочинений повышенной трудности, по его мнению, приносит неоспоримую пользу, так как решение сложных задач мобилизует творческий потенциал исполнителя.

Работа над программой в классе Н. Г. Рубинштейна велась тщательно и кропотливо. Как свидетельствуют современники музыканта, за год изучалось не более шести-семи крупных сочинений. Николай Григорьевич требовал безукоризненного исполнения каждой детали, мельчайших оттенков, долгое время уточнялась художественная концепция интерпретации. Если ученики Антона Григорьевича каждый урок получали новые задания, то в классе Н. Г. Рубинштейна метод эскизного прохождения произведений был «менее принят».

Николай Григорьевич, как и его брат, не признавал посредничества между автором и исполнителем в лице редактора. Разучивая, к примеру, прелюдии и

фуги И. С. Баха из «Хорошо темперированного клавира», ученик должен был сам подобрать целесообразную аппликатуру, найти нужный темп, динамические оттенки, штрихи, которые в случае необходимости корректировал педагог.

Как правило, в класс Н. Г. Рубинштейна попадали технически одаренные пианисты, однако, и им музыкант рекомендовал играть гаммы, арпеджио, упражнения (Т. Кулака, К. Таузига), этюды (А. Г. Рубинштейна, А. Гензельта, Ф. Шопена). Если Антон Григорьевич оставлял за воспитанниками право самостоятельного поиска специфических приемов исполнения, то Николай Григорьевич считал нужным показать различные способы преодоления технических трудностей.

Музыкант советовал учащимся заниматься систематически и целенаправленно, ставя перед собой конкретные задачи: «лучше полчаса серьезной игры, – говорил он, – чем несколько часов игры без внимания... Механическое упражнение – глупо и бесцельно, если в первую очередь не будет работать ваша голова» [24, 224]. Оптимальное время для занятий, по его мнению, должно составлять четыре часа, которые следует равномерно распределить в течение дня.

Таким образом, оба брата были нацелены на воспитание профессионально-компетентных, квалифицированных исполнителей с широким спектром знаний и умений, способных самостоятельно работать, анализировать, искать; разбирающихся в законах музыкальной композиции, теоретических аспектах музыкального искусства. Рубинштейны боролись за очищение педагогического репертуара, натаскивания, как одного из основных методов преподавания многих педагогов второй половины XIX века.

Ориентация обучения на комплексное развитие, расширение кругозора и общей эрудиции учащихся, воспитание самостоятельности мышления и творческой инициативы, – вот главные принципы братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, которыми они руководствовались в работе с учащимися.

Сравнение педагогических систем А. Н. и Н. Г. Рубинштейнов говорит скорее о единстве их взглядов в основных вопросах обучения, а различия в

педагогике двух музыкантов в большей степени были обусловлены индивидуальными особенностями творческого мышления.

Московская и Санкт-Петербургская консерватории уже в первые годы существования подтвердили статус ведущих учебных заведений в системе мирового музыкального образования. На фортепианных факультетах работали авторитетнейшие педагоги своего времени, следует заметить, что многие из них – иностранного происхождения. Постепенно более прочные позиции занимали и отечественные музыканты, окончившие консерваторию и оставшиеся в ней преподавать.

Среди выпускников Московской консерватории видное место занимал блестящий пианист и композитор, один из любимых учеников Н. Г. Рубинштейна – Сергей Иванович Танеев (1856–1915). В 1881 году, после смерти Николая Григорьевича, Танеев принял на себя руководство консерваторией и возглавил фортепианный факультет.

Преемственность традиций сказалась во многих аспектах исполнительской и педагогической практики музыканта. Современники отмечали «нечто родственное со стилем его могучего учителя: то же соединение полного самообладания с оживленной экспрессией...» [207, 432]. Игра Танеева отличалась «благородной простотой... отсутствием слащавости, спокойной убежденностью, ясным и строим ощущением формы, сочетавшимся с широким исполнительским размахом в духе Антона и Николая Рубинштейнов» [там же].

Как и Н. Г. Рубинштейн, С. И. Танеев был убежден в необходимости комплексного воздействия на личность учащегося. С первых звуков он умел определить степень одаренности исполнителя, его сильные и слабые стороны, и, соответственно, подобрать специальную программу обучения. Он требовал точного воспроизведения авторского текста, понимания внутренних связей и логики музыкального развития, знания стилевых особенностей сочинения, технического совершенства. От Николая Григорьевича Танеев унаследовал также



аналитический тип мышления: в работе над конкретным произведением он исходил из закономерностей и особенностей музыкального материала.

Несмотря на то, что основная сфера интересов С. И. Танеева была связана с деятельностью теоретической кафедры консерватории, его роль в поддержании и сохранении традиций фортепианного факультета чрезвычайно важна.

Весомый вклад в развитие отечественного музыкального искусства внес блестящий пианист и педагог Павел Августович Пабст (1854–1897)<sup>15</sup>. Среди его учеников – К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Л. А. Максимов, А. П. Островская, С. М. Ляпунов, М. Ф. Гнесина, Г. А. Пахульский, К. А. Кипп и многие другие.

Пабст прославился, прежде всего, как пианист-виртуоз: технические возможности музыканта производили колоссальное воздействие на слушателей. «По технике своей, – читаем в рецензии А. Кашкина, – Г. Пабст немного встретит соперников в Европе, да и по музыкальности тоже» [197, 28]. В его репертуаре, довольно обширном и разнообразном, видное место занимали эффектные парафразы и салонные сочинения.

«Пабст принадлежит к той блестящей плеяде пианистов, которых становится все меньше и меньше, – писали критики. В настоящее время он является единственным серьезным конкурентом д'Альбера. Напоминая по силе туше и законченности техники Рубинштейна, игра Пабста поражает демонической страстностью и блеском фантазии, которые, сдерживаемые строгим разумом, не переходят в излишества и в общем производят чарующее впечатление» [197, 28].

Но в то же время, по отзывам современников, игре пианиста были свойственны сдержанность чувств и несколько «холодное» отношение к исполняемому. При этом указывалось, что интерпретации произведений Ф. Листа и Р. Шумана отличались высоким уровнем мастерства. С. И. Танеев в письме к П.

---

<sup>15</sup> Учился А. Доора и А. Блассмана

И. Чайковскому сообщал о большом, абсолютно заслуженном успехе Пабста, сыгравшего концерт Сен-Санса [181].

Педагогика Пабста очень тесно пересекалась с его исполнительскими принципами. В занятиях с учащимися он исходил из рациональных закономерностей и логики развития музыкального материала, воздействие на «эмоциональную составляющую» личности, его воображение и фантазию, не было характерно для Пабста. Он недооценивал важность воспитания творческой инициативы и самостоятельности мышления. Как следствие, нередко работа со студентами превращалась в элементарное «натаскивание». Пабст подробно выписывал в нотах аппликатуру, динамические и агогические оттенки, обозначения педали, при этом, как заниматься над преодолением различного рода трудностей, не говорил, «считая, – читаем в воспоминаниях его подопечной А. П. Островской, – что ученики сами должны были искать пути для выработки техники» [181, 350].

Пабст систематически прибегал к методу показа за инструментом, причем эти показы носили преимущественно директивный характер. Тот или иной прием игры, нюанс исполнения следовало воспроизвести с максимальной точностью.

В классе Пабста довольно часто звучала музыка Шумана и Листа (что, безусловно, объяснялось репертуарными предпочтениями самого пианиста), значительно реже – Шопена, и крайне редко – Баха. Для технического совершенствования своим воспитанникам он рекомендовал ежедневно играть упражнения Келлера и Таузига, октавные этюды Куллака в собственной редакции.

В педагогике Пабста активно практиковалось эскизное прохождение программы. Он полагал, что ознакомившись с художественной концепцией сочинения, учащийся в случае необходимости сам может закончить техническую отделку деталей.

Пабст настаивал на точном выполнении указаний композитора. Но в то же время, в воспоминаниях подопечных сообщается, он допускал изменения в музыкальной фактуре: в особенно сложных местах «опускал» некоторые звуки

для более удобного исполнения, а в пьесах виртуозного характера нередко прибавлял дополнительные пассажи.

Одним из выдающихся музыкантов второй половины XIX – начала XX века, оказавшим значительное влияние на развитие отечественной исполнительской культуры, был блестящий пианист, педагог и дирижер – Василий Ильич Сафонов (1852–1918)<sup>16</sup>.

По свидетельствам современников, он был незаурядным мастером, хотя и выступал преимущественно в камерных ансамблях; его искусство характеризовалось «тонким пониманием высшего пианизма» [261, 72]. Играл Сафонов «с поразительной непосредственностью и безыскусственностью, но с той высшей художественной простотой, которая накладывает на исполнение печать полной, безупречной законченности...» [261, 73].

Критики писали о его «виртуозной шлифовке технических подробностей» [261, 74]. Несмотря на то, что Сафонов не был виртуозом в высшем значении этого слова, подобно братьям Рубинштейнам, он «обладал прекрасно развитой мелкой техникой, позволяющей ему с завидной четкостью и блеском рассыпать пальцевые пассажи» [13, 94]. «Исполнительские достижения» Сафонова во многом связаны с культурой звукоизвлечения: игра музыканта отличалась ясностью, обилием штрихов, мягким и бархатистым туше и т.д. «Его исполнение было академическое... ясное, отточенное, богатое звучаниями. ... Если бы он давал концерты, пианисты научились бы у него очень многому, в особенности искусству «легато»» [261, 74].

В основе художественных принципов В. И. Сафонова – творческое наследие великих мастеров русской пианистической школы. Педагогика музыканта аккумулировала в себе лучшие достижения предшествующего периода, и «основное направление [его деятельности] отнюдь не противоречило установкам Н. Г. Рубинштейна» [141, 144]. При этом многие взгляды Василия Ильича были

---

<sup>16</sup> В. И. Сафонов брал уроки у А. И. Виллуана, Т. Лешетицкого, Л. Брассена.

действительно новаторскими для своего времени и стали ценным вкладом в методику фортепианного исполнительства.

Сафонов вслед за братьями Рубинштейнами и Танеевым стремился воздействовать на все сферы личности учащегося, его интеллектуально-художественное и нравственно-этическое развитие. Музыкант высоко ценил проявление инициативы и самостоятельности мышления своих подопечных. Он, например, приветствовал необычные творческие решения, интересные находки в области приемов исполнения, педализации, аппликатуры. «Вырабатывая общие художественные требования, Василий Ильич тщательно остерегался обезличить индивидуальные стороны характера каждого ученика...» [261, 91-92].

На уроках часто обсуждались эстетические и философские проблемы музыкальной культуры, частные вопросы фортепианного исполнительства. Сама личность Сафонова, незаурядного музыканта, блестящего пианиста и великолепного педагога, побуждала к интенсивным занятиям и активизации мыслительных процессов. «Одна из исключительных заслуг Сафонова заключалась в том, – писал Я. И. Равичер, – что он умел возбудить такой интерес к искусству, который не остывал и во всей последующей жизни» [261, 48-49].

Из класса Сафонова выходили квалифицированные, многопрофильные музыканты, обладающие высоким уровнем профессионального мастерства. Теоретическая и практическая база, приобретенная на уроках Василия Ильича, позволяла проявить себя в разных областях фортепианного искусства. Например, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, А. Т. Гречанинов и А. Ф. Гедике стали впоследствии известными композиторами, Э. К. Розенов перешел на теоретическую кафедру, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Л. В. Николаев проявили себя не только как талантливые педагоги, блестящие сольные исполнители, но и как тонкие интерпретаторы камерной музыки<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Ученики Сафонова способствовали также становлению и улучшению качества отечественного и зарубежного музыкального образования. А. А. Линберг совместно с В. Д. Масловой, воспитанницей Василия Ильича, основали одну из первых московских музыкальных школ. Позже под руководством В. Ю. Зограф-Плаксиной, Е. А. Воскресенской, Е. В.

Что касается непосредственно методической системы В. И. Сафонова, то работа в классе всегда начиналась с определения программы. Василий Ильич полагал, что репертуарный вопрос играет значительную роль в воспитании музыканта. Выбор тех или иных сочинений зависел от индивидуальных возможностей пианиста и целесообразности их исполнения на конкретном этапе обучения. (В очередной раз убеждаемся в определенной общности методических принципов с рубинштейновскими, их преломление и развитии в педагогической деятельности Сафонова.)

Ученики профессора систематически знакомились с творчеством русских и западноевропейских классических композиторов. С большим вниманием Василий Ильич относился к музыке отечественных авторов, в том числе современных: М. А. Балакирева, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. С. Аренского.

Нередко наиболее одаренным студентам поручалось исполнение сложных циклов, например этюдов, прелюдий, мазурок Ф. Шопена, опусов Скрябина, всех прелюдий и фуг Баха.

Высшим показателем уровня пианистического мастерства музыкант считал профессиональное исполнение полифонической музыки Баха, величайшего, по мнению Сафонова, из всех мелодистов. Игра многоголосной ткани активизирует аналитическое мышление пианиста, развивает тонкость и дифференцированность слуха. Василий Ильич требовал непринужденного взаимодействия и различия в характере голосов, выразительного интонирования не только темы, но и противосложения. Он добивался четкой артикуляции и ясного произнесения каждого звука, певучести голосоведения даже в подвижных прелюдиях и фугах<sup>18</sup>.

---

Кашперовой, В. Н. Демьяновой-Шацкой, сестер Гнесиных, Л. А. Кетхудовой были открыты другие музыкальные школы. Эмигрировавшие в США И. А. и Р. Я. Левины содействовали распространению русских пианистических традиций за границей.

<sup>18</sup> Изучение музыки Баха воспитанники Сафонова начинали с двухголосных (затем трехголосных) инвенций. Методы занятий Василия Ильича зафиксированы в воспоминаниях М. Л. Пресмана: «Сафонов вызывал сразу по два ученика, и один из нас должен был играть партию

Сафонов предъявлял высочайшие требования к игре своих подопечных. По его мнению, легких произведений не существует: художественно и со вкусом сыграть кажущуюся на первый взгляд нетрудную пьесу Баха или Моцарта не менее проблематично, чем сложнейшие виртуозные сочинения (этой же мысли придерживались и братья Рубинштейны).

Довольно часто Василий Ильич выбирал программу в соответствии с особенностями психологического склада учащегося, его характера и темперамента. Так, например, Н. Я. Брюсова, отличительными качествами которой были проникновенный лиризм, интимность исполнения и даже некоторый налет сентиментальности, превосходно исполняла «Песни без слов» Ф. Мендельсона. Но иногда В. И. Сафонов шел «от противного», давая сочинения, не соответствующие творческим устремлениям и вкусам учащихся, тем самым он стремился расширить их репертуарный диапазон.

Нередко музыкант предлагал своим воспитанникам программу, степень трудности которой существенно превышала возможности студента на данном этапе обучения. Как известно, такой метод был характерен и для Н. Г. Рубинштейна, полагавшего, что сверхсложные технические и художественные задачи мобилизуют творческие ресурсы учащегося.

Важное место в классе Сафонова занимала работа над звуком. Мастерство пианиста в области звуковедения и звукоизвлечения Василий Ильич считал одним из главных показателей профессионализма исполнителя. Он добивался полного,

---

левой руки, а другой за вторым роялем (конечно, наизусть) партию правой руки, потом они чередовались. Когда таким образом Сафонов убеждался, что мы можем играть вполне самостоятельно отдельно каждой рукой не только в техническом отношении, но и в смысле фразировки, что каждая музыкальная фраза и в звуковом отношении сыграна правильно, он заставлял каждого из нас играть инвенцию обеими руками» [261, 85]. Интересно заметить, что аналогичным приемом пользовался известный итальянский музыкант Ф. Бузони: «С первых же уроков Бузони потребовал знания всех двухголосных инвенций Баха... Бузони заставил нас играть наизусть каждый голос отдельно, причем, например, левой рукой играть один голос, а другой он играл сам на втором рояле. Затем ученица играла правой рукой верхний голос, а он – второй. Только после этого играли уже всю инвенцию обеими руками...» [66, 173-174].

глубокого, мягкого тона. Как пианист, Сафонов избегал утрированного fortissimo и своим ученикам также не позволял «стучать» по клавишам, им культивировался певучий, «летающий» звук.

Музыкант был убежден, что работа над качеством звучания инструмента во многом зависит от воображения, фантазии пианиста, его умения представлять, а также воспроизводить на фортепиано тембры различных музыкальных инструментов, интонации человеческого голоса. «Чем меньше фортепиано под пальцами исполнителя похоже на самое себя, – учил Сафонов, – тем оно лучше» [261, 95]. Большую роль в поиске специфических красок и оттенков звучания Сафонов отводил методу художественных ассоциаций и образных сравнений со смежными областями искусств. Рассматривая процесс работы над музыкальным сочинением как движение «от чувства к мысли», он, как и Антон Рубинштейн, активно использовал в педагогической практике метод словесных разъяснений.

Взгляды двух мастеров фортепианного искусства пересекались также в вопросах употребления педали. Оба музыканта мастерски владели приемами педализации и проявляли при этом большую изобретательность и тонкий вкус. По мнению Сафонова, использование педали зависит от многих факторов, но прежде всего, от стиля сочинения. Сложную полифоническую фактуру Баха Василий Ильич советовал играть практически без педали, в произведениях венских классиков брать экономную, логически оправданную педаль. Целесообразность употребления педали должен контролировать слух исполнителя. Во всяком случае, «лучше меньше, но лучше», – любил повторять музыкант.

Для развития технического мастерства Сафонов рекомендовал своим воспитанникам как художественные, так и инструктивные этюды на различные виды техники. В большом количестве его учащиеся играли не только инструктивные опусы Черни, Клементи, Гензельта или Брассена, но и этюды Шопена, Листа, а также А. Рубинштейна, Балакирева, Аренского, Скрябина, Рахманинова, Глазунова. Музыкант требовал точности, четкости, легкости исполнения, выразительной нюансировки, разнообразия динамических оттенков. При этом Василий Ильич обращал внимание на свободу пианистического

аппарата, гибкость и естественность движений. Он не признавал фиксированной постановки руки и высокого поднятия пальцев во время игры.

Сафонов был убежден, что в процессе занятий нужно стремиться к максимальной активизации мышления, сосредоточенности и концентрации внимания, даже при игре гамм и арпеджио. Механическая работа, по мнению музыканта, не только не приводит к конечному результату, но и отрицательно влияет на общее развитие учащегося. Василий Ильич часто повторял слова Н. Г. Рубинштейна: «лучше полчаса серьезной игры, чем несколько часов игры без внимания» и считал, что четырех часов занятий вполне достаточно для освоения учебной программы.

Взгляды Сафонова нашли отражение в созданной им серии упражнений, направленных на совершенствование индивидуальной техники пианиста. Структура упражнений такова, что «их невозможно играть механически, ибо упражнения эти суть не только упражнения пальцев, но одновременно и упражнения мозга» [273]. Брошюра «Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано», опубликованная в 1916 году, была по достоинству оценена многими коллегами музыканта. К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Л. В. Николаев рекомендовали своим ученикам систематически работать над отдельными упражнениями из «Новой формулы»<sup>19</sup>.

Большое значение Сафонов придавал предконцертному режиму пианиста. Не вдаваясь в подробный анализ факторов, являющихся, по мнению Василия Ильича, предпосылками успешного выступления, отметим лишь одну характерную особенность, которая найдет свое претворение в педагогике многих

---

<sup>19</sup> В предисловии к изданию Сафонов сформулировал основную цель «Новой формулы» - «пробудить во вдумчивом учителе и любящем свое дело ученике стремление к бесконечному разнообразию в технических упражнениях, в зависимости от изобретательной способности каждого. Они также имеют целью наивозможное сбережение времени и силы, не утомляя уха и требуя вместе с тем неослабного внимания играющего... Их невозможно играть механически, ибо упражнения эти суть не только упражнения пальцев, но одновременно и упражнения мозга» [273].



последователей музыканта. За несколько дней до ответственного концерта или экзамена Сафонов запрещал своим воспитанникам прикасаться к инструменту (нередко весь класс во главе с самим педагогом выезжал за город). Василий Ильич считал, что отдых, накопление сил и творческой энергии способствуют более яркому выступлению.

Александр Борисович Гольденвейзер (1875–1961)<sup>20</sup>, блестящий пианист, педагог, композитор, общественный деятель и музыкальный редактор, воспитал плеяду талантливых исполнителей, среди которых особое место занимали С. Е. Фейнберг, Г. Р. Гинзбург, Л. И. Ройзман, Т. П. Николаева, Д. А. Башкиров, Д. Д. Благой и другие.

«Во всей новейшей русской пианистической истории, – считал Л. Е. Гаккель, – наш мастер был одним из немногих, кто позволял любоваться прелестью стиля, расположенного в диапазоне «классицизм-академизм»» [76, 77]. С мнением авторитетного петербургского музыковеда был солидарен А. А. Соловцов, относивший Гольденвейзера к пианистам «классически строгого, даже несколько «академического» стиля» [96, 114].

В творческом облике музыканта обращали на себя внимание такие качества игры, как «классическая ясность, серьезность замысла, не допускающего ничего надуманного», отсутствие «отступлений от здоровой, художественной простоты [96, 114]. Критики писали об «интеллигентности, необычно ясном понимании самого произведения, законченности отделки каждого эпизода» [96, 106], благородстве стиля, логике, «интеллектуализме в высшем смысле слова» [96, 98]. Более того, нередко упоминали о темпераменте, горячности игры, некоторой

---

<sup>20</sup> А. Б. Гольденвейзер учился у А. И. Зилоти, П. А. Пабста, В. И. Сафонова (по классу камерного ансамбля).

нервности исполнения<sup>21</sup>. По свидетельствам современников звук Гольденвейзера отличался певучим, полным и красивым тоном, богатством красок и оттенков.

Классическая направленность творческого мышления Гольденвейзера (так же как и аналитический подход к изучению музыкальных явлений), безусловно, сближали его с Николаем Григорьевичем Рубинштейном. Интерпретации двух мастеров отличались стройностью и ясностью формы, гармоничным соотношением деталей и целого, уравновешенностью, логичностью изложения.

Общность их художественных идей и взглядов прослеживалась как в исполнительской, так и в педагогической практике.

Концепция методических систем А. Г. Рубинштейна и А. Б. Гольденвейзера базировалась на рациональной основе. Оба музыканта исходили из закономерностей развития самого музыкального материала, его структуры, анализа гармонических, интонационных и стилевых особенностей сочинения. Перевод музыки на язык литературной программности практически не применялся в их педагогической практике<sup>22</sup>.

Гольденвейзер никогда не облакал свои замечания и рекомендации в форму пространных, развернутых объяснений, ограничиваясь лишь самым существенным, но несколькими фразами он умел создать яркий, запоминающийся образ. Александр Борисович довольно часто приводил разнообразные аналогии со смежными областями искусств, делился интересными воспоминаниями: «Поразительно то, что если вы побываете случайно на одном-двух его уроках, вы не увидите ничего сверхъестественного, – писал В. А. Натансон. – Александр Борисович скуп и точно скажет, в чем ошибки ученика и что ему нужно сделать, скажет так обще и скуп, что вы не успеете уловить, как это важно» [220, 210].

---

<sup>21</sup> Хотя в других рецензиях находим сведения о «некоторой отвлеченности, схематичности исполнения... недостатке проникновенной непосредственности [96, 107].

<sup>22</sup> В то же время в опубликованных размышлениях Гольденвейзера о музыкальном содержании сонат Л. Бетховена прослеживается некоторая тенденция в сторону программности.

Главной задачей педагога Гольденвейзер считал не только обучение профессиональному исполнительскому мастерству как таковому, но прежде всего формирование всесторонне развитого музыканта, что предполагало воспитание в нем высоконравственного отношения к искусству, воли к труду, самостоятельности мышления и творческой инициативы, расширение общего кругозора и эрудиции. Причем, сугубо профессиональные, дидактические задачи он непосредственно связывал художественно-этическими целями воспитания учащегося, понимая данный комплекс целей как нечто целостное и нерасторжимое. «Основная проблема педагога, – говорил Александр Борисович, – воспитание музыканта. В то же время педагог должен дать исполнителю то, что называется школой, то есть сообщить ему технически целесообразные принципы использования своего тела, добиваясь того, что является целью всякой техники, то есть максимальной экономии времени, силы и движений; воспитывать в нем умение работать и слушать себя и, главное и одно из самых труднейших, – сообщив ему общие, основные принципы и установки, в то же время не помешать естественному развитию его индивидуальности» [191, 54]<sup>23</sup>.

В выборе репертуара А. Б. Гольденвейзер руководствовался такими важными критериями, как индивидуальность учащегося и целесообразность программы на конкретном этапе обучения. Особое внимание Александр Борисович уделял системности и последовательности образовательного процесса. Воспитанники Гольденвейзера, как правило, начинали с классического концерта или сонаты Бетховена, сюиты или партиты Баха, а также пьесы кантиленного характера. Именно на такой программе музыкант приступал к объяснению основ исполнительского мастерства.

---

<sup>23</sup> Следует отметить, в отличие от большинства педагогов, предпочитающих работать с учащимися определенной возрастной категории, Гольденвейзер охотно работал как со сложившимися музыкантами, так и с детьми. Эстетические и методические принципы Александра Борисовича стали бесценным вкладом в детскую педагогику.

Выбирая репертуар для учащихся старших курсов, Гольденвейзер искусно сочетал произведения, близкие его индивидуальности и, следовательно, наиболее полно раскрывающие лучшие исполнительские стороны, с сочинениями, не соответствующими творческим предпочтениям пианиста, но расширяющими его репертуарный диапазон. Уже отмечалось, такой метод работы активно применялся и в классе В. И. Сафонова.

Существенное место в классе Гольденвейзера занимала проблема прочтения авторского текста. В многочисленных воспоминаниях учеников мастера отмечается его скрупулезность и требовательность на этот счет. По мнению Александра Борисовича, нотная запись всегда является приблизительной и не выражает всех намерений композитора, она оставляет «простор для бесчисленных вариантов при превращении знаков в звуки, уточнений темпов, нюансировки, агогики, штриховых тонкостей фразировки» [220, 15]. Исполнитель, как посредник между композитором и слушателем, должен подходить к прочтению авторского текста бережно и осознанно. Каждый оттенок и нюанс, проставленный композитором, необходимо воспроизводить максимально точно.

Многие пианисты заблуждаются, будто точное выполнение авторских ремарок нивелирует индивидуальность исполнителя. «По существу такой взгляд просто свидетельствует о лени выучить тщательно текст, что, кстати говоря, очень трудно... Индивидуальность исполнителя ни в какой степени не выражается в том, чтобы играть тихо там, где написано «громко», или медленно там, где написано «быстро»» [95, 38].

Эту позицию Гольденвейзера во многом дополняет его опыт в области музыкального редактирования. Александр Борисович провел колоссальную работу по изучению и анализу Urtext'a, а также огромного количества разнообразных изданий. Учебно-дидактический характер редакций 32-х сонат Л. Бетховена можно считать в какой-то степени образцовым. Гольденвейзер стремился к максимальной объективности и точности в передаче авторского текста, а собственные комментарии, пояснения, предложенную им расшифровку украшений музыкант выписывал либо над нотным станом, либо в скобках.

«Редактор должен стремиться к тому, – был убежден Гольденвейзер, – чтобы исполнитель знал, что написал автор, поэтому, если он в силу необходимости добавляет какие-нибудь знаки, он должен делать это так, чтобы исполнитель знал, что они автору не принадлежат» [288, 89]. Единственными прибавлениями к Urtext'у стали обозначения аппликатуры и педализации, «которая, не затемняя художественного смысла произведения, сообщит ему [еще не достигшему подлинного мастерства пианисту] в должной мере педальную окраску»<sup>24</sup>.

Большое значение в классе Гольденвейзера уделялось вопросам качества звучания инструмента: музыкант любил проводить параллель с человеческим голосом. Он считал, что исполнителю нужно стремиться к такому же разнообразию интонаций, ритмических и динамических нюансов; необходимо чувствовать в игре «живое дыхание» человеческой речи, так как оно «играет в музыке первенствующую роль», важно «осознать природу живого дыхания, как основу музыкальной речи, и помнить о том, что слушать музыку без этого живого дыхания – мучительно» [191, 121].

Многие подопечные Гольденвейзера утверждали, что со способными учениками техникой он практически не занимался, уделяя основное внимание постижению художественной стороны интерпретации. Остальным он рекомендовал этюды Черни, Кесслера, Гензельта, Мошковского, Кобылянского, Пахульского, инвенции Баха в октавном изложении.

По мнению музыканта, для совершенствования технического аппарата эффективней применение отдельных пассажей из программы. Для них нужно придумать упражнение, «формула» которого вытекает из сути самой сложности. В каждом отдельном случае Гольденвейзер подсказывал различные варианты преодоления технических трудностей<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> См. Бетховен Л. Сонаты для фортепиано в 4-х томах / Ред. А. Б. Гольденвейзера.

<sup>25</sup> Как известно, аналогичным методом пользовался еще Ф. Лист. Для него все технически-сложные места сводились к определенному числу «фундаментальных формул», являющихся «ключом» к преодолению любых трудностей. Эти «фундаментальные формулы» заключали в себе все многообразие технических комбинаций, представленных в музыкальной

Александр Борисович не признавал пользы отвлеченных упражнений, но гаммы и арпеджио советовал играть систематически. Среди других приемов, применявшихся в классе музыканта, следует отметить ритмические варианты, расчленение пассажа на более мелкие отрезки. Как и Рубинштейны, Гольденвейзер заставлял своих воспитанников учить этюды Черни в разных тональностях с сохранением первоначальной аппликатуры<sup>26</sup>.

В отличие от Антона Рубинштейна, который рекомендовал «работать вполголоса, медленно, пиано и без нервов» [222, 17], Гольденвейзер требовал исполнения со всеми нюансами, оттенками, эмоциональным наполнением, соответствующими художественному образу. «Этого следует добиваться, даже играя в замедленном темпе, когда материал пьесы еще недостаточно усвоен для того, чтобы исполнять его в настоящем движении» [191, 131].

Так или иначе, музыкант заботился о естественности, экономии движений, их соответствии образному содержанию, как и Сафонов, он не поддерживал фиксированную постановку рук. «Несоответствие движений рук и тела с звуковым образом, когда руки движутся быстрее, чем нужно, или поднимаются выше, чем нужно, – нарушает и у исполнителя, и у слушателя представление о характере музыки... Звучание инструмента – реакция инструмента на движения играющего, соответствие движений с звуковым образом – важнейшая проблема, на которую исполнители обращают обычно чрезвычайно мало внимания» [191, 131].

---

литературе. И чем лучше пианист владел ими, тем быстрее он мог приблизиться к более совершенному исполнению. По мнению Листа, «фундаментальные формулы» не просто способствовали улучшению технического мастерства, они позволяли автоматизировать игровые движения, что, в конечном итоге, отражалось и на качестве художественной интерпретации.

<sup>26</sup> Вспомним, как Антон Григорьевич Рубинштейн «...немало «чудил»: заставлял, например, «*Tagliche Studien*» Черни играть во всех 12 тонах с одной и той же аппикатурой» [222, 7].

Особого внимания заслуживают аппликатурные принципы Гольденвейзера. Рекомендованная им в редакторских изданиях аппликатура на первый взгляд может показаться весьма неудобной и даже неоправданной. Но впоследствии оказывается, что именно этот вариант способствует наиболее яркому и рельефному воплощению художественного образа.

Ученики Александра Борисовича уже с первого урока играли наизусть. По мнению профессора, разобрав нотный текст, необходимо выучить его на память и только потом приступить к технической отделке деталей. «Первое, что мы должны сделать, начиная учить новое произведение (разумеется, разобрав его), это запомнить его наизусть. В моей педагогической практике способные и бездарные, дети и взрослые, никогда в классе по нотам не играют» [58, 67]. По убеждению Гольденвейзера, только играя без нот, можно почувствовать подлинную исполнительскую свободу и убедительно раскрыть концепцию сочинения.

Более того, Гольденвейзер заставлял студентов заучивать наизусть отдельно партию каждой руки. Он считал, что такой метод точнее и надежнее сохраняет в памяти материал и способствует более ясному слышанию фактуры произведения.

В педагогике А. Б. Гольденвейзера следует отметить один частный, но весьма существенный момент. В его классе большое значение имел поиск гармоничного соотношения эмоционального и рационального начала в исполнении. Александр Борисович полагал, что смысл музыкального искусства заключается в выражении духовных переживаний человека, но в то же время специфика фортепиано (его механизм, качество звучания, тембр, колористические возможности) обязывает к тонкому чувству меры в воплощении и передаче образного содержания: «... На фортепиано с его механикой и качеством звука более убедительно можно «рассказать» о чувствах, о содержании исполняемой музыки, чем непосредственно воплотить эти чувства в исполнении. Но этот рассказ должен быть содержательным, раскрывающим идею произведения, должен возбудить воображение и чувства слушателя яркостью художественных образов» [191, 150].

Особенно остро данный вопрос выступал в отношении концертного исполнения. Гольденвейзер разделял точку зрения А. Г. Рубинштейна, что на сцене «переживания» не уместны. Самое главное – умение концентрировать внимание. Важно донести до слушателя замысел, художественный образ произведения, несмотря на волнение и личное самочувствие артиста.

Серьезным вкладом в развитие отечественной исполнительской культуры стала творческая деятельность блестящего пианиста и педагога Константина Николаевича Игумнова (1873–1948). Среди воспитанников профессора были такие признанные мастера фортепианного искусства, как Л. Н. Оборин, Я. И. Мильштейн, А. Л. Иохелес, Я. В. Флиер, М. И. Гринберг, К. Х. Аджемов, О. Д. Бошнякович, Н. Л. Штаркман, Б. М. Давидович, М. С. Гамбарян и другие.

Игумнов учился у тех же педагогов, что и Гольденвейзер (А. И. Зилоти, П. А. Пабст и В. И. Сафонова), но творческие индивидуальности музыкантов настолько разные, что позволяют говорить о двух самостоятельных линиях московской школы пианизма.

Игумнов являлся ярким представителем романтического направления. Л. Е. Гаккель называл его «символом русского лиризма в фортепианно-исполнительском творчестве» [76, 76], а Е. Гунст – «тонким поэтом, с мягкой, чисто женственной музыкальной организацией, поддающейся каждому колебанию данного его настроения» [205, 201].

В игре Игумнова современники отмечали ни с чем не сравнимый поэтический колорит, благородство, интимную элегичность, задушевность, чистоту и правдивость чувств. Пианист «обладал даром заглядывать в сокровеннейшие тайники человеческой души и делать это с удивительной деликатностью...» [260, 14]. Он проникал в самую суть произведения: «Понимание (пьесы) г. Игумнова, как и его исполнение, продумано, прочувствовано и одухотворено аристократической красотой его таланта» [205, 108].



Талант Игумнова наиболее полно раскрылся в «звуковой» стороне исполнения, что проявилось в «тяготении к глубокой кантилене» [328, 18]. Его звучание инструмента отличалось мягкостью и напевностью, оно обладало выразительностью человеческого голоса и богатством красок. Игумнов стремился к непрерывности и «текучести» мелодии (его любимое выражение). «Мой идеал, – писал Константин Николаевич, – певучее мягкое пиано и полное, мощное, но никогда не трещащее форте, т.е. то, чем так изумительно владел А. Рубинштейн» [328, 19]. Д. А. Рабинович находил нити преемственности с творчеством Антона Рубинштейна также в «несравненной и убеждающей простоте и непревзойденной никем эмоциональности» мастера [260, 23].

Б. С. Пшибышевский полагал, что «Игумнов принадлежит к пианистам типа Фильда, Шопена, то есть к мастерам, которые ближе всего подошли к специфике фортепиано, не искали в нем искусственно вызываемых оркестровых эффектов, а извлекали из него то, что труднее всего извлечь из-под внешней жестокости звучания, – певучесть. Игумновский рояль поет как редко у кого из современных больших пианистов» [205, 253].

Какие же черты были характерны для педагогической деятельности Игумнова? Прежде всего, Константин Николаевич высоко ценил проявление инициативы учащихся и возражал против использования метода натаскивания в исполнительских классах консерватории. В советах преподавателя он учил находить лишь «отправные точки» для собственных поисков. Никогда не навязывая своего мнения, он допускал интерпретации, не совпадающие с его личными художественными вкусами и эталонами. Делая акцент на развитии самостоятельности мышления подопечного, Игумнов, как и его предшественники (А. Г. Рубинштейн, В. И. Сафонов) постепенно отходил от детальной работы в классе, предоставляя большую свободу в раскрытии творческой индивидуальности.

Педагогика Константина Николаевича во многом была обусловлена его исполнительской деятельностью: «Моя педагогика, – говорил музыкант, – целиком связана с исполнительской практикой, а последняя, конечно, не раз

изменялась: менялись вкусы, менялась окружающая обстановка, среда – политическая, общественная, литературная. И все это не могло не отражаться на средствах воплощения» [191, 46]. Поэтому, считал музыкант, не следует замыкаться в рамках определенной системы.

Весьма насторожено Игумнов относился к разнообразной методической литературе, в которой изложены конкретные правила и рекомендации. Чтение подобных пособий, был убежден музыкант, может принести вред. Действительные знания и умения приобретаются лишь в процессе непосредственных занятий.

Константин Николаевич сравнивал музыку с живым повествованием, передающим конкретные мысли и чувства, и не представлял себе музыкальное произведение абстрактно. Постигнуть идейно-образный смысл сочинения, по его мнению, возможно лишь путем нахождения ассоциаций с природой, смежными видами искусств и, таким образом, приблизить сочинение к реальной жизни. Музыкант подразумевал не конкретную программу, а лишь «мысли, чувства, сопоставления, которые помогают вызвать настроения, аналогичные тем, какие хочешь передать при помощи своего исполнения» [191, 65]. В данном вопросе эстетические взгляды Игумнова пересекались с педагогическими принципами А. Г. Рубинштейна и В. И. Сафонова, часто использовавших метод сравнения, образные ассоциации и художественные аналогии.

Следовательно, исполнитель, стремящийся к «живому повествованию», каждый элемент музыкальной речи должен рассматривать в контексте произведения, а не изолированно друг от друга, чувствовать соотношение деталей и целого, подчинять кульминационные точки главной идее. Игумнов выделял такие понятия, как «горизонтальное мышление» или «горизонтальное слушание»: «Необходимо каждую интонацию, каждое гармоническое звучание рассматривать не в отдельности, как самодовлеющее ... рассматривать его в общей связи и, исходя из этого, придавать ему тот или иной характер. Надо всегда иметь в виду все предыдущее и последующее, надо слушать и слышать каждую деталь в присутствии ее значения, в связи с предшествующим и последующим» [191, 58].

Объединить все звенья «рассказа» в единое целое, считал Константин Николаевич, поможет правильно выбранный темп. Музыкант советовал найти единицу движения, которая, в конечном счете, и определит основной темп сочинения<sup>27</sup>. Игумнов с сожалением отмечал все возрастающую тенденцию пианистов к увеличению скорости исполнения и считал ускоренные темпы свидетельством «упадка и разложения», творческой неполноценности.

Репертуар, изучаемый в классе Игумнова, включал в себя большую часть классической западноевропейской и русской музыки, и лишь некоторые произведения современных авторов. Константин Николаевич полагал, что не сформировавшийся художественный вкус молодых пианистов необходимо воспитывать на лучших образцах музыкальной литературы, а современные сочинения, как правило, не обладают высокой эстетической ценностью и не содержат необходимый материал для совершенствования исполнительского мастерства и профессиональных качеств.

В отличие от многих коллег, и в частности, В. И. Сафонова, Игумнов старался соизмерять степень сложности произведения с возможностями учащегося. По мнению музыканта, непомерно трудные сочинения могут плохо отразиться на его развитии.

Игумнов требовал точного воспроизведения авторского текста, но, как и А. Г. Рубинштейн, был убежден, что исполнитель является со-творцом композитора, он должен «разгадать» нотную запись, своего рода «архитектурный чертеж», и выявить художественную идею, основной замысел сочинения. Константин Николаевич не допускал изменений и исправлений в тексте, в том числе фактурного перераспределения материала. Он не признавал и редакторских указаний, в большинстве случаев лишь искажающих намерения композитора.

Игумнов предъявлял высочайшие требования к качеству звучания инструмента: культуру «пения на фортепиано» Константин Николаевич считал

---

<sup>27</sup> Как известно, А. Г. Рубинштейн в своих сочинениях предпочитал не указывать конкретную цифру метронома, а выписывал основную долю движения.

«жизненной основой музыки». Он добивался мягкого, полного, певучего звучания инструмента. Не меньшее значение Игумнов придавал различным приемам звукоизвлечения: музыкант советовал избегать жесткого удара по клавишам и следить за свободой рук и корпуса. Объясняя учащимся природу того или иного приема, профессор часто использовал выражения «соприкасаться», «ласкать», «ощупывать», имея в виду, что «слияние пальцев» с клавиатурой, естественное и живое прикосновение – основа туше пианиста.

По мнению Игумнова, качество звука в первую очередь зависит от целесообразности игровых движений. При исполнении кантилены, например, если руку наклонить к пятому пальцу и сконцентрировать основной вес на верхнем голосе, а средние голоса играть свободными, легкими и плоскими пальцами, музыкальная ткань зазвучит более выразительно.

Константин Николаевич требовал непрерывного слухового контроля, развивал в учениках стремление к постоянному «вслушиванию» в свою игру. Это необходимо для того, «чтобы ясно судить о звуке, оттенках, педализации... Как будто вы слушаете себя со стороны и критикуете свою игру» [191, 77]. В связи с этим он всегда искал опору в реальном звучании, однако признавал и эффективность метода работы без инструмента.

Игумнов-пианист, раскрывая секреты своего исполнительского мастерства, в одном из интервью сказал: «Звук мой прежде всего результат моей педализации: главное заключается в том, что я не спешу снимать ногу с педали, как бы вишу на педали и вообще обращаюсь с последней очень мягко, нажимаю и отпускаю ее плавно и часто не до конца. Уверен, что секрет тянущегося звука на фортепьяно больше всего зависит от педали» [191, 96]. Действительно, как отмечали современники музыканта, его педаль была искусной и изобретательной, инструмент под руками мастера буквально «дышал».

В учениках Константин Николаевич воспитывал такое ощущение педали, при котором исключалась бы и слишком частая ее смена, и сплошная педализация, «педализация без воздуха» (слова самого музыканта). Игумнов настаивал на постоянном «проветривании» звуковой атмосферы за счет

беспедальных эпизодов (аналогичной мысли придерживались многие музыканты, в их числе А. Г. Рубинштейн и А. Б. Гольденвейзер).

С особой тщательностью профессор занимался развитием технического мастерства своих подопечных. Он рекомендовал играть не только гаммы и арпеджио, но и различные упражнения Сафонова, Брамса, Таузига, Иозефи, Чези и других авторов. В работе над техникой, считал музыкант, самое главное – не отрывать техническую отделку деталей от художественного образа сочинения, потому что «все технические приемы рождаются из поисков того или иного звукового образа... Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения» [191, 100].

Игумнов не только тщательно и скрупулезно занимался со своими подопечными в классе, он считал необходимым объяснить учащимся, как и над чем следует работать дома. Главная мысль Константина Николаевича заключалась в убеждении, что занимаясь, нужно «искать музыку», «идти от музыки», и по возможности сократить время черновой работы (которая включает в себя игру в медленном темпе, «выколачивание», ритмические варианты и другие методы).

Каждый из перечисленных приемов, безусловно, важен и необходим в занятиях. Так, ритмические варианты, наиболее «ремесленный способ работы, до предела механизмирующий ее в музыкальном отношении» допустим в работе над этюдами (как известно, это один из любимых методов А. Б. Гольденвейзера). Игру в медленном темпе Игумнов считал «превосходным профилактическим средством», позволяющим найти удобные движения, внимательней прослушать фактуру музыкальной ткани, проверить точность выполнения нюансов.

Константин Николаевич полагал, что достижение художественных результатов возможно лишь при полной концентрации внимания и сосредоточенности в занятиях. Вместо того, чтобы проигрывать сложное место несколько раз подряд, учил Игумнов, лучше постараться понять, в чем заключается проблема: «понятие осмысленного преодоления трудности включает в себя прежде всего анализ этой трудности» [191, 84].

Огромное значение профессор придавал проблеме предконцертного режима и эстрадного выступления. Для него концертное исполнение – это передача художественного образа сочинения, ранее созданного в процессе предварительных занятий, именно воплощение творческой концепции, а не импровизация на «заданный текст».

Игумнов, также как и А. Рубинштейн, Гольденвейзер, исключал «переживание» во время сценического выступления. По его мнению, образные представления очень полезны в процессе предконцертной работы, но не уместны и совершенно не нужны на сцене: следует «слушать себя и следить за логикой исполнения... Исходная точка создается раньше. На эстраде нет времени думать... В это время вы никакого реального внемзыкального содержания не представляете» [191, 68].

Другим выдающимся музыкантом, сыгравшим значительную роль в формировании фортепианного факультета Московской консерватории, был блестящий пианист и педагог Генрих Густавович Нейгауз (1888–1964)<sup>28</sup>. В многочисленных воспоминаниях современников отмечался его невероятный артистизм, безграничный авторитет среди коллег и учащихся, импровизационный стиль преподавания с впечатляющими по силе воздействия показами и великолепными словесными комментариями<sup>29</sup>.

Для исполнительского стиля Нейгауза были характерны «романтический пафос его трактовок, артистическая приподнятость и праздничность его искусства... черты волевой мужественности, взволнованности, а особенно –

---

<sup>28</sup> Большое влияние на формирование Г. Г. Нейгауза оказали его брат К. Шимановский и дядя Ф. Блуменфельд. Учился у Л. Годовского, К. Барта.

<sup>29</sup> Всему миру известны имена воспитанников Г. Г. Нейгауза, прославивших русскую исполнительскую школу, - С. Т. Рихтера, Э. Г. Гилельса, Я. И. Зака, С. Г. Нейгауза, Э. И. Гроссмана, Б. С. Маранц, В. В. Горностаевой, Е. В. Малинина и других.

напряженной импульсивности ... искренность и непосредственность эмоций, глубина переживаний, благородное чувство меры» [116, 57].

По мнению Л. Е. Гаккеля, «многое было взято от исполнительского классицизма Годовского, и прежде всего – прозрачность звучания, темповая сдержанность, гармоничность исполнительской архитектоники; можно говорить о чистоте как психологической характеристике Нейгауза-артиста» [76, 82].

Романтизм Нейгауза в какой-то степени сопоставим с творчеством Игумнова, но в его игре более отчетливо проявилась природа стихийной эмоциональности, «ощущение бурной, мятежной пламенности» [116, 19], «благородный пафос» и «страстный порыв» [207, 439].

«Пианистическому искусству Нейгауза, – писал В. Ю. Дельсон, – была свойственна одна из характерных черт прогрессивного искусства XX века – поэтика обостренного контраста, поэтика конфликтного сопоставления и сталкивания эмоциональных антитез» [116, 65].

Главными особенностями исполнительского стиля Нейгауза, по мнению Д. А. Рабиновича, являлись «взрывчатость, бурность, определяющие характерные в его искусстве мгновенность реакций, непосредственность музыкального переживания, создававшие у слушателей впечатление, будто интерпретация рождается тут же, в момент исполнения. А наряду с вулканично пылкими вспышками темперамента, со стихийным эмоционализмом, активность ищущей мысли, глубина проникновения в исполняемое» [259, 168]. Все это давало музыковеду основания говорить о родстве художественных концепций Г. Г. Нейгауза и А. Г. Рубинштейна.

Более того, в основе педагогического кредо Нейгауза – ставшее широко известным высказывание А. Г. Рубинштейна (впрочем, как и его брата), суть которого заключалась в том, что «педагог должен быть прежде всего учителем музыки» [226, 170]. Существенное значение Генрих Густавович придавал нравственному воспитанию молодых пианистов, так как духовный мир исполнителя всегда отражается на художественной интерпретации сочинения.

Не менее важную роль профессор отводил развитию самостоятельности мышления и творческой инициативы. Каждый педагог, был убежден музыкант, должен стремиться к тому, чтобы как можно скорее стать ненужным своему ученику: «устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство» [163, 11]. Поэтому не удивительно, что к «методу натаскивания» Нейгауз относился крайне отрицательно. Он признавал, что в работе с посредственными учащимися элементы натаскивания, безусловно, присутствуют, но копировать во всем своего педагога «не достойно ни того, ни другого».

Как и Игумнов, Нейгауз считал, что преподавание и исполнительская практика взаимодополняют друг друга, и степень влияния педагога, который к тому же занимается активной концертной деятельностью, будет всегда значительно шире и глубже. Подчеркивая непрерывное развитие и диалектическую природу музыкального искусства, Генрих Густавович указывал на безусловный приоритет «живой» педагогики перед теорией, так как изложенные в ней рекомендации и правила в каждом конкретном случае требуют «додумывания, уточнения, оживления».

В классе Генриха Густавовича, как и большинства профессоров Московской консерватории, изучалась практически вся классическая отечественная и западноевропейская музыкальная литература, в том числе и современная.

Нейгауз высоко ценил творческое наследие И. С. Баха. Исполнение сложных полифонических пьес великого композитора, по его мнению, способствует не только интенсивному развитию технического мастерства и музыкального слуха, но и воспитанию духовных качеств личности. Более того, игра многоголосной фактуры в медленных фугах является одним из лучших средств воспитания культуры пения на фортепиано.

Довольно часто Нейгаузом практиковался метод эскизного прохождения произведений, поэтому в течение года учащиеся, как правило, осваивали



сравнительно большие программы. Тем не менее, музыкант считал, что «нет ничего хуже недоработанной вещи. Лучше пройти мало вещей, но пройти до конца» [224, 118]. Как и Гольденвейзер, Нейгауз требовал знания наизусть нотного текста уже с первого урока.

Выбирая программу для учащегося, Нейгауз старался соизмерять степень сложности сочинения и возможности пианиста. В отличие от многих коллег Генрих Густавович был убежден, «чрезмерная трата времени на сверхтрудные произведения не позволит студенту употребить его на изучение просто музыки, прекрасной музыки, и конечно, не только фортепианной музыки» [227, 48]. Нейгауз допускал изучение программы повышенной сложности, но лишь в работе с талантливыми учениками и при полной уверенности в успешном ее овладении.

Важное место в классе Г. Г. Нейгауза занимала проблема качества звучания инструмента: «Музыка есть звуковой процесс; именно как процесс, а не миг и не застывшее состояние, она протекает во времени. Отсюда простое логическое заключение: эти две категории – звук и время – являются основными в деле исполнительского овладения музыкой, решающими, определяющими все остальное первоосновами» [226, 35].

Многолетняя педагогическая практика музыканта заставила убедиться в том, что исполнители чаще всего сталкиваются с двумя существенными проблемами в работе над звуком. Одна из них – недооценивание звуковых возможностей инструмента, что связано с неумением слышать свою игру со стороны и, соответственно, извлекать все богатство динамических, тембровых и колористических красок. В то же время многие пианисты увлекаются «красивостью» звука самого по себе, что в свою очередь препятствует созданию убедительной художественной интерпретации. Звук, учил Г. Г. Нейгауз, – прежде всего средство, а не цель, его функция заключается в воплощении образного содержания произведения.

Как и Сафонов, Нейгауз полагал, разнообразие и качество звука напрямую зависит от интеллектуальных качеств исполнителя: его кругозора и общей эрудиции, фантазии, способности проводить художественные аналогии и

параллели со смежными областями искусств. Для раскрытия всех возможностей инструмента нужно, чтобы в воображении исполнителя «жили более чувственные и конкретные звуковые образы, все реальные многообразные тембры и краски, воплощенные в звуке человеческого голоса и всех на свете инструментов... Только требуя от фортепиано невозможного, достигнешь на нем всего возможного» [226, 77-78].

Важную роль в формировании звука играет педаль, основная функция которой заключается в обогащении фортепианного звучания, преодолении естественной «сухости и непродолжительности», обусловленной спецификой механики инструмента. Сам Нейгауз, по воспоминаниям современников, был мастером ««микропедали», ее молниеносных смен и минимальных градаций, «педального дыхания» и «педальной дымки», «педальных пятен» и «педальных мазков»» [116, 68].

Генрих Густавович считал, что педаль допустима и более того необходима при исполнении самых разных сочинений, в том числе полифонической музыки Баха. Так, например, в отличие от В. И. Сафонова, в классе которого позиционировался принцип лимитированного употребления педали в баховских произведениях, Нейгауз полагал, беспедальная звучность не соответствует особенностям клавишных инструментов XVII–XVIII веков, тон которых затихал свободно и постепенно.

На ранних этапах обучения Генрих Густавович рекомендовал ежедневно играть этюды, двухголосные инвенции Баха в октаву, различные упражнения (так называемые «полуфабрикаты»), а также гаммы, арпеджио, аккорды. Инструктивный материал, по мнению музыканта, нужен для налаживания исполнительских движений, лучшего взаимодействия между пальцами и клавиатурой, он дает возможность сконцентрировать внимание на собственно технических элементах.

На более поздних стадиях обучения, считал Нейгауз, весь необходимый материал для совершенствования исполнительского мастерства пианист может найти в изучаемом репертуаре и из встретившихся трудностей самостоятельно

составить себе упражнения для их преодоления. И все же, выдумывание различных способов и приемов игры, искажающих и видоизменяющих нотный текст, не всегда бывает целесообразным. Как и К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз советовал своим подопечным избегать так называемых «обходных путей», к конечной цели нужно стремиться прямолинейно (но препятствия на пути, говорил Генрих Густавович, так или иначе, будут). Музыкант учил, чем глубже понимание основного замысла и образного строя сочинения и точнее сформулированы задачи, тем яснее и средства к достижению поставленной цели.

Одним из характерных методов работы над сочинением в классе Нейгауза был прием, ассоциирующийся у музыканта с «замедленной киносъемкой». При исполнении произведения в медленном (или же очень медленном) темпе, следовало внимательно вслушиваться в каждый элемент музыкальной ткани, анализировать встречающиеся погрешности и технические неудобства, следить за движениями, координировать их естественность и плавность. Играя в медленном темпе, Нейгауз рекомендовал своим воспитанникам придерживаться нужных динамических оттенков, штрихов, а также соблюдать правильную фразировку. В некоторых случаях полезно поучить отдельные фрагменты, сознательно преувеличивая обозначенные в нотах нюансы. По мнению Генриха Густавовича, описанный выше метод является прекрасным «гигиеническим средством», препятствующим накоплению различных неточностей (здесь уместно вспомнить о таком же пиетете Игумнова перед игрой в медленном темпе).

Нейгауз частично допускал использование в занятиях «выколачивания», но подчеркивал, что злоупотреблять им не следует. Зато, как и Рубинштейны, большую пользу Генрих Густавович видел в методе транспонирования, который, с его точки зрения, способствует совершенствованию технического аппарата и развитию творческого мышления.

Нейгауз был солидарен с К. Н. Игумновым, что в создании художественной интерпретации сочинения одна из ключевых ролей принадлежит правильно выбранному темпу. Неверно взятый в начале произведения темп может отразиться на всем последующем исполнении, в результате чего теряется

цельность и единство формы. Если многие музыканты отрицательно относились к использованию метронома в занятиях, Нейгауз не отвергал его пользы. Нередко он советовал ученикам экспериментировать – поискать наиболее медленный и максимально быстрый темп, в пределах которых возможно воплощение художественной интерпретации.

Определяя количество времени, необходимого для занятий, Нейгауз придерживался мнения, что ежедневная норма пианиста должна составлять в среднем шесть часов, из которых четыре часа следовало работать над программой, а остальное время посвятить изучению новой музыкальной литературы.

Нейгауз был убежден, что педагог несет персональную ответственность за успешность выступления своего ученика, поэтому правильно подобранная программа и грамотная организация классного вечера имеют большое значение. В день концерта Генрих Густавович советовал беречь свои силы, рекомендовал внимательно проиграть программу, но без эмоциональной «отдачи», одними пальцами. Музыкант следовал традиции В. И. Сафонова и нередко за день до концерта выезжал со своими воспитанниками на природу.

Рассматривая творческие достижения выдающихся представителей отечественной исполнительской культуры первой половины XX века, нельзя не упомянуть имя еще одного замечательного пианиста и талантливого педагога, выпускника Московской консерватории по классу А. Б. Гольденвейзера – Самуила Евгеньевича Фейнберга (1890–1962).

Д. А. Рабинович относил его к пианистам «эмоционально-возбужденного типа (к этому же типу Рабинович причислял и Нейгауза). «Незаурядность таланта Фейнберга, – читаем в рецензии А. Углова, – больше всего сказывается в удивительной свежести, первичности художественного импульса. Вещи хорошо известного репертуара под его пальцами кажутся точно впервые звучащими. Его клокочущая нервность, расчленяющая произведения как бы на эмоциональные

фрагменты, делает их осязаемыми. Необычайно богатая смена динамики, резкие «провалы» от forte к piano очень подчеркивают его индивидуальность...» [51, 42].

По мнению В. В. Бунина, на пианизм Фейнберга существенное влияние оказало творчество С. В. Рахманинова и С. С. Прокофьева: «Здесь мы находим параллели в смелости интерпретационных решений, и в масштабности исполнения, властности и свободе ритма, стихийной, демонической виртуозности и, конечно, в певучести фортепианного звука, свойственной всей русской школе пианизма. Не могла не импонировать Фейнбергу и та заразительная отвага в обращении с инструментом, которую демонстрировал в каждом новом фортепианном опусе Прокофьев» [271, 20].

Значительный вклад внес музыкант в советскую бахиану: «Фейнберг – пианист огромного диапазона, с феноменальной памятью и исключительной эрудицией. ... С. Е. Фейнберг исполняет Баха так, как будто он вместе с композитором создает эту музыку. Он играет так, как будто пером вырисовывает всю полифоническую ткань. Все голосоведение в его исполнении настолько ясно и естественно, что не ни одного момента, где бы оно не находило своего законного завершения» [271, 11].

Неповторимость и оригинальность творческого мышления музыканта проявились и в педагогике.

Самуил Евгеньевич прививал студентам серьезное отношение к своей профессии, развивал общую эрудицию и кругозор. Он требовал понимания стилевых особенностей сочинения, знания теоретических дисциплин, анализа тонального и гармонического плана произведения, логики формообразования. Демонстрируя тот или иной прием исполнения, музыкант всегда подчеркивал, что его рекомендации являются лишь одним из допустимых вариантов и ни в коем случае не правилом. По той же причине он существенно ограничил применение метода показа.

Занимаясь со студентами художественной стороной интерпретации, музыкант избегал навязывать свое видение программы сочинения, определенный литературный сюжет, хотя, как и Игумнов, Фейнберг был убежден, что

постижение музыкальных образов невозможно без связи с явлениями жизненной реальности. Поэтому он нередко проводил аналогии со смежными видами искусств, историческими событиями, конкретными чувствами и переживаниями, природой и т. д.

Фейнберг полагал, что цель каждого пианиста заключается в расширении репертуара, знакомстве с различными стилями и жанрами мировой музыкальной литературы. В данном случае количество определяет качество, что, безусловно, существенно отражается на уровне исполнительского мастерства и свободе владения инструментом. Чем больше произведений пианист «держит в своей памяти», тем легче он усваивает новые.

Фейнберг ценил проявление инициативы учащихся в выборе программы и старался прислушиваться к их пожеланиям. В том случае, если профессор не соглашался, он считал необходимым обосновать свое решение, объяснить причину отказа. Самуил Евгеньевич, как правило, предлагал равноценную альтернативу, более целесообразную на данном этапе обучения.

Разделяя мнение большинства коллег, Фейнберг давал не только соответствующие интеллектуальным и техническим возможностям учащегося сочинения, но и пьесы повышенной степени трудности.

На первых курсах консерватории воспитанники Фейнберга проходили небольшой объем сочинений. Нередко работа начиналась с произведений, практически не исполняемых в концертном репертуаре. Тем самым Самуил Евгеньевич стремился к тому, чтобы учащийся чувствовал себя более свободно и естественно. С особой скрупулезностью профессор показывал юным пианистам приемы звуковедения, прививал художественный вкус, понимание стилевых особенностей.

Основное место в классе Фейнберга занимала работа над сочинениями русских и западноевропейских классиков, но не меньшее внимание он уделял знакомству с творчеством современных композиторов. Профессор считал необходимым изучение «интонаций сегодняшнего дня» и старался привить

интерес своих воспитанников к современной культуре<sup>30</sup>. В исполнении учеников Фейнберг нередко звучали произведения Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Кабалевского, Мясковского, Ан. Александрова<sup>31</sup>. Довольно часто на классных вечерах Самуила Евгеньевича можно было услышать первое исполнение недавно написанной пьесы современного автора.

В отличие от Гольденвейзера, требовавшего знания нотного текста наизусть уже к первому уроку, Фейнберг не советовал торопить процесс запоминания. По его мнению, пианисту требуется определенное время, чтобы в должной степени вникнуть в основные черты сочинения, понять особенности его строения, принципы формообразования и логику структурирования. Более того, иногда кажущиеся на первый взгляд технические трудности в сложных пассажах решаются сами собой.

Однако же, музыкант разделял точку зрения Гольденвейзера в вопросах прочтения авторского текста. Величайшей ошибкой многих исполнителей Самуил Евгеньевич также считал стремление к оригинальности, произвольное обращение с музыкальным материалом, искажение художественного замысла композитора. По мнению профессора, подлинная оригинальность, вопреки распространенному мнению многих пианистов, раскрывается как раз в последовательном и точном воспроизведении всех элементов нотного текста.

Фейнберг отмечал, что порой между авторским текстом и дополнительными ремарками могут быть противоречия. В таких случаях он рекомендовал опираться исключительно на нотный текст, его устойчивые «метро-высотные координаты».

Воспитанникам Самуил Евгеньевич советовал заниматься по Urtext'у, так как редакторские исправления в большинстве случаев демонстрируют непонимание стилистических особенностей сочинения. Свои взгляды он изложил

---

<sup>30</sup> Известно, что сам Фейнберг проявлял большой интерес к современной музыке и являлся первым исполнителем ряда сочинений Прокофьева, Ан. Александрова, Мясковского.

<sup>31</sup> Известны записи сочинений самого Фейнберга в исполнении его бывшего ученика В. Бунина.

в труде «Пианизм как искусство»: «Как пример не вполне удачных редакций можно привести большое количество изданий классиков, начиная с Бюлова и Черни, кончая редакциями Клиндворта и д'Альбера, Лямонда и др. Сюда же надо отнести редакции некоторых произведений Чайковского, выполненные Зилоти, например, Вариаций фа мажор... Вместо того чтобы внимательно вчитаться в текст композитора, понять его замысел и намерения, тщательно сохранить нотный рисунок как характерный почерк автора, многие редакторы считают возможным переделывать и вмешивать свои личные соображения во все детали текста, добавляя удвоения, перенося голоса в другие октавы и почти во всех случаях меняя лиги и исполнительские указания...» [294, 26].

Профессор добивался от своих подопечных выразительного произнесения мелодии, гибкой и рельефной фразировки. Самуил Евгеньевич разделял взгляды большинства коллег и полагал, что не существует абстрактного звука самого по себе: поиск специфических красок и оттенков, а также соответствующих игровых движений следует подчинять работе над воплощением художественных идей и образов, заложенных в сочинении.

Фейнберг внес существенный вклад в разработку проблем педализации (основные взгляды профессора обстоятельно изложены в его книге «Пианизм как искусство»). Не вдаваясь в подробный анализ принципов музыканта на этот счет, следует отметить, что творческие решения Самуила Евгеньевича были весьма изобретательными и нестандартными. Так, например, Фейнберг полагал, что не все гармонические звуки следует объединять на одной педали, так же как и не обязательно подменивать педаль на каждом отдельном звуке единой фразы. Он допускал применение беспедальных звучностей не только в баховской музыке, но и в сочинениях композиторов-романтиков. Своих студентов музыкант заставлял заниматься совсем без педали, считая такой метод необходимым для верного употребления педали в дальнейшем.

Как и большинство профессоров Московской консерватории, Фейнберг был убежден в том, что решение технических проблем должно осуществляться в русле художественного постижения сочинения: «Нет того этапа в работе над



музыкальным произведением, когда именно его содержание не было бы решающим фактором... даже при «будничной» технической работе надо всегда иметь в виду конечную художественную цель» [191, 220].

Для совершенствования исполнительского мастерства своим ученикам Фейнберг рекомендовал прелюдии и фуги Баха, художественные этюды Рахманинова, Скрябина, Шопена и Листа. Музыкант не видел особой необходимости в игре отвлеченных упражнений, гамм, арпеджио и инструктивных этюдов.

Самуил Евгеньевич не признавал также методов занятий, основанных на искажении авторского текста (ритмические варианты, «выколачивание» трудных мест в медленном темпе и так далее). Все это он называл наследием старой, «отжившей» школы. Безусловно, игра в медленном темпе, разучивание отдельных фрагментов каждой рукой поочередно – иногда полезные и эффективные методы работы, но лишь при условии, что они распространяются не на все произведение, а на избранные эпизоды. Как и Нейгауз, Фейнберг считал, занимаясь в медленном темпе, нужно выполнять все указанные оттенки, штрихи и динамические нюансы.

Одним из любимых способов занятий Фейнберга было упражнение, названное им «этюд в этюде». Его суть заключалась в вычленинии наиболее трудных последовательностей звуков и повторении их до тех пор, пока не будет достигнуто качественное исполнение в нужном темпе. Также Самуил Евгеньевич рекомендовал своим воспитанникам прием, при котором трудный элемент одной руки следовало исполнять двумя руками одновременно. Такой метод, по его мнению, обеспечивает естественное движение обеих рук и устраняет лишнее напряжение.

Профессор был убежден, что технические упражнения не должны превосходить по степени трудности возможности пианиста. Более логичен путь от простого к сложному, так как «любая трудность может быть преодолена путем совершенного владения более простыми элементами, в нее входящими» [191, 222]. Самуил Евгеньевич находил ошибочной позицию многих педагогов, придерживающихся противоположной точки зрения.

Своим подопечным Фейнберг рекомендовал заниматься систематически и ежедневно. Наиболее продуктивными он считал утренние часы, когда сознание пианиста еще не перегружено информацией. Самуил Евгеньевич призывал не тратить напрасно время на механическое повторение материала, четко формулировать цели на каждом этапе работы и исключать ненужное напряжение.

Уже с момента знакомства с новым сочинением Фейнберг советовал учащимся добиваться конечного звучания, находить соответствующие движения, аппликатуру, динамические оттенки, а не отодвигать шлифовку деталей на последующие периоды работы. На каждом этапе, был убежден музыкант, «исполнитель должен стремиться дать то лучшее, на что он способен, то есть ни в коем случае не допускать небрежного исполнения после того, как была достигнута известная степень совершенства» [191, 224].

Следующий этап в истории развития московской фортепианной школы связан с деятельностью музыкантов, начавших свой творческий путь в тридцатые годы прошлого столетия. В консерватории преподавали такие выдающиеся пианисты как Л. Н. Оборин (1907–1974), Г. Р. Гинзбург (1904–1961), Я. И. Мильштейн (1911–1981), Я. И. Зак (1913–1976), Я. В. Флиер (1912–1977), Э. Г. Гилельс (1916–1985) и другие.

Каждый из них являлся уникальной личностью и, безусловно, каждый внес существенный вклад в отечественную педагогическую мысль и исполнительскую культуру, но в целом для музыкантов новой формации характерна преемственность художественно-эстетических традиций и педагогических принципов великих мастеров Московской консерватории предшествующего периода. Различия проявлялись скорее в частных аспектах фортепианного мастерства и методологии обучения, нежели в вопросах концептуального уровня.

Мы не будем подробно останавливаться на творческой деятельности каждого из них, нас интересуют, в первую очередь, исполнительские принципы и

педагогика Григория Романовича Гинзбурга, величайшего виртуоза своего времени, наставника Сергея Леонидовича Доренского<sup>32</sup>.

Гинзбург, безусловно, принадлежал к пианистам классического направления. Как отмечает Г. М. Цыпин, «классическая окрашенность гинзбургской игры, ясной, гармоничной, внутренне дисциплинированной, уравновешенной в целом и частностях – едва ли не самая приметная особенность творческой манеры пианиста» [313, 68].

Д. А. Рабинович причислял Гинзбурга к исполнителям рационалистического типа: «Для уяснения сущности этого явления ключевым представляется мартинсеновское описание, согласно его терминологии «классического (статического)» пианистического типа... Перед нами искусство, девизом которого является объективизм, а главной (конечно, не единственной!) движущей силой – разум» [259, 45]. Цель такого художника, полагал музыковед, – «убеждать – убеждать объективными, заложенными в самой музыке, в данной пьесе достоинствами, присущей им гармонией разумного совершенства...» [259, 49].

Как мы видим, исполнительские принципы Г. Р. Гинзбурга во многом пересекались с художественной концепцией А. Б. Гольденвейзера: в пианизме обоих мастеров превалировало рационально-интеллектуальное начало. Их игра отличалась филигранной законченностью интерпретации, ясностью и логичностью плана, организованностью и сдержанностью чувств, точной и экономной педализацией, «классическим» характером виртуозности.

На формирование Гинзбурга большое влияние оказал не только Гольденвейзер, но и Игумнов, у которого пианист учился по классу камерного ансамбля. По словам Григория Романовича, Игумнов существенно расширил его представления в отношении средств выразительности и колористических возможностей инструмента.

---

<sup>32</sup> Среди прочих его учеников - Г. Б. Аксельрод, А. Г. Скаврoнский, А. А. Николаев, М. Поллак и многие другие.

Некоторые параллели можно провести и с творчеством Фейнберга: прежде всего, это интерес к полифонической стороне звучания инструмента. Гинзбург также добивался удивительной самостоятельности, тембральной дифференциации голосов музыкальной ткани.

Прежде чем перейти к детальному разбору педагогических принципов Г. Р. Гинзбурга, необходимо отметить важную особенность его работы со студентами. Многочисленные воспоминания учеников мастера свидетельствуют, что «наиболее характерной общей особенностью педагогики Гинзбурга была безграничная вера в возможности своих учеников при условии их планомерного и систематического развития на строго индивидуальной, личностной основе» [86, 105]. Воспитание уверенности в своих силах Гинзбург считал важнейшей предпосылкой успешного овладения исполнительским мастерством.

Особое внимание музыкант уделял проблемам развития самостоятельности творческого мышления учащихся. Он полагал, что «замыкаться» в рамках определенной школы нецелесообразно и рекомендовал своим воспитанникам изучать исполнительский и педагогический опыт других мастеров фортепианного искусства. Так, студенты Гинзбурга часто посещали уроки Г. Г. Нейгауза, А. Б. Гольденвейзера, С. Е. Фейнберга, В. В. Нечаева.

Гинзбург любил повторять: «Берите у меня только то, что вы хотите взять как отправную точку для дальнейшего развития... Дело совсем не в том, соответствует или не соответствует исполнение данного ученика моей интерпретации. Исполнение может быть совсем иным, было бы только оно правдивым и убедительным, тем самым уже оно будет и художественно правильным» [86, 106]. Демонстрируя ученику тот или иной прием исполнения, музыкант предлагал не только единственно верный, на его взгляд, вариант интерпретации, но и другие возможные, допустимые в рамках конкретного стиля сочинения.

Как и Гольденвейзер, Гинзбург был предельно лаконичен в своих высказываниях. Его указания главным образом раскрывали логический смысл музыкального построения, были направлены на достижение гармоничного

соотношения деталей и целого, уточняли содержание того или иного фрагмента. Музыкант редко прибегал к «чистому» описанию художественных образов сочинения, не часто в его классе можно было услышать метафоры, параллели, ассоциации со смежными видами искусств.

В отношении музыканта к репертуарному вопросу прослеживается определенная эволюция взглядов. Безусловно, воспитанники профессора всегда изучали большое количество классической русской и западноевропейской музыкальной литературы. Но если на начальном этапе педагогической деятельности в репертуаре учащихся преобладали сочинения композиторов-романтиков, то значительно позже Гинзбург пришел к осознанию ценности творческого наследия И. С. Баха и венских классиков. Он пришел к выводу, что если «удается» Бетховен и Моцарта, то играть Листа – легко.

Как и С. Е. Фейнберг, Гинзбург активно интересовался музыкой современных авторов: пианист часто проходил со своими воспитанниками концертные транскрипции самого Фейнберга, сочинения зарубежных композиторов XX века, в частности Дж. Гершвина. Нередко ученики играли концертные переложения самого Григория Романовича<sup>33</sup>.

Как правило, студентам младших курсов консерватории музыкант сам подбирал программу, руководствуясь при этом соображениями целесообразности и последовательности процесса обучения, зато учащимся старших курсов он предоставлял полную свободу в выборе репертуара.

Требую точного воспроизведения авторского текста, Г. Р. Гинзбург в то же время был не настолько скрупулезным, как А. Б. Гольденвейзер. В воспоминаниях учеников Гинзбурга содержатся сведения, что музыкант допускал иное распределение рук в фактуре сочинения, пропуск отдельных звуков (например, в октавном изложении мелодии) для достижения более певучего и протяжного

---

<sup>33</sup> Наиболее известные транскрипции Г. Р. Гинзбурга: сюита «Пер Гюнт» Э. Грига «Каватина Фигаро» из оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Вальс Катон» из оперы «Казанова» Л. Ружицкого, «Русская песня» Н. П. Ракова, романс «Зимний вечер» Н. К. Метнера, Марш из «Кавказских эскизов» М. М. Ипполитова-Иванова.

звучания. В Первом концерте Чайковского в одном крайне неудобном пассаже Гинзбург изменял очередность шестнадцатых в левой руке: по его мнению, в быстром темпе изменения практически не заметны, но играть намного удобней.

Несмотря на то, что в критических рецензиях практически не упоминается об оркестровости мышления Гинзбурга, музыкант, в свою очередь, считал, что «фортепиано – это целый оркестр! Из клавишей можно извлечь все необходимые тембры!» [86, 156]. В работе с учениками, он нередко «оркестровал» музыкальный материал, добиваясь от фортепиано специфических тембров оркестровых инструментов<sup>34</sup>.

Если на первых порах педагогической деятельности Григорий Романович придерживался установок Гольденвейзера и требовал от воспитанников умеренного употребления педали, то постепенно позволял более смелое ее использование не только в сочинениях композиторов-романтиков, но и в классическом репертуаре. Тем не менее, он был солидарен с Гольденвейзером, что педаль перестает быть краской, когда педальная игра не чередуется с беспедальной. «В произведениях Моцарта – окрашивающая или смягчающая, но никогда не затушевывающая ясности моцартовского мелодического рисунка, всей прозрачной ткани его произведений, и достаточно полная в оркестровых моментах звучания. Многообразная – от осторожной, «вибрирующей» (получетверть педали) до насыщенной, смелой с очень оригинальными находками в произведениях Листа. Органная педализация в произведениях Баха...» [86, 182].

Особое место в классе Гинзбурга уделялось техническому развитию учащихся. Как и многие музыканты, Гинзбург полагал, что весь материал для совершенствования пианистического мастерства содержится в учебной программе, поэтому пианисту не целесообразно тратить несколько часов в день на специальные упражнения. В отличие от Гольденвейзера, Гинзбург не признавал пользы игры гамм и арпеджио. Свою позицию он аргументировал тем, что между

---

<sup>34</sup> Идеи Гинзбурга не совпадали с взглядами Гольденвейзера на природу фортепианного звучания. Последний рассматривал фортепиано как самодостаточный инструмент, не требующий поиска неспецифических для него красок и средств выразительности.

гаммой обычной и гаммой из какого-либо произведения существует колоссальная разница – в звуке, приеме, художественном наполнении, в конечном счете, в аппликатуре, поэтому нецелесообразно работать над тем, что впоследствии никогда не пригодится в исполнительской практике. Тем не менее, на ранних этапах обучения ученики Гинзбурга проходили инструктивные этюды на различные виды техники. «Этюд – это художественная пьеса, – говорил Гинзбург, – и, работая над ней, нужно прежде всего думать о музыке, а о технических трудностях только в связи с музыкой» [86, 110].

Григорий Романович скептически относился к методам преодоления технических трудностей, намеренно искажающих авторский текст. Среди таких методов, прежде всего, – ритмические варианты, усложнение фактуры, метод «замедленной киносъемки», «выколачивание». Он был убежден, что такие приемы, вместо того, чтобы приблизить исполнение ученика к конечной цели, наоборот, дезориентируют его слуховые представления и отдаляют от достижения результата. Так, например, работа в медленном темпе – совершенно не нужна для моторики, так как способствует приобретению неправильных навыков игры. По мнению музыканта, учить следует по возможности в темпе, максимально приближенном к конечному темпу сочинения.

Гинзбург считал эффективным способ занятий, активно применявшийся в классе С. Е. Фейнберга, суть которого – в вычленинии неудобного фрагмента и проигрывании «бесконечных музыкальных звукорядов» до тех пор, пока пассаж не станет получаться. Среди других методов работы, получивших распространение в классе Гинзбурга, – перераспределение партий рук, исполнение виртуозных пассажей двумя руками попеременно, расчленение пассажа на однотипные отрезки в пределах позиции руки, принцип единой повторяющейся аппликатурной формулы и другие.

Гинзбург часто прибегал к методу занятий без инструмента и считал, что «выученные таким путем произведения не только удивительно быстро запоминаются, но и удерживаются в памяти неизмеримо точнее и крепче» [86, 32].

Большое значение музыкант придавал выразительному исполнению партии левой руки и, как Гольденвейзер, часто заставлял своих воспитанников выучивать ее наизусть.

В преодолении технических трудностей и оптимизации исполнительских движений, по мнению Григория Романовича, большую роль играет правильно подобранная аппликатура, так как она придает уверенность и определенный «запас прочности» в условиях сценического волнения. Гинзбургу принадлежат оригинальные и изобретательные аппликатурные решения. Довольно часто музыкант практиковал «скольжение», переключивание пальцев, использование позиционной и зеркальной аппикатуры, совпадающие пальцы в обеих руках при исполнении пассажа, пятипальцевые последовательности в гаммообразных пассажах.

Проведенный нами анализ педагогических систем ведущих профессоров Московской консерватории позволил выделить следующие характерные особенности.

Прежде всего, музыканты воплощали на практике идею комплексного развития учащихся. Они воспитывали в них серьезное отношение к исполнительскому искусству, развивали общий кругозор и эрудицию, волю к труду, самостоятельность мышления и творческую инициативу, обучали пианистическому мастерству, культуре звука и целесообразности приемов звукоизвлечения, требовали знания закономерностей и логики формообразования, гармонического языка и тонального плана произведения. Стремясь разбудить творческую фантазию, воображение подопечных, профессора призывали в своих советах находить лишь «отправные точки» для собственных поисков.

Они всегда рассматривали музыкальное искусство как диалектически изменчивое явление, находящееся в непрерывном становлении и развитии, и полагали, что отдельная методическая система в каждом конкретном случае требует уточнений и дополнений. Поэтому нужно с особой осторожностью следовать рекомендациям, изложенным в разнообразной методической



литературе и учебных пособиях и помнить, что реальные знания и умения приобретаются лишь на практике.

Обозначившиеся в творческой деятельности Антона и Николая Рубинштейна два стиля преподавания, которые были обусловлены их взглядами на специфику музыкального искусства в ее связи с жизненной реальностью, нашли свое продолжение и в педагогике профессоров Московской консерватории первой половины XX века. В частности, Гольденвейзер, как и Николай Григорьевич Рубинштейн, исходил из закономерностей развития музыкального материала, анализа гармонических, интонационных и стилевых особенностей произведения, его структуры. В его классе практически не применялся метод перевода музыки на язык литературной программности.

Другие мастера фортепианной школы вслед за Антоном Рубинштейном не представляли себе музыкальное сочинение абстрактно. Например, Игумнов был убежден, что постижение заложенных композитором идей и художественных образов возможно лишь через приближение музыкального произведения к событиям реальной жизни путем нахождения параллелей и ассоциаций с природой, человеческими мыслями и чувствами, смежными видами искусств и так далее.

Важное место в классах профессоров Московской консерватории занимала проблема репертуара. Педагоги, умевшие с первых звуков определять сильные и слабые стороны учащегося, степень его одаренности, психологические особенности (аналитические способности и уровень эмоциональности) стремились подобрать программу, отвечающую текущим потребностям студента на конкретном этапе обучения.

Некоторые профессора, в их числе Фейнберг, считали целесообразным прохождение не только соответствующих умственным и техническим возможностям учащегося сочинений, но и пьес повышенной степени трудности.

Другие, среди них Игумнов, полагали, что сверхсложные задачи технического или художественного порядка, как правило, плохо отражаются на развитии ученика, и поэтому выбирали программу, с которой пианист мог бы

успешно справиться. «Сбалансированное» решение нашел Нейгауз, который допускал возможность изучения пьес повышенной степени трудности, но лишь с талантливыми учениками и при полной уверенности в успешном овладении этими сочинениями. Во всяком случае, подчеркивали профессора, репертуар должен способствовать всестороннему развитию музыканта-профессионала.

В фортепианных классах Московской консерватории уже к началу XX века в репертуаре студентов звучали преимущественно лучшие образцы западноевропейской и отечественной музыкальной литературы, исполнение пьес невысокой художественной ценности в этот период являлось скорее исключением из правил.

Большинство педагогов с особым вниманием относились к изучению произведений современных композиторов. Более скептически настроенным в отношении современного репертуара был, пожалуй, Игумнов (как известно, мастер полагал, что произведения модернистской направленности, в отличие от классического музыкального наследия, не обладают необходимым материалом для совершенствования исполнительского мастерства и развития творческого мышления).

От своих воспитанников профессора требовали бережного отношения к авторскому тексту, точного выполнения каждого нюанса, обозначения композитора. Все они подчеркивали определенную условность и схематичность нотной записи и ставили исполнителя на позицию со-творца автора. Пианист, считали они, должен осознанно и творчески подходить к «расшифровке» музыкального текста, стремиться разгадать «архитектурный чертеж» и выявить художественную идею, основной замысел сочинения.

Многие профессора Московской консерватории (Гольденвейзер, Нейгауз и др.), требовали знания наизусть нотного текста уже с первого урока. В отличие от них, Фейнберг не советовал торопить процесс работы над текстом, заучивание его наизусть, так как пианисту требуется некоторое время, чтобы в должной степени вникнуть в художественный замысел автора, осознать особенности формы, строения, фактуры сочинения.

Большое внимание в фортепианных классах консерватории уделялось работе над качеством звучания инструмента и разнообразием приемов звукоизвлечения. Развивая традиции основоположников русской фортепианной школы, мастерами так же высоко, как и раньше, ценилась кантиленная, «певучая» манера игры. Как справедливо указывает В. П. Чинаев «тотальная вокализация пианистической ткани... становится альфой и омегой исполнительского обладания» [320, 340].

Педагоги добивались выразительной фразировки и интонации, так как от способности интонирования существенно зависит интерпретация, воплощение художественных образов сочинения. Гольденвейзер часто проводил параллели со звучанием человеческого голоса. Игра пианистов, считал он, должна стремиться к богатству интонаций, ритмических и динамических нюансов речи, очень важно придать исполнению «живое дыхание» человеческой речи.

Добиваясь выразительного звучания инструмента, работая над богатством красок и соответствующими игровыми движениями, профессора консерватории исходили из приоритета художественного содержания над техническим воплощением музыкального материала: в конечном счете, цель определяет средства.

У каждого педагога существовала своя точка зрения на целесообразность исполнения инструктивных этюдов, гамм и упражнений в работе над техникой. Некоторые были убеждены, что лучшим материалом для совершенствования технического аппарата являются трудные пассажи из программы. Другие рекомендовали своим воспитанникам различные упражнения Таузига, Чези, Брамса и других авторов, гаммы и арпеджио.

Большинство профессоров не признавали пользы технических приемов, искажающих авторский текст, таких как ритмические варианты, «выколачивание», игра в очень медленном темпе. Их применение они допускали, но лишь в избранных случаях. Так, Игумнов считал метод ритмических вариантов одним из наиболее «ремесленных», механических способов работы, в то время

как в классе Гольденвейзера применялись самые разнообразные ритмические варианты.

Очень важно, были убеждены музыканты, подходить к решению технических задач осознанно: работая над музыкальным сочинением, необходимо по возможности сократить время черновой работы, под которой имеется в виду игра в медленном темпе, «выколачивание», различные ритмические варианты. Это так называемые обходные пути; следует искать музыку, идти от музыки, а не наоборот<sup>35</sup>.

Выдающиеся педагоги Московской консерватории, воспитавшие не одно поколение талантливых пианистов, понимали, насколько важна подготовка к концертному исполнению. Поэтому все уроки, так или иначе, были ориентированы на конечную цель, то есть на сценическое выступление.

В этом отношении они следовали традиции, заложенной Антоном Рубинштейном. Они исключали собственно «переживание» образа во время эстрадного выступления, полагая, что образные представления очень полезны в процессе предконцертной работы, но не уместны и совершенно не нужны на сцене.

Таким образом, существовали разные точки зрения на многочисленные, но в большинстве своем частные аспекты педагогики, и в основных вопросах исполнительства и педагогики взгляды профессоров совпадали. Именно вся эта совокупность методов воспитания, приемов и способов работы с учащимися составляла богатство Московской пианистической школы.

До сих пор ведутся многочисленные дискуссии, можно ли творческую деятельность музыкантов, о которых речь шла ниже, включить в общее понятие «русская фортепианная школа». Существуют различные точки зрения на этот счет. Некоторые исследователи, в частности, А. С. Вицинский, полагал, что

---

<sup>35</sup> Следует отметить, что в 20-е годы XX века и позже ведется острая полемика вокруг так называемого «анатомо-физиологического» направления в немецкой педагогике. Учение, в котором физиология игровых движений далеко не всегда «сочеталась» с художественными целями, в чистом виде не нашло отражения в практике советских музыкантов.

правомернее говорить не об одной, единой школе пианизма, а о разных школах величайших отечественных пианистов-педагогов: «школе Игумнова», «школе Гольденвейзера» и так далее.

Представители другой точки зрения (в их числе А. А. Николаев) были склонны считать, что в целом «общность принципиальных позиций» музыкантов превалировала над различиями в их взглядах, выразившихся скорее в специфических формах, конкретных методиках решения пианистических и художественных задач, нежели в постановке концептуальных вопросов.

Действительно, если трактовать понятие «школа» в узком смысле слова, как совокупность методических принципов какого-либо крупного мастера, то справедливой первое утверждение о существовании разных исполнительских школ.

Но если рассматривать под «школой» основополагающие идеи, к которым, в конечном счете, сводятся все частные приемы и методики, то, безусловно, общность и единство взглядов музыкантов позволяют говорить о феномене единой «русской пианистической школы».

## *Глава 2. Творческая деятельность профессора С. Л. Доренского*

### *2.1. Творческий портрет С. Л. Доренского: черты исполнительского стиля*

Имя Сергея Леонидовича Доренского занимает важное место в истории отечественного исполнительского искусства. Триумфальная победа на V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве (1955г.), где Доренский был удостоен I премии и Золотой медали, а затем на Международном конкурсе пианистов в Рио-де-Жанейро (1957г., II премия) предопределили начало сольной карьеры музыканта.

Свидетели конкурсных выступлений пианиста отмечали, что из всех участников состязания «никто не вызвал столько симпатии публики, такого единодушного восторга, как этот музыкант. Сергей Доренский обладает глубокой интуицией и музыкальным темпераментом, которые придают его игре неповторимую поэтичность» (Delirio, raíxao || Jornal do comercio. – 18.09.1957)<sup>36</sup>.

Середина 1950-х годов – 1980-е годы – пожалуй, самый интенсивный период исполнительской практики Доренского. Характерные черты исполнительского стиля Доренского проявились достаточно рано, еще в первые годы сольной исполнительской деятельности. «...Несмотря на молодость, он уже артист, пианист, которого нужно причислить к наивысшему классу исполнителей...»<sup>37</sup> – писали музыкальные критики после очередного выступления пианиста (ГДР, Дрезден). Безусловно, творческие принципы музыканта, его эстетические воззрения на исполнительское искусство формировались

---

<sup>36</sup> Цитаты из печатных рецензий изданий (например, Delirio, raíxao || Jornal do comercio; ГДР, Дрезден; «O Estado do San-Paulo»; Советская музыка. 1958. № 3; «Иль куотильяно»; Коррейя да Манья; Италия, «Темпо»; Бразилия, «Диарио да Нотисиас», «O Журнал») и частные высказывания критиков здесь и далее даются по источнику из личного архива Сергея Леонидовича Доренского («Избранные рецензии за 1950-1960-е годы»), любезно переданному автору (Е. П.) при личной встрече 20.11.2012г.

<sup>37</sup> См. сноску 36

постепенно, но в целом, манера игры пианиста не подвергалась коренной трансформации.

В другой рецензии сообщалось: «Сергей Доренский привлекает симпатии своеобразием исполнительской манеры. Широкий размах, крупный штрих дополняется в его игре задушевностью, тонким ощущением тембровой многокрасочности фортепиано, подлинным "пульсом молодости" (Советская музыка. 1958. № 3)<sup>38</sup>.

На становление творческого облика пианиста повлияли многие факторы, но в первую очередь, его окружение. В 1940-е – 1950-е годы на московских сценах выступали такие выдающиеся мастера фортепианной игры как Г. Г. Нейгауз, С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, Л. Н. Оборин, Я. В. Флиер, Г. Р. Гинзбург и многие другие. Доренский, как тонко чувствующий и глубокий музыкант, стремился приобщиться к высочайшему исполнительскому уровню, постигнуть тайны виртуозной техники и речевой выразительности звучания инструмента.

Наиболее сильное влияние на формирование музыкально-эстетических установок Доренского оказал его наставник – Григорий Романович Гинзбург, чья педагогическая система подробно рассматривались в предыдущей главе. Многолетнее общение с именитым профессором (сначала в ЦМШ, а затем в консерватории и аспирантуре) позволило Доренскому в полной мере изучить его исполнительские принципы в основных вопросах фортепианного искусства.

От Александра Борисовича Гольденвейзера музыкант усвоил традиционный для русской пианистической школы принцип бережного отношения к нотному тексту. «В какой-то степени Гольденвейзер был формалистом, так как требовал точного выполнения авторского текста. Он говорил: «Хочешь научиться играть? Вот ноты, в них все написано, выполняй!». Григорий Романович, как и Гольденвейзер, также требовал, чтобы соблюдались все указания композитора (каждое авторское обозначение было для него святым), но, в общем, оставался более свободным в интерпретации» [250, 57].

---

<sup>38</sup> См. сноску 36

Плодотворными для Сергея Леонидовича оказались встречи с выдающимся музыкантом С. Е. Фейнбергом, на уроках которого он присутствовал неоднократно. По мнению Доренского, Фейнберг был неординарной личностью, не только блестящим пианистом и талантливым педагогом, но и замечательным композитором: «Он был удивительным человеком... Я считаю, что его творчество недооценили» [250, 58].

Искусствовед и музыкальный критик Лев Григорьевич Гинзбург (сын Григория Романовича) убежден, что на исполнительскую манеру Доренского оказало некоторое влияние пианистическое искусство Я. В. Флиера. «У Якова Владимировича потрясающий звук редчайшей красоты, которого не было у многих, даже больших пианистов: пела каждая нота. Я спрашивал отца, каким образом достигается красота и полнота фортепианного звука. Он отвечал, что это не зависит от силы удара, потому что пианист может «бить» по роялю, а звука все равно нет. Доренский усвоил то, что было свойственно вообще русской фортепианной школе и моему отцу в частности – способность петь на рояле, красоту кантилены. Фраза у Сергея Леонидовича насыщена, полна жизни и значения [250, 57].

Неизгладимые впечатления на Сергея Леонидовича произвели встречи со Святославом Теофиловичем Рихтером (у великого мастера Доренский взял несколько уроков) и прославленной французской пианисткой Маргерит Лонг (творческая встреча состоялась в 1955 году в Малом зале Московской консерватории). Работа касалась в основном точности воплощения художественных образов, конкретных нюансов, отдельных аспектов исполнительского мастерства.

С первых шагов Доренский уделял пристальное внимание всем актуальным событиям современной музыкальной культуры. Пианиста интересовало не только фортепианное искусство, но и творческие достижения представителей других специальностей – в частности, его восхищала «сверхблагородная игра» выдающегося скрипача Давида Федоровича Ойстраха, исполнительская



деятельность виолончелиста Святослава Николаевича Кнушевицкого, у которого в руках буквально «пел инструмент».

Конечно, далеко не все тенденции были близки Доренскому. Совершенно чуждыми для Сергея Леонидовича оказались творческие принципы известного канадского музыканта Гленна Гульда, познакомившего московских слушателей с сочинениями композиторов нововенской школы, так же как и исполнительский стиль другого выдающегося пианиста – Артура Рубинштейна.

При столь благодатной и разнообразной для формирования творческого облика музыканта среде, основное влияние на него оказали традиции русской пианистической школы. Реалистическое понимание художественной концепции произведения, бережное отношение к авторскому тексту, культура звука и безупречная техника – вот база, ставшая основой исполнительского стиля Доренского.

Еще в студенческие годы основная сфера интересов Сергея Леонидовича была связана с произведениями композиторов-романтиков, в частности, Ф. Шопена и Ф. Листа. Поэтичность, исповедальность высказывания, противопоставление лирических мотивов и подлинного драматизма, эмоциональный накал – эти характерные особенности романтической музыки, как и образная сфера сочинений, были наиболее созвучны устремлениям пианиста.

Не обошел вниманием он и наследие композиторов-классиков. В концертные программы музыкант довольно часто включал сонаты Л. Бетховена, реже – В. А. Моцарта.

Из современных авторов следует отметить, в первую очередь, С. Барбера, Р. К. Щедрина, но в целом, музыкальный язык большинства из них не был близок Доренскому. «Я выучил и записал на пластинку очень сложный концерт американского композитора С. Барбера. Трудная была запись, много неудобных пассажей, связанных с полиритмией сочинения. В принципе, я не сторонник современной музыки, абстрактных конструкций»<sup>39</sup>. Но в то же время,

---

<sup>39</sup> Из личных бесед с автором

произведения, отвечавшие художественному вкусу пианиста, безусловно, входили в концертный репертуар Сергея Леонидовича.

«Должен признаться, – сказал в одном из интервью Родион Константинович Щедрин, – что некоторым из них он буквально дал жизнь, поскольку играл их постоянно и заставлял публику относиться к новой для нее музыке с доброй расположенностью. Помню, даже какие-то мелочи я у него перенял» [250, 40].

Важное место в репертуаре Доренского занимает музыка русских и советских композиторов – П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. Сергей Леонидович высоко ценит богатство мелодизма и образной тематики отечественных авторов, внутреннюю насыщенность и выразительность интонаций.

Несмотря на разнообразие творческих интересов Доренского, его репертуар не столь велик. Прежде всего, это объясняется насыщенной педагогической деятельностью профессора. Существующие записи, тем не менее, позволяют сделать вывод о масштабе дарования музыканта, его важном вкладе в отечественное пианистическое искусство.

Исполнительский стиль Доренского отличается ярко выраженной романтической направленностью (автор исследования опирался на классификации исполнительских типов, предложенные К. А. Мартинсенем и Д. А. Рабиновичем). «Не достигший еще 30-летнего возраста, он прошел серьезную, отличную школу, достигнув невероятной выразительности звучания инструмента, которому он посвящает свою пылкую страсть великолепного интерпретатора и виртуоза-исполнителя. Его направление связано с современным романтизмом, отрицающим формализм и схоластику в исполнении классиков зарубежной и собственной музыкальной культуры. Об этом ярко свидетельствует его программа: Шуман (четыре фантастических пьесы), Бетховен (6 и 8 сонаты), Прокофьев (Ромео и Джульетта), Шопен (мазурки и сонаты). Изумительная интерпретация особенно поражает в сочетании с богатством музыкального вкуса

и тонкостью исполнения. Комментарии более чем лестны» («Вестник Сицилии», 1959г.)<sup>40</sup>.

Как отмечает Г. М. Цыпин, «в трактовках Доренского всегда доминировала светлая и спокойная лирическая струя. Особая задушевность исполнительской «интонации» музыканта. Мягко и приятно у него звучит рояль. В его игре преобладает лирическое начало, личное чувство, исповедальность высказывания» [317, 61].

Поэтому не удивительно, что в творческой биографии музыканта особое положение занимают сочинения Ф. Шопена. Он является одним из немногих авторов (помимо Бетховена), которому Доренский посвящал монографические вечера<sup>41</sup>; пианистом были записаны все мазурки великого польского композитора.

---

<sup>40</sup> См. сноску 36

<sup>41</sup> Программа сольного концерта Сергея Леонидовича Доренского в Октябрьском зале Дома Союзов 23.02.1964г.

1 отделение: Баллада №1 g-moll соч. 23,

Ноктюрн Es-dur соч. 9 №2,

Полонез g-moll соч. 40,

Фантазия-экспромт cis-moll соч. 66,

2 отделение: Скерцо №1 h-moll соч. 31,

Экспромт №1 As-dur соч. 29,

Соната №2 b-moll соч. 35.

Программа сольного концерта Сергея Леонидовича Доренского. Conservatorio de Musica. Universidade Federal de Goias. Бразилия. 22.08.1968г.

1 отделение:

Ноктюрн Es-dur соч. 9 №2,

Соната №2 b-moll соч. 35.

2 отделение:

Полонез c-moll op. 40 №2,

Баркарола Fis-dur op. 60,

6 мазурок,

Скерцо №1 h-moll соч. 31.

Как известно, исполнение фортепианных сочинений Шопена требует не только высокого профессионального мастерства, особой предрасположенности к восприятию и воплощению образной сферы композитора, но и наличия определенных человеческих качеств. Среди последних Г. М. Цыпин отмечал не часто встречающиеся, но наиболее важные для пианиста, – «благородство духа, чистоту и возвышенность помыслов, утонченность переживаний, романтическую настроенность, обостренную чувствительность ко всему, что ранит человеческую душу и доставляет ей боль...» [317, 50].

Сильной стороной интерпретаций Доренского является, прежде всего, естественность и ясность высказывания, благородство тона. Для музыканта важно воплощение подлинных чувств и эмоциональных состояний: он умеет говорить о возвышенном, но свою игру стремится максимально донести до слушателя, сделать ее доступной, понятной. «Сергей Леонидович – пианист, обладающий умением попадать в самое сердце слушателя, он действительно играет очень контактно. Это и не концертный блеск, и не философская духовность, хотя и то и другое может быть, но прежде всего – близкая человеческая беседа» [П. Нерсесьян; 250, 41]. Подтверждение сказанному находим и в других источниках: «Исполняя... Доренский словно бы ведет речь о чем-то знакомом, хорошо известном слушателю, ранее уже испытанном и пережитом им. Делается в такой приятной, располагающей манере» [313, 166].

«Дарованию С. Доренского свойственны большая простота и ясность передачи творческой мысли композитора, тонкий вкус и незаурядная техника, которой он никогда не увлекается в ущерб содержанию произведения. Его игра отмечена благородством и поэтичностью исполнения. Все эти качества являются залогом большого успеха молодого концертанта» (Типография «Литературной газеты» 07.09.1957г.)<sup>42</sup>.

У многих пианистов, «рассматривающих» музыку Шопена сквозь призму сентиментализма, в игре часто ощущается налет салонности, что выражается в

---

<sup>42</sup> См. сноску 36

чрезмерной чувственной аффектации, в преувеличенном использовании выразительных средств, несовпадении на сильных долях баса и мелодии, излишнем субъективизме трактовок, театральности жестов и поз и т.д. Доренский старается избегать подобных исполнительских решений, свидетельствующих об одностороннем, а следовательно, узком подходе к прочтению музыки Шопена. И все же определенные черты исполнительского стиля Доренского, такие как «пластичный звуковой рисунок», «вкус к нежно засурдиненным, серебристо-переливчатым пианистическим колоритам»,... «тонкость, любовная закругленность фразировки...» [313, 213], давали повод музыкальным критикам говорить о некоторой «старомодности», «несовременности» игры пианиста.

Безусловно, данная точка зрения заслуживает внимания. Однако, анализируя многочисленные рецензии на концерты музыканта, критические статьи в периодических изданиях, можно сделать вывод, что пианистическое искусство Доренского ассоциируется, прежде всего, с искренним исполнением, основанном на реалистическом подходе к трактовке сочинения. За старомодность ошибочно принималось претворение пианистом исполнительских традиций отечественной фортепианной школы (имеется ввиду культура пения на рояле, глубина и прочувствованность художественных образов и пр.).

В период все большего распространения культа техники и бравуры, когда «в искусстве ряда музыкантов ... становится как-то больше деловитой расчетливости, практической целесообразности, и, соответственно, меньше душевной открытости, непосредственности» [317, 43], для советской пианистической культуры «несовременность» игры Доренского была особенно заметна.

Эта особенность пианизма Доренского довольно сильно ощутима для молодого поколения музыкантов: «Особое удовольствие, – говорит Е. Мечетина, – когда он сам садится за рояль. Его звук – прошлое, в хорошем смысле слова, «золотой век» пианизма, сейчас уже мало, кто так играет. Мы – другое поколение, скорость жизни и мышление у нас другие. Люди делают просто какие-то чудеса за инструментом в режиме реального времени и в режиме

бешеных нервов. Может быть, из-за такой постоянной необходимости бороться с собой и достигать таких высот теряется непосредственность выражения, некоторая спонтанность чувств на сцене» [250, 40].

Исполнительский стиль Доренского отличается лирической направленностью, которая приобретает самые разнообразные оттенки настроения: в трагических сочинениях в характере часто ощутимы мотивы тоски и боли, торжественные произведения передают величественные, благородные образы. Иногда в игре музыканта присутствует исповедальность высказывания, что сближает ее с творчеством таких выдающихся мастеров фортепианного искусства как К. Н. Метнер, М. В. Юдина и т.д. «...Сергей Доренский обладает глубоким инстинктом и музыкальной страстью, которые облачают его исполнение в поэтическую лиричность. ...Он обладает талантом, достойным бессмертных произведений» (Коррейя да Манья)<sup>43</sup>.

Трактовки Доренского интересны противопоставлением контрастных образов, но «эмоциональный план» его интерпретаций всегда сбалансирован, кульминационные точки рассчитаны и убедительно подготовлены предшествующим нарастанием напряжения. Моменты повышенной экспрессии практически не свойственны пианисту. Но в то же время, контрасты образных сфер (и, соответственно, выразительных средств) производят колоссальное воздействие на слушателя. Мастерство Доренского позволяет передать всю неповторимость, исключительность, изменчивость настроений. Благородно и естественно, с тонким художественным вкусом пианист передает динамику колебаний душевных состояний. Его музыка «живет», «дышит». Миниатюры Шопена становятся емкими, содержательными по смыслу художественными полотнами (например, ноктюрн F-Dur, op. 15 №1, мазурка b-moll, op. 24 №4)<sup>44</sup>.

Если в интерпретациях многих исполнителей ощутима монументальность, эпичность драматических образов, (например в игре С. В. Рахманинова Асафьев отмечал «латы строгой интеллектуальности», «стиль монументального Шопена»),

---

<sup>43</sup> См. сноску 36

<sup>44</sup> Запись в Большом Зале МГК им. П. И. Чайковского в апреле 1993г.

то драматизм у Доренского, как правило, связан с личными переживаниями героя. «Доренский умеет в отдельные моменты достигать величайшего драматического напряжения; его интенсивная экспрессия и живая техника заставляют аудиторию не только слушать внимательно и с интересом, но и самой участвовать в его оригинальной интерпретации» (Италия, «Темпо», 2 декабря 1959г.)<sup>45</sup>.

Важной отличительной особенностью исполнительской манеры пианиста является качество и разнообразие звучания инструмента. В интерпретациях музыканта, безусловно, художественное содержание определяет «тембр» звука, но в то же время сама по себе звуковая сторона исполнения представляет большой интерес.

Музыкант мастерски использует все ресурсы фортепиано и умеет извлекать богатейшую палитру звуковых красок. В реализации того или иного звукового эффекта ему помогает совершенное владение различными приемами звукоизвлечения, четкое понимание художественных задач, точность артикуляции и целесообразное употребление педали (в данном контексте опять представляется уместным вспомнить исполнение Доренским сочинений Шопена).

Особенно следует подчеркнуть мастерство Доренского в использовании педали, с помощью которой он добивается необычных звуковых решений. В ноктюрне *g-moll* (op. 37 №1) пианист «окутывает туманной дымкой» всю музыкальную ткань. В некоторых мазурках ему удается передать «пограничное» состояние души, грань, разделяющую реальный и потусторонний миры. В ноктюрне *Es-Dur* (op. 9, №2) – полетность звучания, «парение» обертонов, заполнение звуком всего пространства.

Динамические градации в трактовках Доренского отличаются существенным диапазоном, он использует все возможные нюансы рояля – от *pianissimo* (но «звучащего») до *fortissimo*, не «кричащего», а полного, глубокого. «... Пианистический профиль Доренского прежде всего характерен огромным звуковым диапазоном, несколько изысканным, но мощным и здоровым

---

<sup>45</sup> См. сноску 36

динамизмом игры, пленяющим своим огромным потенциалом и благородным подходом к исполняемому произведению» («Ново-Македония»)<sup>46</sup>.

В его игре, писали музыкальные критики, «не встретить ни жестких звуковых конструкций, ни громоподобных раскатов фортиссимо, суховатого «стрекота» пальцевой моторики» [259, 61]. И далее: «В отличие от ряда других представителей пианистической современности Доренский не обнаруживает особой склонности к сфере фортепианной токатности; не по душе ему как концертанту ни «железные» звуковые конструкции, ни громовые раскаты фортиссимо, ни суховатый и резкий стрекот пальцевой моторики. Люди, часто бывавшие на его концертах, уверяют, что он в жизни не взял ни одной жесткой ноты...» [313, 163].

Некоторые современники музыканта предполагают, что качество звучания инструмента тесно связано с физиологическими особенностями строения рук: «У него очень мягкая, тяжелая лапа, которая сама по себе при прикосновении дает невероятно красивый звук, ему не нужно прилагать особых мышечных усилий. Он прикасается к клавише, и возникает звук, непонятно когда, без точки, никакого стука, крика, при этом красивое большое форте» [П. Нерсесьян; 250, 42].

Частая смена характеров, штрихов, артикуляции, само качество прикосновения к клавишам (особенно в миниатюрах) создают «живое», непосредственное течение музыкальной мысли. В игре нет ничего преувеличенного, застывшего, единственно верного<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> См. сноску 36

<sup>47</sup> «Яркая, самобытная манера исполнения дает возможность пианисту наполнить новыми красками даже те произведения, в которых, кажется, уже невозможно найти и услышать что-либо новое. Таково было исполнение «Лунной сонаты» Бетховена и «Карнавала» Шумана», - писала после концерта Сергея Доренского «Орловская правда». Как бы подтверждая эту оценку, астраханская газета «Волга» отмечала, что «все услышанное живо, не «музейно», перед нами выступал музыкант со своим творческим почерком» (Министерство культуры РСФСР ГАСТОЛЬБЮРО РОСКОНЦЕРТА, г. Москва. 12.07.1966г.).



В записях Доренского обращает на себя внимание способность управлять протяженностью звука, связывать каждый звук с последующим. Если в игре выдающихся мастеров фортепианной школы часто подчеркивают декламационное, речевое произнесение мелодии, то Доренский скорее «поет» за инструментом, нежели «разговаривает»<sup>48</sup>, его художественное мышление («звукотворческая воля» по К. А. Мартинсену) отличается вокальным слышанием музыкального материала.

Сергей Леонидович передает архитектурный чертеж мелодии, благодаря чему становится осязаема ее графичность, каждый изгиб и поворот движения (более всего это прослеживается в сочинениях кантиленного типа – медленных частях бетховенских сонат, ноктюрнах Шопена и т.д.).

«...Под влиянием глубокого романтического чувства, чарующих и поющих звуков мы были все поглощены волнующими и высокими идеалами» (Бразилия: «Диарио да Нотисиас»)<sup>49</sup>.

В реализации звучания инструмента пианисту помогают его великолепные технические возможности: «Сергей Доренский наделен необыкновенным талантом пианиста. Его исполнение основывается на совершенной и зрелой технике, на сдержанном и уверенном вкусе исполнения. Он всегда чувствует, какой наиболее правильной окраски, какого наиболее правильного тона требует от него исполняемая страница» («Иль куотидьяно», 1 декабря 1959г.)<sup>50</sup>.

И хотя виртуозность никогда не превращалась в культ, внешнюю демонстрацию технических возможностей, записи Доренского показывают, что он превосходно владеет всеми видами техники (о чем можно судить, по интерпретации «Рапсодии на тему Паганини» С. В. Рахманинова, Венгерских

---

<sup>48</sup> Хотя встречаются и такие рецензии: «... Рельефность музыкальных образов, контрастность и прозрачную чистоту «говорящих» интонаций Сергей Доренский подает с ювелирным изяществом, легкостью и подлинно шопеновским настроением» («Огни Алатау», Алма-Ата. СССР).

<sup>49</sup> См. сноску 36

<sup>50</sup> См. сноску 36

рапсодий Ф. Листа и т.д.). «Исполняя трудные произведения, Доренский не только не разочаровал слушателей но, наоборот, заслужил высшую оценку за сложность и редкое звучание, и, особенно, за богатство дара чувствовать и музыкальный вкус. Комментарии более чем благожелательные» («Катания», 4 декабря 1959г.)<sup>51</sup>.

Потенциал музыканта направлен на раскрытие художественных образов и мыслей, заложенных композитором. «Пианист Доренский молод, но обладает отличной техникой. Его железные руки с удивительной легкостью извлекают...» («Иль Пополо», 1 декабря 1959г.)<sup>52</sup>.

Сергею Леонидовичу удаются не только произведения малых форм, но и циклические сочинения. В них он добивается единства, цельности формы и логичности формообразования. План интерпретации тщательно продуман, главное и второстепенное гармонично соотносятся, безупречно выверены отдельные детали композиции (Большая соната G-dur П. И. Чайковского, Соната №2 b-moll Ф. Шопена, сонаты Бетховена, Моцарта).

Если в миниатюрах слышна отделка каждого звука, микродвижения в каждой интонации, то в циклических сочинениях Доренский концентрирует внимание на более крупных разделах: все звенья формы крепко «спаяны» и взаимообусловлены определенной логикой развития.

Такого единства пианист достигает благодаря «горизонтальному слышанию» (по выражению К. Н. Игумнова). Так, например, Вторая Соната Шопена в трактовке Доренского является единой концепцией, развивающейся от начала до конца как непрерывное повествование. Мелодическое начало, таким образом, приобретает конструктивное, формообразующее значение.

Еще одной важной особенностью исполнительского стиля Доренского является полифоничность мышления. Музыкант слышит каждый звук фактуры, специфику тембров каждого регистра, благодаря чему раскрывает все богатство

---

<sup>51</sup> См. сноску 36

<sup>52</sup> См. сноску 36

музыкальной ткани. Иногда не столь выразительные интонации аккомпанемента у него приобретают важную смысловую нагрузку. В трактовках Доренского часто противопоставляется «густая» масса звучания и разряженная (практически беспедальное, ясное и отчетливое по артикуляции звучание). Каждый пласт музыкальной ткани обладает своей специфической краской. Мелодия дистанцирована от аккомпанемента, она «парит» в более высоких сферах, но всегда ее опорой является бас и гармоническое заполнение (ярким примером здесь является исполнение Сергеем Леонидовичем ноктюрнов Шопена).

Доренский нередко использует прием варьирования смысловых акцентов сочинения: при последующем повторении он более фактурно выделяет какой-нибудь из средних голосов (например, в том случае, если мелодия изложена в терцию или сексту).

Важная роль и в смысловом отношении, и в формообразовании принадлежит гармонии. В эллиптических оборотах, необычных гармонических последованиях, музыкант допускает незначительные оттяжки, смену динамики. Здесь вряд ли стоит искать какие-либо определенные закономерности, речь скорее идет о чутком, бережном отношении к изменению красок, оттенков.

Русская исполнительская школа всегда славилась своими достижениями в области интерпретации музыки Ф. Шопена. В золотые фонды отечественной шопенианы вошли записи Я. В. Флиера, К. Н. Игумнова, Г. Г. и С. Г. Нейгаузов, Р. В. Тамаркиной, Я. В. Зака, В. В. Софроницкого, несколько позже В. К. Мержанова, Т. П. Николаевой, Е. В. Малинина, Л. Н. Власенко, Л. Н. Бермана.

В основных музыкально-эстетических взглядах на исполнение шопеновской музыки Доренскому ближе всего творческие принципы Н. К. Игумнова и наиболее яркого его последователя – Л. Н. Оборина.

Как известно, для пианистов «игумновской линии» характерно романтическое, но чуждое преувеличениям и аффектации понимание Шопена. В их игре присутствовала душевная мягкость, теплота, спокойный и светлый лиризм, прозрачность фактуры. Наиболее важными при исполнении сочинений

великого польского композитора считались такие критерии, как определенность художественной концепции и ясность высказывания.

В романтической приподнятости, вдохновенности и благородстве игры можно провести определенные параллели с исполнительской манерой Г. Г. Нейгауза. Однако, по сравнению с Доренским, в его игре больше порыва, эмоциональной спонтанности, какого-то внутреннего беспокойства, «нерва», внешнего артистизма, что особенно слышно, например, при сравнении Второй сонаты Шопена обоими пианистами.

Представляется важным упомянуть еще два имени – А. Б. Гольденвейзера и Г. Р. Гинзбурга, продолжателем традиций которых является и С. Л. Доренский. Александр Борисович Гольденвейзер принадлежит к пианистам академического направления, и его «психологическая структура», как указывает Г. М. Цыпин, «не отвечала в чем-то особым требованиям, которые предъявляет к интерпретатору музыка Шопена. Графичность звуковых контуров, скуповатость педализации, склонность к твердосколочным и устойчивым темпо-ритмическим каркасам – скорее уводили его от Шопена, нежели вели в его сторону...» [317, 28].

Григорий Романович Гинзбург принадлежал к пианистам классического (согласно мартинсеновской типологии пианистов) или рационалистического (по классификации Рабиновича) типа<sup>53</sup>. В его игре, по мнению современников, также не хватало эмоциональной раскрепощенности, задушевности, лиричности и т.д.

То есть творческое наследие Шопена не было близким ни Гольденвейзеру, ни Гинзбургу. Поэтому, в какой-то степени, в линии Гольденвейзер-Гинзбург, Доренский, как ее продолжатель, «возобновляет» традицию исполнения шопеновской музыки.

Очень важно, что и его ученики добиваются не менее значительных результатов в интерпретации Шопена (так, Станислав Бунин в 1985 выиграл высшую награду на Международном конкурсе имени Шопена в Варшаве, а также

---

<sup>53</sup> В то же время Рабинович отмечал некоторые романтические тенденции, проявлявшиеся в определенной части репертуара Гинзбурга, и наличие черт, свойственных виртуозному типу исполнителей.

был удостоен специальных премий за исполнение полонеза и исполнение фортепианного концерта).

Мы подробно остановились на исполнении Доренским музыки Шопена, так как прочтение его произведений наиболее полно раскрывает дарование пианиста. В то же время значительные достижения музыканта связаны с трактовкой сочинений отечественных композиторов. Сергей Леонидович тонко чувствует национальный колорит русской музыки, ментальность, ему близки лиризм, исповедальность содержания. В одном из интервью профессор МГК им. П. И. Чайковского А. А. Писарев сказал: «Меня до слез когда-то тронула запись соль-мажорной сонаты П. И. Чайковского в его исполнении. Очень теплый, человеческий, искренний исполнитель. Звучание рояля ни с кем не перепутаешь» [250, 41].

Также черты романтической направленности исполнительского стиля Доренского можно обнаружить и в трактовке сочинений классических композиторов<sup>54</sup>. Они отличаются существенной свободой в агогических нюансах (при этом на протяжении каждой части сонаты ощущается единый стержень, одна мера движения), «изящным» замедлением заключительных фраз, выразительностью фразировки и мелодических интонаций, смелым употреблением педали.

Доренский уходит от эстетики «бури и натиска»: его интерпретации драматичны, но не «пафосны», не монументальны. Для него Бетховен не бунтарь, но прежде всего философ-мыслитель. Во второй части Патетической сонаты

---

<sup>54</sup> Программа сольного концерта Сергея Леонидовича Доренского в Ленинградской (Санкт-Петербургской) государственной филармонии. Малый зал им. М. И. Глинки.

Л. ван Бетховен.

1 отделение: Соната №20 G-dur соч. 49 №2,

Соната №14 cis-moll соч. 27 №2 («Лунная»),

Соната №32 c-moll соч. 111.

2 отделение:

Соната №12 As-dur соч. 26,

Соната №31 As-dur соч. 110.

Доренский передает благородное, возвышенное состояние, согретое теплым чувством. В Тридцать первой – раскрывает образы светлой лирики, величия природы и человеческой души.

Для Доренского характерно оркестровое мышление: основные партии сонатной формы словно «играют» разные группы оркестра. Сергей Леонидович добивается интересных эффектов, в частности, противопоставления солирующего инструмента и групп оркестра.

В трактовке классических сочинений можно наблюдать и полифоничность мышления музыканта. В первой части Лунной сонаты отчетливо звучат три пласта музыкальной фактуры (бас, сопровождение и мелодия). Они фактически разделены в пространстве. Как правило, верхний голос «парит» над всеми остальными, но иногда музыкант мелодию перемещает в средний голос. Нередко Сергей Леонидович более рельефно «подсвечивает» аккомпанирующие голоса, тем самым придавая новое наполнение музыке.

Мастерское умение сконструировать форму, наглядно «показать» все партии особо ощутимо именно в классических сонатах. В фуге из Тридцать первой сонаты *As-Dur* op. 110 Доренский достигает колоссального подъема от двух *piano* до *fortissimo*. Формообразование в фортепианных сонатах тождественно приемам симфонического развития музыкального материала.

Не менее близка для Доренского является творчество другого автора-классика – В. А. Моцарта. В исполнении Сергея Леонидовича музыка великого австрийского композитора становится живой, «современной». Пианист является противником стилизаторского, «музейного» подхода к исполнению произведений Моцарта. В его игре привлекает внимание выпуклая фразировка, прозрачность фактуры, ясность и простота высказывания, контраст и яркость характеров, а также непринужденность и импровизационность в появлении новых образов.

Исполнительская манера Доренского больше соответствует особенностям камерного пианизма. «Мало найдется таких, как он, обладающих своей персональной особой интерпретацией, столь богатой, простой и волнующей, наделенной глубиной музыкальности. Когда он играет, создается впечатление, что

рояль служит ему не для того, чтобы донести до слушателей музыкальную мелодию, а является средством передачи публике самых сокровенных и интимных порывов человеческой души...» («O Estado du San-Paulo», 1962)<sup>55</sup>.

Но в то же время стиль музыканта можно обозначить как «концертный», его игре свойственна направленность на слушательскую аудиторию. «...Все было воспроизведено в пленительной манере, полной внутреннего содержания и страсти. Выступление вызвало энтузиазм в зале» («О Журнал»)<sup>56</sup>.

«Успех, который имел молодой пианист, относится к такому успеху, который не забывается. Восторженные аплодисменты сопровождали его игру и прекратились только тогда, когда он исполнил много произведений сверх программы» («Иль Паэзе», 1 декабря 1959г.)<sup>57</sup>.

Подводя итоги анализу исполнительского стиля Сергея Леонидовича Доренского, следует акцентировать внимание на одном существенном моменте. На протяжении всей концертной деятельности пианист оставался верен своим музыкально-эстетическим и художественным принципам. Подтверждение тому находим и в записях Доренского разных лет, и в литературно-критическом наследии современников. Поэтому отдельные высказывания рецензентов мы вправе «распространить» не только на конкретное выступление, но на понимание исполнительской манеры мастера в целом. «Так у него было в молодые годы, – пишет Г. М. Цыпин, – то же и сейчас» [313, 213].

## *2.2. Педагогические принципы профессора С. Л. Доренского*

### *2.2.1. Начальный этап*

Педагогическую деятельность Сергей Леонидович Доренский начал в 1957 году в качестве ассистента выдающегося музыканта и своего наставника – профессора Григория Романовича Гинзбурга. Пианисту, в эти годы еще

---

<sup>55</sup> См. сноску 36

<sup>56</sup> См. сноску 36

<sup>57</sup> См. сноску 36

продолжающему совершенствовать исполнительское мастерство в аспирантуре, только предстояло постичь тайны педагогики.

По признанию музыканта, начинать в роли ассистента оказалось чрезвычайно сложно, и был период, когда ему хотелось оставить преподавание в консерватории и целиком посвятить себя сольной карьере. Педагогика, уже тогда понял Сергей Леонидович, – особый вид искусства, специфическое направление в музыкально-исполнительской культуре, требующее полной самоотдачи, кропотливого труда и терпения.

Однако, несмотря на встретившиеся трудности, Доренский вскоре осознал тяготение к педагогической деятельности и ту огромную ответственность, которая ложилась на него как на продолжателя традиций, заложенных основоположниками русской фортепианной школы; впоследствии, музыкант никогда не жалел о своем выборе.

Действительно, Доренский достаточно быстро «втянулся» в учебный процесс, но чувствовал, что накопленный исполнительский опыт, отдельные, большей частью интуитивные, знания еще предстоит оформить в единую методическую систему. Теоретической базой для ее построения стали научные труды таких великих представителей Московской консерватории как С. Е. Фейнберга, Г. Г. Нейгауза, а также А. А. Николаева. В различных источниках: книгах, статьях и прочих публикациях выдающихся профессоров консерватории, – Доренский находил ответы на многочисленные вопросы, касающиеся проблем преподавания, основных целей и задач педагогического процесса, конкретных методик и специфических способов преодоления пианистических трудностей и развития исполнительского мастерства.

Во многом направление педагогической работы Доренского определяла его концертная практика: эффективные методы совершенствования исполнительского аппарата, психотехнические приемы, применявшиеся им для изучения новых сочинений, апробировались музыкантом в занятиях с учащимися. В то же время, и преподавание позволяло посмотреть на собственную игру с несколько иного ракурса. По словам музыканта, каждый элемент создаваемых им художественных



интерпретаций приобретал более осознанное воплощение; выбор аппликатуры, приемы звукоизвлечения, педализация, фразировка, динамический и агогический план обдумывались тщательнее, существенное внимание пианист стал уделять логике развития музыкального материала и гармоничному соотношению деталей и целого.

Такой взгляд на взаимообусловленность двух видов деятельности, исполнительства и педагогики, их взаимном дополнении и обогащении друг друга, был и является до сих пор основной позицией ведущих музыкантов отечественной фортепианной школы: «Я учу, потому что играю. Если бы я не играла, то не считала бы возможным учить» [91, 3].

Говоря об отличительных особенностях Московской консерватории, Доренский отмечает издавна сложившуюся традицию: в качестве преподавателей выступают, как правило, признанные мастера исполнительского искусства. «Если оглянуться на последние десятилетия, – говорит профессор, – нетрудно убедиться, что педагогами работали тут известнейшие российские исполнители. Возьмем, к примеру, наш московский фортепианный факультет. За исключением Святослава Рихтера... тут преподавали такие гроссмейстеры концертной сцены, как Лев Оборин, Эмиль Гилельс, Яков Флиер, Яков Зак, Татьяна Николаева, отец и сын Нейгаузы...» [120, 22]. На Западе же большинство популярных артистов посвящает себя исключительно исполнительской карьере: их педагогика ограничивается серией мастер-классов или частных уроков определенному кругу пианистов. И в целом, занятия с учениками подчиняются приоритету сценических выступлений и, соответственно, гастрольному режиму.

Немало музыкантов настаивает и на разделении специализаций, своего рода выбора между концертной практикой и преподаванием. Приведем в качестве примера высказывание известного пианиста Г. Л. Соколова (р. 1950г.): «Для концертирующего пианиста преподавание – это всегда небольшие дозы яда. Он отравляется специфическими проблемами, присущими другому, пусть даже очень талантливому человеку...» [284, 74].

Данная точка зрения, безусловно, заслуживает внимания и в некоторой мере оправдывает себя, но в творческой биографии Доренского, как показал опыт, совмещение двух столь многогранных и сложных видов деятельности явилось органичным дополнением и продолжением друг друга.

Признавая важность такого совмещения преподавания и исполнительства, Доренский все-таки не отрицает исключений из правил и часто приводит в пример имя талантливого педагога, профессора Московской консерватории Л. Н. Наумова (1925–2005), который практически не выступал на сцене. Среди его учеников немало пианистов, добившихся мирового признания, лауреатов международных конкурсов – одним словом, первоклассных исполнителей.

Но все же ни исполнительская карьера, ни методические труды выдающихся мастеров отечественной школы пианизма, не оказали такого сильного влияния на формирование педагогических принципов С. Л. Доренского, как творческая деятельность его наставника – Г. Р. Гинзбурга.

Начальный этап работы Доренского в роли преподавателя можно обозначить как последовательное претворение музыкально-эстетических взглядов Гинзбурга. Сергей Леонидович, изучавший творческие установки великого музыканта в течение длительного периода, уже к середине 1950-х годов сумел сформулировать главные позиции, которые легли в основу его педагогической системы. Среди них он особо выделял «стремление проникнуть в образный строй композитора, передать его мысли и чувства без ложной аффектации, сентиментальности, искажений, донести их до возможно большего числа слушателей» [120, 11].

Сергей Леонидович видел в преемственности художественных традиций важнейший залог существования и дальнейшего процветания русской фортепианной школы: «В искусстве очень важна преемственность. На пустом месте ничего само по себе не возникает. Если мы хотим, чтобы Московская консерватория сохранила лидирующее положение в мире музыки, мы должны постоянно помнить то, чему нас учили в свое время Игумнов, Гольденвейзер,

Нейгауз и Фейнберг, Оборин и Гинзбург... Помнить, и опираться на их художественные принципы в новых условиях»<sup>58</sup> [120, 21].

### *2.2.2. Основные методические положения*

Развивая идеи своих предшественников в «новых условиях», Доренский, также как и они, придает первостепенное значение вопросам всестороннего образования учащихся. В основе его педагогики лежит комплексный подход, так как общая культура, эрудиция пианиста всегда отражаются в игре: «как говорили мои профессора, и как убедился впоследствии я сам, по игре можно определить, глубокий ли пианист или же скользит по поверхности, насколько он понимает музыку, умеет мыслить самостоятельно, фантазировать, представлять. Порой педагогика бывает бессильна: инициатива, воображение либо есть, либо нет... Не каждому дано создать подлинную музыкальную картину»<sup>59</sup>.

Поэтому в классе Доренского особое внимание (помимо работы над программой) уделяется развитию всестороннего образования. Сергей Леонидович рекомендует своим воспитанникам как можно чаще обращаться к многочисленным источникам, посвященным различным аспектам фортепианного мастерства – музыковедческим трудам, биографическим очеркам, художественным сочинениям, которые в той или иной степени связаны с исполнением программной музыки, классической русской и западноевропейской литературе.

---

<sup>58</sup> В одном из интервью Сергей Леонидович отметил одну важную особенность, которая отличает Московскую консерваторию от Санкт-Петербургской. Являясь председателем государственной комиссии последней, он обнаружил, что у профессоров Санкт-Петербургской консерватории нет ассистентов. А это очень важно, считает Доренский, так как ассистенты передают традиции своих наставников следующим поколениям пианистов. Самому Сергею Леонидовичу в работе помогают три ассистента – Андрей Александрович Писарев, Павел Тигранович Нерсисян и Николай Львович Луганский.

<sup>59</sup> Из личных бесед с автором

Из поля зрения музыканта не должно выпасть ни одно из звеньев образовательного процесса, так как впоследствии совокупность знаний и умений воплотятся в реализации художественной концепции сочинения. Занимаясь со своими воспитанниками, Доренский требует знания стилевых особенностей произведения, анализа гармонического и тонального плана, логики формообразования и структуры музыкального материала. Такой подробный теоретический разбор совсем не случаен, убежден профессор: понимание логики развития материала способствует лучшему охвату и, следовательно, конструированию формы сочинения, без основательных знаний в области гармонии невозможно в полной мере постичь музыкальный язык поздних романтиков, импрессионистов и тем более современных композиторов. Литература, живопись, кинематограф, природа и в целом, все явления реального мира, стимулируют творческое воображение музыканта.

Отношение ведущих профессоров Московской консерватории к вопросу комплексного развития учащихся уже подробно рассматривалось в предыдущей главе. Эта проблема в наше время более чем актуальна. Профессор Л. Н. Наумов, имя которого упоминалось выше, вспоминал, как часто в классе его учителя, Г. Г. Нейгауза, звучали слова, что музыкальная культура и искусство – «звенья одной цепи», поэтому так важно «расширять» свои познания во всех направлениях.

Комплексное воздействие на личность учащегося – обязательное условие, при котором возможна реализация одного из принципов русской фортепианной школы, ставящей исполнителя на позиции со-творца автора. Мысль, утвердившаяся как кредо отечественной исполнительской культуры еще во второй половине XIX века в творчестве братьев Рубинштейнов, развивалась в педагогике их последователей.

«Должен заметить, – добавляет профессор Доренский, – что фантазию я вообще считаю исключительно важным качеством для музыканта-исполнителя. К сожалению, оно не слишком-то часто встречается в наши дни, когда мы живем в цепях неких устоявшихся представлений о том, что можно делать на сцене, а чего нельзя, что хорошо, а что нет. Так много штампов и стереотипов вокруг! Так

развито подражание различным образцам и эталонам (пусть даже самым достойным – не в этом суть)! Поэтому, когда появляется артист, который силой своего воображения поднимается над привычным, приносит что-то принципиально новое в сценическое искусство – не радоваться этому нельзя. Хотя, я отлично сознаю, что такому артисту, особенно на первых порах, приходится нелегко» [120, 23].

Достаточным уровнем общей культуры и широким кругозором, по мнению Сергея Леонидовича, должен обладать не только студент, но и педагог, поэтому к себе профессор предъявляет не менее высокие требования. В интервью учеников Доренского разных лет можно найти сведения, что музыкант всегда отличался «невероятной образованностью». Владея в совершенстве английским языком, он в подлиннике читал многих зарубежных писателей. Нередко Сергея Леонидовича просили выступить в качестве переводчика на творческих встречах с приезжими артистами. Доренский не только интересовался искусством кинематографии, но и лично был знаком со многими культовыми режиссерами, например, с Андреем Тарковским и так далее. «Во всех сферах в нем обнаруживалась поразительная осведомленность, причем глубокая, не поверхностная. Удивительно даже, как он находил для этого время, ведь он много гастролировал, был очень занят» [С. Арцибашев; 120, 22].

Таким образом, анализируя художественно-эстетические взгляды и педагогические принципы выдающихся музыкантов прошлого и настоящего, можно сделать вывод о единогласном признании необходимости комплексного развития личности учащегося<sup>60</sup>.

Говоря о всестороннем влиянии педагога на учащегося, следует отметить еще одну важную деталь. Большое внимание Сергей Леонидович уделяет

---

<sup>60</sup> Но и в данном вопросе, безусловно, можно найти исключения из правил. Известная пианистка М. И. Гринберг (1908-1978) в одном из интервью призналась, что ей всегда «хотелось освободиться и от композитора и от его времени», поэтому она стремилась ограничить знакомство с творческой биографией композитора, его окружением и эпохой [53, 216-228].

физическому воспитанию исполнителя, так как ежедневный труд музыканта требует не только умственного труда, но и физической выносливости. Поэтому забота о здоровье должна стать неотъемлемой частью повседневной жизни. «Между музыкой и спортом, – говорит Доренский, – так много общего. Как в спорте, так и в музыке для достижения вершин необходимы длительные тренировки, кропотливые, до конца физических сил, до самоотречения. Очень близка психологическая подготовка музыканта к концерту и спортсмена к соревнованию. Не зря же на кафедре физвоспитания Московской государственной консерватории пишутся методические работы о подготовке музыкантов к конкурсам» [120, 54].

Сергей Леонидович не первый высказывает подобную мысль, в этом вопросе он также следует традиции своих наставников: и А. Б. Гольденвейзер, и Г. Р. Гинзбург уделяли немало внимания физической культуре и систематически занимались спортом. Мотивацию к ежедневным физическим упражнениям профессор стремится прививать и своим ученикам<sup>61</sup>.

Работа над музыкальным произведением дает педагогу возможность воздействовать не только на профессиональное мастерство учащегося, но и на его морально-этические представления, нравственное воспитание в целом. «О нынешней артистической молодежи говорят нередко – и, видимо, не без оснований, – что это люди практической складки, что они очень динамичны, хорошо знают свое дело, идут в жизни, так сказать, по прямой», – размышляет

---

<sup>61</sup> О необходимости поддержания физической культуры для музыкантов-исполнителей говорили в свое время многие музыканты. Так, например, И. Менухин достиг значительных результатов в изучении йоги, впоследствии знаменитый скрипач опубликовал книгу «Шесть уроков скрипичной игры». Карола Гринда, основатель и президент «Международного общества по изучению напряжения в исполнительском процессе», куратор клиники, специализирующейся на профилактике и лечении профессиональных заболеваний музыкантов, убеждена, что снятие физического напряжения является залогом психологической свободы исполнителя.

Сергей Леонидович. В таком случае, возможно ли исполнителю с таким складом личности, с такой жизненной позицией передать, к примеру, мир шопеновской музыки, далекой от «практицизма и всяческой меркантильности» [120; 46].

Размышляя об интерпретации произведений великого польского композитора, профессор считает, что прагматики по натуре особых высот вряд ли достигнут, потому что толкование шопеновских сочинений требует особых человеческих, духовных качеств: «если за музыкой не видно души человека, большой и щедрой души, отдающейся музыке сполна, нет и самой музыки. Пианист лишь скользит по поверхности ощущений – «по верхам», – а существа дела не затрагивает. Шопена часто играют хорошо, но, увы, редко по-настоящему» [120, 46-47]. Поэтому так важно, полагает Доренский, развивать все стороны личности, постоянно работать над собой.

### *2.2.3. Творческая атмосфера в классе профессора С. Л. Доренского*

Ученики и коллеги профессора отмечают особую атмосферу в классе Сергея Леонидовича Доренского. Очень часто его отношения с учениками выходят за рамки понятия «учитель-ученик».

Приведем несколько высказываний его подопечных:

«Сергей Леонидович Доренский – не только Учитель. За годы нашего общения он стал настоящим другом, поистине близким человеком... Доренского я бы сравнил с русским барином, в хорошем смысле слова, то есть это человек, для которого ученики – члены его семьи. Иногда он может сделать очень серьезное замечание – идет ли речь о музыке, или же это касается человеческих отношений; и в то же время всегда придет на помощь... Здесь, конечно, много неформального... Есть даже такое представление, что на Западе устройство общества похоже на гостиницу, а в России больше на семью: есть строгий отец, есть дети. В этом пане Доренский – очень русский человек...» [Н. Луганский; 250, 12].

«Педагогический дар Сергея Леонидовича уникален. Он обладает редчайшей способностью собрать лучших и создать неповторимую атмосферу в классе, быть одновременно и строгим, и открытым для общения. Для меня всегда очень много значили его человеческие качества, он стал для меня вторым отцом, сыграв важнейшую роль в моей творческой карьере и в жизни»<sup>62</sup> [Д. Мацуев].

«У многих людей в консерватории имя Доренского вызывает дрожь в коленях. Он действительно строг и требователен. Необходимо много трудиться для того, чтобы заслужить его одобрение. Но меня всегда поражала его способность легко и естественно переходить к непринужденному общению с учениками вне стен консерватории. Для меня он учитель и старший друг, с которым легко и свободно» [В. Руденко]<sup>63</sup>.

Сергей Леонидович принимает активное участие в судьбах своих воспитанников и в дальнейшем, после окончания ими консерватории. До сих пор к нему приходят с сольными программами бывшие ученики: Николай Луганский, Павел Нерсесьян, Денис Мацуев и многие другие. Они признаются, что сам факт обыграть программу профессору невероятно успокаивает и стабилизирует, одним словом он может преобразить игру, тем самым придавая завершенность интерпретации.

В одном из интервью Сергей Леонидович отметил, что далеко не каждому, если он и талантлив, удастся построить сольную карьеру – это зависит от многих факторов, в том числе и от счастливого стечения обстоятельств. Поэтому, считает профессор, обучаясь в консерватории, нужно развиваться во всех направлениях, а не замыкаться на узкой специализации.

Показательна в этом плане творческая биография воспитанницы профессора, в настоящее время преподавателя Московской консерватории, заведующей кафедрой камерного ансамбля в ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, кандидата искусствоведения Красотиной Ирины Викторовны.

---

<sup>62</sup> Цитата из «Брошюры в честь 75-летия народного артиста России, профессора Сергея Леонидовича Доренского». МГК им. П. И. Чайковского. 05.12.2006

<sup>63</sup> См. сноску 62



Пианистка еще в годы обучения в Московской консерватории проявляла активный интерес к ансамблевому музицированию. Ее наставниками по классу камерного ансамбля были такие замечательные музыканты как Татьяна Алексеевна Гайдамович и Александр Зиновьевич Бондурянский. Сергей Леонидович всегда интересовался успехами ученицы и поощрял ее интенсивные занятия на кафедре камерного ансамбля. Впоследствии, И. Красотина, руководствуясь наставлениями Сергея Леонидовича, что «каждый пианист должен найти свою нишу», посвятила себя исследованию испанской музыки. Закончив в Испании академию имени Маршала, в которой прославленная испанская пианистка Алисия де Ларроча вела курс «Магистр испанской музыки, Ирина Красотина освоила новый для нее фортепианный репертуар и смогла изучить особую исполнительскую технику. В дальнейшем она защитила кандидатскую диссертацию по теме «Энрике Гранадоc. Фортепианное наследие». «Не сомневаюсь, – пишет Красотина, что утвердиться в своем решении мне помог мудрый совет Сергея Леонидовича» [250, 13].

Доренский не только старается передать секреты исполнительского мастерства, но и помогает каждому найти свой путь в искусстве. Профессору важно, чтобы талант учащегося продолжал развиваться и находил свою реализацию в профессиональной исполнительской или педагогической деятельности. Как говорил В. В. Пухальский (1848–1933): «Никогда не судите о педагоге по тому, как играют его ученики, пока они у него занимаются. О педагоге следует судить по тому, как играют его ученики через десять лет после занятий с ним» [152, 172].

Многочисленные выпускники Сергея Леонидовича Доренского отмечают уникальный дар профессора – умение вселить веру в свой талант и в возможность достижения выдающихся результатов. В предыдущей главе, рассматривая педагогические принципы Григория Романовича Гинзбурга, упоминалось о том значении, которое придавал музыкант влиянию позитивной мотивации на эффективность выполнения художественных и технических задач. В ходе многолетней педагогической практики и Доренский убедился в том, что никогда

не следует говорить ученику: «у тебя это не получится, не выйдет, тебе это не дано...». Если акцентировать внимание лишь на недостатках интерпретации, а критику превращать в основной метод педагогического воздействия, отрицательных последствий в дальнейшем не избежать. Психологических травм следует опасаться не только на сцене, но и в ходе повседневных занятий в классе. Многие представители творческих профессий, в том числе исполнители, являются хрупкими, ранимыми натурами, и «нанести душевную рану студенту с таким складом характера – проще простого; излечить ее потом куда сложнее» [120, 17]. Как следствие, образуются труднопреодолимые психологические барьеры.

Один из выпускников Сергея Леонидовича Доренского, в настоящее время профессор Московской консерватории по классу специального фортепиано, Павел Тигранович Нерсесьян, полагает, что умение вселить веру в свои силы – одна из основных задач педагогики, и как раз у Доренского это качество достаточно сильно проявляется. Нерсесьян вспоминает, что в годы артистического становления он злоупотреблял некой «бледностью» звукового колорита, специфическая «болезненная» окраска звука присутствовала в различных стилях и жанрах. Пианисту была близка игра «под сурдинку», динамический диапазон звучания инструмента не превышал нюанса *mezzo forte*, и ему не хватало яркости, концертности исполнения: «Доренский ... умеет внушить, что ты лучший: только прибавь немножко яркости, и все будет хорошо... Суть в том, что для Доренского я всегда играл ярче, чем играл бы для себя, уже рефлекс выработался такой. Для меня, по крайней мере, он нашел этот ключ» [250, 31-32].

Ученики Доренского, посвятившие себя преподавательской деятельности, неоднократно говорили в интервью, что благодарны профессору за то, что он помог им осознать, насколько важно в работе со студентами вселить уверенность в свой творческий потенциал. В частности, Екатерина Мечетина вспоминает, что буквально после каждого занятия с Сергеем Леонидовичем она выходила счастливая. Безусловно, профессор делал замечания, и порой довольно жесткие,

но всегда оставалась твердая убежденность, что, в конце концов, все получится: «Пожалуй, самое главное, чему я научилась у Сергея Леонидовича, и что стараюсь никогда не забывать – необходимость вселить в ученика уверенность в своих силах. Даже если мне приходится критиковать, первым делом скажу о хорошем. Я прекрасно помню себя в этом возрасте и знаю, насколько важна хоть какая-то похвала [250, 30].

#### *2.2.4. Индивидуальность исполнителя*

Умение вселить веру в свой талант связано с другой важнейшей особенностью педагогической системы Доренского. Только поверив в себя, считает профессор, можно полностью раскрыть индивидуальность исполнителя. Профессор с первых звуков умеет определить сильные и слабые стороны учащегося и направить развитие в естественную для него зону. В интервью разных лет Сергей Леонидович так объясняет эффективность своей педагогики: «Ее секрет (педагогики) состоит в том, чтобы понять внутренний мир и степень одаренности студента или ученика и дать ему возможность проявить себя, свою индивидуальность. Многие педагоги подминают под себя студентов – это неправильно. Поэтому у меня все очень разные»<sup>64</sup>. Занимаясь со своими подопечными, Доренский внимательно относится к любым проявлениям творческой инициативы и самостоятельности художественного мышления.

Не удивительно, что класс Доренского представлен самыми разными по манере исполнения и набору выразительных средств музыкантами. В рецензиях на классные вечера профессора музыкальные критики не раз отмечали существенное различие в диапазоне творческих индивидуальностей, неповторимости каждого из них. «Если взять классы многих ведущих профессоров мирового уровня, – считает Николай Луганский, – то у Доренского... пианисты играют наиболее разнообразно. Они не имеют какого-то

---

<sup>64</sup> Из личных бесед с автором

определенного отпечатка... это довольно редкое достижение для педагога, просто исключительное явление» [250, 29-30]. Николай Львович всегда чувствовал себя «свободным» и независимым от суждений профессора, так как Доренский допускает любой вариант интерпретации, даже не близкий его собственной индивидуальности. Занимаясь в классе Сергея Леонидовича, Луганский, прежде всего, хотел научиться культуре звукоизвлечения и психологической свободе за роялем. Изучив «школу» Доренского, говорит музыкант, он остался самим собой: «Если его душа хочет совершенно иного, он в состоянии понять, что у другого музыканта может быть своя правда» [250, 30].

Также свободными себя чувствуют ученики, начавшие учиться у других профессоров, но по той или иной причине перешедшие в класс Доренского. «Когда я пришел в класс Сергея Леонидовича, – говорит Сергей Арцибашев, – у меня были опасения, что он начнет переделывать, ломать под себя, так как я – ученик Наумова, который исповедовал принципы совершенно другой школы, нейгаузовской. Но ничего подобного не случилось. Сергей Леонидович всегда показывает в классе довольно много, но никогда не заставляет повторять за ним» [250, 34].

Важно заметить, что Сергей Леонидович ясно чувствует ту грань, где заканчивается проявление индивидуальности исполнителя и дают знать о себе неверно сформированные привычки или нецелесообразные навыки игры. Доренский убежден, в некоторых случаях необходимо воздействовать на «природу» пианиста. Ломая укоренившиеся стереотипы, он показывает иные, более рациональные, пути к достижению новых вершин.

Скорее всего, не только профессионалы, но и просто любители музыки, знакомы с исполнительской манерой Дениса Леонидовича Мацуева: его артистизм, темперамент, неиссякаемая энергия покоряют слушателей на каждом выступлении музыканта. Но не всем известно, что его творческая натура также требовала определенного вмешательства: «У Сергея Леонидовича я хотел научиться, прежде всего, спокойствию и самоконтролю. Когда я только пришел в его класс, темперамент мой просто захлестывал, я все играл в безумных

темпах – горячий сибирский парень, если можно так сказать. И он меня как-то успокоил, ни в коем случае не забил темперамент, но вывел его в то русло, в какое нужно. Самое главное, что дал мне Сергей Леонидович – это веру в себя, плюс заряженность сибирских времен: я всегда готов к бою, в хорошем смысле слова» [250, 32].

Прислушиваясь к советам Сергея Леонидовича, каждый из учеников находит отправную точку для своего дальнейшего развития<sup>65</sup>.

Профессор считает, при систематических и целенаправленных занятиях, бережном отношении к индивидуальности исполнителя даже малоодаренный студент способен представить органичную и вполне убедительную интерпретацию сочинения. Но в то же время, с сожалением констатирует Доренский, очень часто натаскивание является единственным методом работы с такими учениками. Безусловно, оно создает лишь временную видимость «благополучной» игры. Однако, если способности, уровень творческого мышления, а также отсутствие или слабое проявление инициативы не позволяют самостоятельно добиваться художественных или технических результатов, другого метода работы со студентами не существует.

Проблема «натаскивания» просматривается еще и в другом ракурсе. В связи с возросшим числом различных музыкальных состязаний и общей популяризацией конкурсов, количество которых возрастает из года в год, увеличивается и персональная ответственность педагога за подготовку своих воспитанников. «Вы только поставьте себя мысленно – хотя бы на минуту! – говорит Доренский, – на место человека, чей ученик, являясь, скажем, участником Конкурса имени Чайковского, выходит играть на сцену Большого зала консерватории!.. Вот мы, педагоги, и стараемся сделать свое дело как можно

---

<sup>65</sup> О сознательном воздействии на личность ученика говорили многие профессора Московской консерватории. Например, Я. И. Зак также признавал «возможность изменения природы ученика, если его природные склонности противоречат художественным требованиям, если они несоразмерны и неоправданны» [126, 79].

основательнее, добротнее, тщательнее... А в результате, преступаем какие-то пределы, лишаем многих молодых людей творческой инициативы и самостоятельности. Делается это, разумеется, ненамеренно, без тени умысла, но суть-то остается» [120, 15-16].

В той или иной степени элементы натаскивания присутствуют в педагогике многих музыкантов, но важно найти баланс, при котором педагогическое воздействие было бы интенсивным и одновременно эффективным, но не превращалось в откровенный диктат и подавление личности учащегося. Сергей Леонидович, чья педагогика направлена именно на развитие индивидуальных особенностей студента, сумел избежать этой серьезной проблемы. Самое главное, считает профессор, чтобы после окончания учебного заведения, пианист играл от своего имени, а не являлся копией своего педагога.

#### *2.2.5. Показ за инструментом. Художественные ассоциации.*

##### *Самостоятельность мышления*

Как уже говорилось, исполнительские принципы Доренского-пианиста находили свое воплощение и в педагогической практике. Особого внимания заслуживает такое качество музыканта, как благородство и естественность музыкального высказывания, тонкий художественный вкус.

Ученики профессора отмечают его невероятную интуицию в отношении вкуса, неприятие всего преувеличенного и неестественного. «У Сергея Леонидовича совершенно потрясающая интуиция в отношении того, что касается вкуса. То, что неестественно, преувеличенно – отмечается сразу. Он это очень тонко чувствует. Его сильные стороны и в игре, и в преподавании – удивительная естественность, такая дорогая простота музыкальной речи...» [250, 33].

Интервью с другим воспитанником Доренского подтверждает вышесказанное: «В Сергее Леонидовиче я вижу очень важное качество – благородство. И это качество он старается привить своим студентам. Кто-то

совершенно правильно заметил, лучший способ быть благородным на сцене – это быть благородным в жизни» [250, 18].

Обе цитаты принадлежат молодым пианистам, недавно закончившим Московскую консерваторию по классу Сергея Леонидовича Доренского, Павлу Колесникову и Филиппу Копачевскому. То есть выпускники профессора не были свидетелями концертных выступлений музыканта (так как к этому времени Доренский окончательно оставил сольную исполнительскую карьеру), а слышали лишь отдельные показы в классе. Следовательно, для профессора благородство игры – одно из обязательных качеств, которое он стремится передать своим подопечным.

В классе Сергея Леонидовича сохранилась традиция проведения открытых уроков. Е. Мечетина вспоминала, ее «первые уроки были особенно ответственными, потому что в классе Сергея Леонидовича постоянно сидят студенты... Это очень важно: одно дело, когда студент играет педагогу в полудомашней атмосфере, без особого волнения, другое дело, когда сидят свои же соученики. Пришлось перестраиваться, потому что довольно сложно играть перед такими людьми» [250; 9]. Как известно, открытые уроки в Московской консерватории с момента ее основания являлись основной формой проведения образовательного процесса. В многочисленных источниках упоминаются «коллективные встречи» в классах Антона и Николая Рубинштейнов, С. И. Танеева, К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера и многих других. Выдающиеся музыканты признавали колоссальную пользу в систематическом проведении открытых уроков. Не только занимаясь с педагогом, но и наблюдая педагогический процесс со стороны на примере работы с другими учащимися, развивается творческое мышление пианиста, критическое отношение к исполнительской интерпретации, расширяется репертуарный диапазон.

К сожалению, постепенно традиция проведения открытых уроков утратила свое значение. В последние десятилетия отчетливо проступает тенденция к индивидуальным занятиям с профессором, обусловленная большой

загруженностью студентов дополнительными предметами, невозможностью физически посещать все уроки профессора.

Важное место в классе С. Л. Доренского, безусловно, занимает показ за инструментом. Игра профессора, независимо от того, исполнял ли он изучаемое произведение или другие сочинения композитора, производит сильное впечатление на учащихся. По свидетельствам учеников профессора, в классе он показывает достаточно много, причем, как правило, исключительно наизусть: «Мы всегда ждали, когда же он подойдет к роялю и начнет играть, потому что инструмент звучит у него изумительно... Первый раз я услышал его, когда стоял за дверью: кто-то совершенно потрясающе исполнял 31 сонату Бетховена. Я был просто заморожен мастерством и красотой звучания. В уме я перебрал всех студентов класса, кто мог так играть, но не нашел никого. Оказалось, за роялем сидел Сергей Леонидович. Я слышу целую звуковую лабораторию, когда Сергей Леонидович берет аккорд, и в нем каждая нота звучит по-разному. Любой аккорд в его исполнении – настоящая цветовая гамма, радуга, настолько бережно он относится к звуку» [С. Арцибашев; 250, 35].

Слушая игру профессора, подопечные учились не только высокому исполнительскому мастерству, культуре звука и специфическим приемам звукоизвлечения. Для них, в первую очередь, важно было слышать музыкальную эстетику пианистической культуры предшествующей эпохи, эталоны звучания инструмента, прикосновения к клавишам, глубокое, осознанное отношение к исполнительскому искусству, основанному, прежде всего, на художественном, а не технологическом, постижении авторской концепции.

В классе Сергея Леонидовича используются разнообразные приемы показа: как правило, это исполнение произведения из репертуара учащегося, целиком или отдельными фрагментами. Нередко профессор играет и другие сочинения композитора, тем самым создавая благоприятные условия для обобщений и ассоциаций. Сергей Леонидович демонстрирует своим воспитанникам не только фортепианную музыку, но и симфоническую, вокальную. Таким образом, профессор стремится расширить творческий кругозор своих воспитанников,



предлагая в качестве аналогий разнообразные образцы музыкальной литературы. В то же время его показы направлены на конкретные приемы звукоизвлечения и педализации, состояние рук и кисти, штрихи, артикуляцию.

Профессор исполняет не только единственно верный, с его точки зрения, вариант интерпретации, но и сам любит экспериментировать. Он ищет особые краски звучания инструмента, убедительный для художественной интерпретации темп, пробует многочисленные динамические градации звучания отдельных эпизодов. Более того, существенное значение он придает поиску целесообразных игровых движений и тщательному выбору аппликатурных решений.

Признавая важную роль показа как метода педагогического воздействия, профессор не боится, что студенты начнут копировать исполнительскую манеру музыканта. В его игре, часто он напоминает своим воспитанником, следует искать лишь наводящие идеи для собственных художественных поисков и своего исполнительского стиля.

В то же время Сергей Леонидович с особой тщательностью использует метод словесных объяснений. Ученики профессора разных лет отмечают лаконичность его высказываний, и даже немногословность. «Некоторые педагоги много говорят, и все это, в конечном счете, рассеивается в воздухе. Сергей Леонидович скажет одну-две фразы, которые полностью перевернут ощущение этого произведения. Порой вместо многих слов не хватает именно той самой фразы, которую и говорит мне всегда Сергей Леонидович» [Ф. Копачевский; 250, 34].

В интервью с Денисом Мацуевым встречается аналогичная мысль: «Есть профессора, которые очень красиво говорят, проводят мастер-классы на публику, завораживают какими-то фразами, но игра от этого лучше не становится. Доренский одним словом может преобразить игру» [250, 33].

Как известно, лаконичность словесных указаний была свойственна многим выдающимся педагогам Московской консерватории, в частности, А. Б. Гольденвейзеру и Г. Р. Гинзбургу. О том, насколько важно быть точным и конкретным в формулировках, хорошо сказал Станислав Генрихович Нейгауз,

сын Генриха Густавовича Нейгауза: «Всегда занимайтесь корректно, – говорил он. – Требуйте только вполне определенные вещи. Не нужно говорить «сделайте то и так», нужно добиваться этого здесь, в классе. Поменьше слов общих, поменьше разглагольствований о высоких материях. Они, ученики, многого, вернее, ничего еще не умеют. Прежде их нужно научить как делать» [282, 138].

Сергей Леонидович нередко обращается к художественным аналогиям в области литературы, живописи, архитектуры, которые помогают учащему понять и ярче воплотить художественный образ сочинения, «разбудить» воображение и фантазию исполнителя. Но предлагая ту или иную ассоциацию, педагогу необходимо быть уверенным в том, что сравнение «попадет в цель». Бывают случаи, говорит профессор, когда и программный подзаголовок, предписанный самим композитором, не всегда помогает настроиться на нужный характер.

В предыдущей главе рассматривалась важная в педагогике проблема развития самостоятельности мышления учащихся и связанные с ней методы педагогического воздействия. Некоторые музыканты работали детально, более того, считали необходимым объяснить, как и над чем следует заниматься дома, другие предоставляли большую свободу и в выборе репертуара, и в поисках конкретных пианистических приемов.

Отношение Сергея Леонидовича к этому вопросу очень дифференцировано. Естественно, в период с 50-х по 80-е годы, когда проходила активная концертная деятельность музыканта, не на каждом уроке он мог работать детально. О таких занятиях в интервью говорили, в частности, П. Т. Нерсесьян (окончил Московскую консерваторию по классу С. Л. Доренского в 1987 году и ассистентуру-стажировку в 1991 году), Н. Л. Луганский (1995г., 1997г. соответственно).

«Он не дает готовых рецептов, но чутким и понимающим приоткрывает дверь, ведущую в страну пианистической свободы, красоты певучего звука и высокой простоты...» [Луганский]<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> См. сноску 62

В то же время, выпускники профессора недавних лет, среди которых С. Арцибашев (выпускник Московской консерватории 2007 года и затем аспирантуры) отмечает, что Доренский уделяет «пристальное внимание каждой детали интерпретации музыкального сочинения».

#### *2.2.6. Репертуар. Игра наизусть. Авторский текст*

Репертуарная политика, убежден профессор, «одна из основ педагогического процесса, так как неправильное решение репертуарного вопроса в отношении студента может привести к неполноценному развитию его творческой индивидуальности»<sup>67</sup>.

Воспитанники Сергея Леонидовича проходят значительный объем русской и западноевропейской классической литературы, и, несмотря на то, что сам пианист не так часто включал в концертные программы сочинения современных авторов, понимание и любовь к «музыкальным интонациям сегодняшнего дня» (выражаясь словами С. Е. Фейнберга) он старался все-таки привить студентам.

Так, например, в фестивале, посвященном юбилею Родиона Константиновича Щедрина, ученики Сергея Леонидовича Доренского исполнили полностью его цикл «24 прелюдии и фуги». Работу класса высоко оценил композитор: «Это гигантская работа, не побоюсь так сказать, потому что сам когда-то играл эти сочинения на сцене, записывал их и знаю, насколько они безмерно трудны. То, что они сделали для меня, как композитора, было незабываемо. Конечно, здесь не обошлось без самого деятельного участия Доренского при свершении этого подвига. Это действительно одно из самых радостных событий, отложившихся в моей памяти, за что я хочу поклониться Сергею Леонидовичу» [250, 29].

Профессор, выбирая программу своим подопечным, всегда стремится к многоплановому охвату репертуара, знакомству студентов с разнообразными

---

<sup>67</sup> Из личных бесед с автором

авторскими стилями. Он умело чередует крупные формы и небольшие по размеру характерные пьесы.

Как правило, профессор учитывает пожелания молодых музыкантов, но в то же время придерживается определенного плана их художественного и технического развития: «Опытный педагог всегда знает, что нужно конкретному ученику. Как правило, далеко не каждый (особенно на ранних этапах обучения) способен адекватно оценивать свои способности»<sup>68</sup>.

Безусловно, произведения выбираются с учетом индивидуальных особенностей ученика, текущих проблем на определенном этапе обучения. Сергей Леонидович дает не только сочинения, соответствующие творческим устремлениям пианиста, но и пьесы авторов, не близких творческой индивидуальности учащегося. По мнению профессора, необходимо понимать, что учебный репертуар должен развивать не только сильные стороны ученика, но и преодолевать его недостатки. «...Надо разграничивать период учебы и то время, когда исполнитель, окончательно сформировавшись, став зрелым мастером, начинает вести самостоятельную концертную жизнь. Мы, педагоги консерватории, часто даем своим ученикам разучивать то, что им труднее – как говорится, «против шерсти»... Потом же... ориентиры в репертуаре пианиста должны как-то измениться...» [120, 25].

Сергей Леонидович умеет не только мастерски подобрать программу, гармонично развивающую все стороны личности учащегося. Он всегда знает, что будет выигрышно восприниматься слушателями на классном вечере или конкурсном состязании. Денис Мацуев, победитель Международного конкурса им. П. И. Чайковского, в одном из интервью сказал: «...Важный момент – решение Сергея Леонидовича поменять Третий концерт Рахманинова на Первый Листа. Он понял, что концерт Рахманинова будут играть все, а Лист прозвучит необычно, свежо на фоне других, и оказался прав. Предвидеть нужную программу и на концерте, и на конкурсе – тоже дар педагога» [250, 19].

---

<sup>68</sup> Из личных бесед с автором

В классе Доренского уже с первого урока ученики играют наизусть, так как, по убеждению профессора, «пианист может наиболее полно выразить свою интерпретацию и чувствовать себя свободно, только играя наизусть»<sup>69</sup>. В произведение со сложной, полифонической фактурой, допускается исполнение по нотам. Во всяком случае, чем быстрее пианист станет свободно ориентироваться в нотном тексте, тем лучше он будет справляться с возникающими музыкальными и техническими задачами.

Большое счастье для пианиста, считает профессора, – обладать хорошей памятью. «Есть люди, – говорит Сергей Леонидович, – которые обладают просто феноменальной памятью. Луганский может выучить небольшое произведение за два часа до концерта и сыграть его. Это эксклюзивы, исключения из правил»<sup>70</sup>.

Каждый исполнитель применяет разнообразные, удобные для себя средства запоминания. Доренский часто рекомендует своим воспитанникам тщательно проучивать наизусть левую руку, которая «дышит и дает основу всей фактуре». Как известно, и А. Б. Гольденвейзер, и Г. Р. Гинзбург, требовали от своих учеников тщательного выучивания партии левой руки.

На страницах диссертации мы подробно останавливались на отношении педагогов к проблеме авторского текста. Взгляды Доренского в этом плане полностью соответствуют сформировавшимся установкам, поэтому, чтобы избежать повтора, лишь дополним общие положения частными штрихами.

Профессор призывает своих воспитанников с особой осторожностью относиться к редакторским изданиям. Как правило, «не созревшим» в художественном отношении студентам младших курсов сложно играть по Urtext'у, творческое мышление юных пианистов не обладает достаточной самостоятельностью, но в то же время, не следует полностью игнорировать часто полезные в музыкальном и техническом аспектах редакторские предложения.

Советуя своим воспитанникам ознакомиться со всеми имеющимися изданиями, Доренский полагает, что значительную помощь должен оказать

---

<sup>69</sup> Из личных бесед с автором

<sup>70</sup> Из личных бесед с автором

педагог: посоветовать целесообразность той или иной редакции, исправить встречающиеся в тексте неточности или существенные искажения авторского замысла.

Не менее ценным для учащихся станет знакомство с записями великих пианистов, но лишь в том случае, если произведение практически выучено и сформировалась собственная исполнительская концепция. Если в сознании учащегося нет четкого плана, он невольно (или же сознательно) начнет копировать отдельные приемы или художественные решения, которые, в конечном счете, редко вписываются в собственную интерпретацию. «На каждого из нас обрушивается сегодня разнообразный и мощный поток музыкальной информации. Находиться в стороне от него, конечно, невозможно. Да и ни к чему. Дело в том, чтобы внешние воздействия не деформировали бы артиста, не искажали его природы, не мешали бы ему в конечном счете оставаться самим собой...» [120, 21].

#### *2.2.7. Работа над звуком. Педализация*

Особое внимание в классе профессора Доренского уделяется работе над звуком. Оценивая исполнительское мастерство современных исполнителей, Сергей Леонидович с сожалением отмечает, что «именно звукоизвлечение стало сейчас, по-моему, едва ли не самой слабой стороной в игре молодых музыкантов. Форсирование звучности превратилось просто в болезнь. Молодым пианистам часто кажется, что достаточно играть быстро, громко и чисто, и все творческие цели будут достигнуты. Но при этом забывают, или не хотят знать, что гораздо труднее играть пиано, но без этого не овладеть всей фортепианной палитрой» [120, 9-10].

Перед учениками профессор ставит задачу преодоления механической природы фортепиано и, соответственно, ударности инструмента. Им высоко ценится певучее, кантиленное начало в исполнении, и эталоном является, прежде всего, благородный тон звучания инструмента. Музыка, которая сейчас наиболее

часто звучит со сцены и входит в обязательную программу крупнейших международных состязаний, – это произведения, созданные великими композиторами ушедшей эпохи. Их авторский стиль, предполагает, прежде всего, хорошее владение звуком, его протяженностью, умение фразировать, «петь» за роялем.

Имея обширный опыт общения с зарубежными странами, Доренский отмечает, что в некоторых странах Западной Европы, в США, определенная часть слушателей действительно предпочитает крепкую, технически совершенную игру. Многие исполнители делают ставку на виртуозность (в узком значении слова), полагая, что «виртуозная бравада сама по себе может обеспечить и карьеру, и успех у публики... Но все-таки, – убежден профессор, – не эта публика обеспечивает прочный и устойчивый успех артисту, не она решает его судьбу, во всяком случае, в России» [120, 22].

Проблема звучания инструмента – один из актуальных вопросов современной исполнительской культуры. Изменения, происходящие в современном музыкальном искусстве, имеют некоторые негативные стороны, на которые необходимо обращать особое внимание. Ни для кого не секрет, говорит Сергей Леонидович, что «последнее время торжествует быстрая игра. Когда я был студентом, мы так быстро не играли. ... В общем, армия студентов была слабее (в техническом плане). ... Но, как правило, они уступали современным пианистам. В художественном отношении были сильнее. Это потому что жизнь была другая. Никто никуда не торопился, не бежал. Не пытались произвести впечатление быстрым темпом»<sup>71</sup>. Таким образом, работа над звуком, убежден профессор, должна занимать ведущее место в исполнительских классах консерватории.

Прежде всего, она связана с умением слышать себя со стороны. Предельная активизация внимания или, выражаясь словами К. Н. Игумнова, принцип «бесконечного вслушивания», должны являться основой самостоятельных занятий. В данном случае речь идет о вполне реальном, физическом звучании

---

<sup>71</sup> Из личных бесед с автором

инструмента, а не о внутреннем воображаемом звуке. Только анализируя свое исполнение со стороны, музыкант может добиваться специфического, соответствующего замыслу композитора, звучания и, таким образом, решать художественные задачи, вытекающие из особенностей каждого конкретного сочинения. Если пианист не слышит свои недочеты, звуковые «неровности», механические упражнения и прочие методы ему не помогут.

Немало внимания профессор отводит проблеме предчувствия звука. Еще во второй половине XIX века Антон Григорьевич Рубинштейн перед исполнением программы требовал «настройки» на характер произведения. Прежде чем начать играть, считает также Сергей Леонидович, нужно точно представлять, каким будет звук, его характер, окраска. «Можно провести аналогию с негативом фотоаппарата: если негатив нечеткий, то, соответственно, и фотокарточка будет размытая. Если у пианиста нет ясного представления, каким должен быть звук, то он наверняка не будет соответствовать требуемому образу. Сергей Леонидович всегда знает, как сейчас начнет играть, каким будет его прикосновение к роялю» [С. Арцибашев; 250, 36].

Открывая перед учениками неограниченные возможности фортепианного звучания, его тембрового многообразия, Доренский всегда подчеркивает, что не существует абстрактного звука самого по себе: понятия «звук Шопена» или «звук Дебюсси» не соответствуют «действительности» исполнительского искусства. Образная сфера каждого сочинения, убежден профессор, заставляет искать свой звук, звук именно этого сочинения.

Проблема звука тесно связана с вопросами интонирования мелодии. Профессор уделяет внимание каждой детали музыкального текста, так как убежден, что без этого «искусство теряет свою ценность». «Сергей Леонидович, – говорит один из его воспитанников, – работал над каждой интонацией, ему важна именно ее непосредственность, поэтичность. Он учил, что та или иная фраза могла передавать некое сожаление или улыбку, но она не должна быть статичной, формально-закрепленной» [С. Арцибашев; 250; 35].



В работе над звуком и приемами звукоизвлечения существенное значение имеет выбор инструмента. Профессор видит неоспоримые преимущества рояля: «лучше заниматься на плохом рояле, чем на хорошем пианино, только на рояле можно добиться звуковых достижений»<sup>72</sup>.

Добиваясь специфических решений звуковых задач, Доренский иногда рекомендует своим ученикам метод оркестровки музыкального материала<sup>73</sup>.

Что касается употребления педали, то здесь основными критериями являются, прежде всего, «чистота» и ясность слышания музыкальной фактуры, умелое чередование педальной и беспедальной звучности, взаимообусловленность педали и авторского стиля, акустические особенности концертного зала и т.д. Объясняя одному из учеников «правила» употребления педали в музыке Дебюсси и Скрябина, профессор советовал: «Сухая педаль – просто и скучно, жирная – грубо, безвкусно. Оптимальный вариант – избегая стерильной педали, создать некий флер, дымку; допустимы даже тонкие гармонические наложения» [С. Арцибашев; 250, 35].

Ориентиром для Доренского в употреблении педали является искусство Я. В. Флиера: «У него было чему поучиться, например, смелому обращению с педалью. Его педаль – это броский мазок кисти, яркая рельефная краска в общем колорите музыкальной картины» [120, 14]. Педаль, по мнению Доренского, должна быть сбалансирована. Профессор отмечает, что часто в игре молодых (и не только) пианистов можно услышать либо сухую «гигиеническую» педаль или густую «гомерическую».

---

<sup>72</sup> Из личных бесед с автором

<sup>73</sup> Например, играя пьесу «Фея драже» из балета «Щелкунчик», полагает Доренский, пианист должен явно слышать тембр челесты, и если, исполняя на фортепиано, думать о тембре челесты – звучание становится намного интереснее. Многие бетховенские сонаты также поддаются оркестровке, в них также явно различимы тембры струнных, духовых инструментов. Доренский приводит в пример удачные переложения «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского, которые также говорят о возможности оркестровки фортепианного сочинения.

### *2.2.8. Работа над техникой. Организация самостоятельных занятий*

Вопросы технического развития учащегося – важная составляющая педагогической системы Доренского. Своим воспитанникам профессор предъявляет высочайшие требования. Как правило, в класс Сергея Леонидовича поступают пианисты, обладающие достаточным уровнем пианистического мастерства, и специально техникой (в узком значении слова) ему заниматься не приходится.

Сергею Леонидовичу близки взгляды выдающегося мастера отечественного фортепианного искусства, Г. Г. Нейгауза, полагавшего, что на определенном этапе развития пианист более не нуждается в игре гамм, арпеджио, специальных упражнений, и совершенствование пианистического мастерства осуществляется непосредственно на изучаемом материале. Тем не менее, каждый пианист всегда должен держать свой аппарат в «рабочем» состоянии.

Доренский признается, что обладая природной технической базой, он редко нуждался даже в предварительном разыгрывании: «Каждый пианист знает свои слабые стороны исполнения. Обычно я сразу брался за сложные технические места и искал возможности их преодоления»<sup>74</sup>.

В классе профессора студенты проходят большое количество этюдов – Шопена, Листа, Рахманинова, Скрябина и других композиторов, а также виртуозные пьесы, транскрипции и парафразы.

Сергей Леонидович всегда ориентирует своих воспитанников на конечную цель исполнения и считает, что «обходные пути» (ритмические варианты, выколачивание на forte, метод «замедленной киносъемки») – неизбежный и все же маложелательный элемент занятий.

Метод ритмических вариантов когда-то практиковался Доренским, но со временем музыкант убедился в нецелесообразности данного приема: «Когда я учился в школе, – говорит профессор, – мои педагоги заставляли меня проучивать

---

<sup>74</sup> Из личных бесед с автором

отдельные пассажи ритмическими вариантами, но постепенно я отошел от этого приема. Нужно играть естественно»<sup>75</sup>. Как и Фейнберг, музыкант полагает, что весь необходимый материал для занятий можно найти в фортепианной литературе, которая весьма разнообразна и богата.

Довольно распространена среди пианистов медленная игра на *forte*. Существует точка зрения, что такой вид работы, несмотря на отсутствие звуковых красок и динамических нюансов, эмоционального наполнения, автоматизирует исполнительские движения. Описывая содержание одного из этапов работы над сочинением, известный пианист А. Л. Иохелес говорил: «Это честное «выколачивание», и я не стыжусь об этом сказать... Музыка при этом полностью отстранена – заведомо и сознательно» [57, 35].

Музыканты, не разделяющие данную точку зрения, убеждены, что «все надо учить абсолютно так, как вы будете потом играть... Надо играть в медленном движении, но совершенно точно выполняя авторские указания динамики» [Я. Зак, 126, 18].

Доренский признает определенное достоинство метода игры в медленном темпе на *forte*, но считает, что его следует применять лишь в отдельных случаях: такой метод иногда допустим в пьесах моторного характера и отдельных пассажах.

Профессор считает необходимым показать каждому учащемуся путь, по которому следует двигаться к достижению цели. Очень важно, говорит он, научить студента работать дома самостоятельно: «Научить работать – значит, научить понимать музыку»<sup>76</sup>.

Поэтому Сергей Леонидович тщательно намечает приемы и методы самостоятельных занятий, особенно со студентами младших курсов. Очень важно, убежден музыкант, чтобы после окончания консерватории пианист мог развиваться самостоятельно, без непосредственного влияния и воздействия

---

<sup>75</sup> Из личных бесед с автором

<sup>76</sup> Из личных бесед с автором

педагога. Доренский часто приводит в качестве примера высказывание выдающегося польского пианиста, И. Гофмана, ученика А. Г. Рубинштейна, по поводу игры одного вполне состоявшегося, но еще юного пианиста: «Посмотрим, когда он останется в одиночной камере, один на один с роялем»<sup>77</sup>...

Как известно, существует традиционная, несколько условная схема деления процесса работы на три этапа, подразумевающая первоначальное ознакомление с нотным текстом, техническую отделку деталей и заключительный этап реализации музыкального образа. Такого плана придерживалось большинство пианистов, среди них – Гинзбург, Оборин, Флиер, Зак, Гилельс, Гринберг и другие. Для других (Игумнова, Рихтера, Нейгауза) процесс выучивания сочинения являлся единым процессом, не разделенным на ясно отграниченные этапы.

С последним согласен и Доренский: он не делит выучивание нового произведения на конкретные этапы, для него раскрытие художественного содержания неразрывно связано с технической работой: «Моторика и музыка взаимно сливаются в один поток, и самое трудное – воссоединить оба компонента. Ошибка многих молодых исполнителей состоит в том, что они сначала пытаются освоить нотный текст, добиться технической точности, стараются как можно быстрее сыграть в темпе, смысловое же содержание они оставляют на потом. Этого ни в коем случае нельзя делать»<sup>78</sup>. Сергей Леонидович полностью поддерживает идею Г. Р. Гинзбурга и считает, что «путь к преодолению трудности лежит через ее художественное постижение. Нельзя разделять ремесленную и художественную стороны искусства... Работа (над совершенствованием пианистического аппарата на технических проблемах), в конечном счете, служит художественным целям»<sup>79</sup>.

Так же как и Фейнберг, С. Л. Доренский полагает, что с самого начала работы над произведением необходимо добиваться реального воплощения

---

<sup>77</sup> Из личных бесед с автором

<sup>78</sup> Из личных бесед с автором

<sup>79</sup> Из личных бесед с автором

звукового образа и связанных, таким образом, с ним физических ощущений, движений, аппликатуры, верных динамических градаций и т.д.

В педагогике важной является проблема времени, отведенного для занятий. Оно будет существенно варьироваться в зависимости от физиологических особенностей исполнителя. Доренский считает, что минимальная норма занятий должна составлять три часа при систематической, ежедневной работе: «Иногда в силу тех или иных обстоятельств ученик не имеет возможности в течение дня прикоснуться к инструменту. Затем он пытается наверстать упущенное и занимается вместо положенных трех-четырех часов – восемь или даже больше. Такое несоответствие (ноль часов и восемь часов) может даже в редких случаях травмировать психику молодого пианиста»<sup>80</sup>. Профессор считает, что у каждого будут свои временные критерии, обусловленные индивидуальными особенностями учащегося. «Критерий один: – говорит Доренский, ясность осознания того, что делаешь за клавиатурой, четкость мыслительных действий. Пока голова хорошо работает, занятия могут и должны продолжаться. Но не сверх того!» [120, 19].

Доренский призывает своих студентов к осознанным, целенаправленным занятиям: он часто приводит в пример неправильное отношение к самостоятельной работе, которое, в конечном счете, может плохо отразиться на исполнительстве. Студент профессора, занявший первую премию на шопеновском конкурсе в 1985 году, Станислав Бунин, любил заниматься следующим образом: он ставил книгу на пюпитр и параллельно с чтением играл. Такой способ, убежден Доренский, «убивает музыку».

Профессор признается, что в последнее время среди студентов Московской консерватории нечасто встречаются студенты «вялые, безвольные, размагниченные». Современная ситуация в музыкально-исполнительском искусстве создает такие условия, при которых молодые музыканты вынуждены трудиться много и упорно. Каждый понимает, что будущее зависит от него

---

<sup>80</sup> Из личных бесед с автором

самого, и поэтому работает «на пределе». Более того, чрезмерное старание порой негативно отражается на игре пианистов, что отчетливо ощущается в сценических выступлениях. При технической оснащенности, тщательной шлифовке деталей, иногда теряется непосредственность высказывания, «тускнеют эмоциональные краски», а многочасовые занятия могут привести и к психологической травме.

Иногда бывает полезным на какое-то время отложить разучиваемое произведение или же целиком программу и переключиться на другой репертуар: «Бывает, вернувшись через некоторое время к пьесе, ранее не удававшейся, обнаруживаешь, что ситуация неожиданно изменилась, и явно в лучшую сторону. Трудное стало легким, непреодолимое – преодолимым; болезненные переживания исчезли... А иногда вновь и вновь откладываешь произведение – и с тем, чтобы возобновить работу над ним в дальнейшем. Тут важно отдавать себе отчет, что при правильной постановке дела разучивание музыки во время перерыва не приостанавливается. Оно лишь перемещается в сферу подсознания. Об этом часто говорил Григорий Гинзбург» [120, 19-20].

Для занятий профессор советует интенсивно использовать утренние часы. Как говорил И. Гофман, «умственная свежесть, приносимая сном, чрезвычайно помогает делу» [102, 21]. Сам Доренский в период активной концертной деятельности первую половину дня по возможности посвящал работе над программой.

### *2.2.9. Работа над темпом сочинения. Форма. Занятия без инструмента*

Одним из ключевых моментов в освоении нового произведения, полагает музыкант, является нахождение правильного темпа: «Если темп найден – считай, сочинение уже выучено. До тех пор, пока пианист сомневается – интерпретация будет несовершенной»<sup>81</sup>. Безусловно, если сложная музыкальная фактура не

---

<sup>81</sup> Из личных бесед с автором

позволяет сразу исполнять в нужном темпе, следует некоторое время играть в более умеренном движении.

Доренский рекомендует студентам играть в темпе, максимально приближенном к оригинальному. Слишком медленного темпа, по его мнению, нужно опасаться: многолетняя педагогическая практика профессора заставила убедиться в том, что «крайне медленный темп для моторики ничего не дает, а подчас и мешает: теряется линия, музыкальная ткань распадается на куски»<sup>82</sup>.

Не близок ему и так называемый метод «замедленной съемки» Г.Г. Нейгауза: «С одной стороны хорошо, когда пианист может прослушать фактуру, каждый голос, но как таковой сверхмедленный темп тем более не целесообразен. Нужно всегда стремиться найти единственно-правильный темп, а не замедлять его»<sup>83</sup>.

Таким образом, Доренский продолжает линию Григория Романовича Гинзбурга в том плане, что относительный темп сочинения, в котором пианист может сыграть в данный момент, в конечном счете, всегда должен стремиться к абсолютному – темпу концертного выступления.

Особое внимание Сергей Леонидович уделяет форме сочинения, так как она подсказывает «общее агогическое решение» и является стержнем, благодаря которому сочинение звучит как единое целое и не распадается на отдельные фрагменты. Пианист, не обладающий чувством формы, не сможет даже в классической сонате донести до слушателя ни главную, ни побочную партию. Лишь понимая функциональное значение данных разделов, рассматривая отдельные фрагменты в общем контексте, возможно выстроить форму и убедительно воплотить художественные образы сочинения.

Занимаясь технической отделкой произведения или же проучивая сложные пассажи, не следует упускать из внимания форму сочинения, ее цельность: каждая деталь должна быть соизмерима с целым.

---

<sup>82</sup> Из личных бесед с автором

<sup>83</sup> Из личных бесед с автором

Имея большой опыт сотрудничества с западными странами, Сергей Леонидович с сожалением отмечает, что на Западе этому не учат. «Ученики даже не знают основные виды формы сочинения. Помню, спросил одну японку, которая, кстати, хорошо играла, какая форма у полонеза Шопена op. 44 fis-moll, и она ответила – мазурка»<sup>84</sup>.

Очень часто студенты при разучивании нового сочинения не видят или не хотят задумываться, к какому конечному результату они должны прийти. Их в основном волнуют технические проблемы, желание как можно быстрее исполнять в темпе и наизусть. Профессор учит своих студентов, что обязательно надо «представлять себе целое в процессе работы – осознавать звуковой результат. Важно при этом, чтобы молодой исполнитель умел обзирать произведение как бы сверху: мыслил бы концепционно. Иначе легко можно скатиться к интерпретаторским штампам, встать на путь привычных, традиционных, всем известных трактовок. Разумеется, человек одаренный рано или поздно сам все это поймет. Только зачем ждать? Нужно указывать верные направления в творческой деятельности; в этом и заключается функция педагога» [120, 20].

Для лучшего понимания формы сочинения Доренский рекомендует своим воспитанникам использовать метод занятий без инструмента. Музыкант согласен с И. Гофманом, полагавшим, что «способ разучивания без фортепиано с нотами и без фортепиано и без нот... лучше способствуют развитию памяти и той весьма важной способности, которая называется «охватом» произведения» [102, 56].

На этот счет существуют разные точки зрения. Некоторые музыканты считают, что занятия без инструмента не просто целесообразны, но и необходимы (Бузони, Гофман, Годовский, Гизекинг, Гинзбург и т.д.). Другие убеждены, что действительно полезная работа происходит непосредственно за инструментом при опоре на реальное звучание (Иохелес, Гринберг, Гилельс, Флиер и т.д.). Более того, «расхождение между первоначальным представлением, созданным на

---

<sup>84</sup> Из личных бесед с автором



первом этапе, и реальным звучанием, которое получается на третьем этапе, будет еще более резким, если работа на первом этапе строится на апелляции к воображению без опоры в реальном звучании» [А. Иохелес. 57, 46].

Доренскому-пианисту важно было перед разучиванием произведения просмотреть нотный текст, составить себе общее представление о форме, тональном плане, особенностях фактуры, но такая работа занимала сравнительно небольшой промежуток времени и носила аналитический характер. Поиски выразительных средств, художественных образов проходили непосредственно за инструментом.

По признанию Доренского, современные студенты, как правило, обеспечены инструментами, они и слышать не хотят про занятия без него.

#### *2.2.10. Концертное выступление. Предконцертный режим*

В конечном счете, вся работа пианиста сводится к выступлению на сцене. Сергей Леонидович, воспитавший не одно поколение концертирующих пианистов, с сожалением отмечает, что далеко не каждый педагог уделяет должное внимание проблеме концертного выступления и предконцертного режима, поэтому срывы на сцене и потери, музыкальные или технические, – закономерный результат.

Настраивать студента на сценическое выступление необходимо не в день концерта, но еще в период работы над концертной программой. Целесообразно в классе «представлять» ситуацию предстоящего концерта, чтобы ученик постепенно вживался в нужные состояния, исполнительские ощущения.

Многие нюансы бывают хорошо различимы в классе, но на сцене в силу акустических особенностей зала они часто стираются и поэтому требуют более рельефного воплощения. Готовясь к публичному выступлению необходимо также учитывать, что занимаясь самостоятельно дома либо в классе, студент порой скользит по поверхности клавиатуры: звучанию недостает плотности, глубины,

определенности в звукоизвлечении. На сцене такой дефект проступает со всей очевидностью.

Комментируя игру учащегося в классе, необходимо «примериваться» к сценическому звучанию. «Всегда нужно представлять себе, – говорит Доренский своим воспитанникам, – что ты находишься на сцене. Дело в том, что одна и та же фраза может звучать по-разному. И это нужно прекрасно понимать, и заранее думать, как та или иная вещь прозвучит на публике»<sup>85</sup>.

На сцене, считает музыкант, безусловно, создаются самые благоприятные условия для исполнения. Во время выступления, при наличии публики, пианист входит в особое творческое состояние, которое позволяет услышать себя со стороны, подняться над деталями до художественных обобщений. Только на сцене в должной степени можно оценить качество проделанной работы, прочувствовать во всем объеме достоинства интерпретации произведения или, наоборот, услышать недостатки.

Доренский считает, что у каждого исполнителя перед концертом свой режим. Сам музыкант в день концерта проигрывал в среднем темпе отдельные эпизоды – самые трудные и неудобные, и, естественно, старался больше отдыхать. Независимо от индивидуальности исполнителя, три дня до концерта нужно проводить в специальном режиме и много не заниматься. Если перезаниматься перед концертом, пропадет непосредственность исполнения, «свежесть» игры, артист будет уставшим и физически, и психологически. Оптимальная норма занятий не должна превышать четырех-пяти часов. Можно значительно снизить риск потерь на сцене, если программа будет заранее выучена и доделана. Не менее важно сохранять собранность в день концерта. Лучше не опаздывать, считает Сергей Леонидович, не торопиться, следить, чтобы в любое время года руки были теплыми<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Из личных бесед с автором

<sup>86</sup> В отличие от многих исполнителей, сокращающих количество занятий в день концерта для накопления творческой энергии к выступлению, Я. В. Флиер предпочитал работать с максимальной интенсивностью и эмоциональной отдачей.

Какой-то особый режим, по мнению профессора, не нужен, иначе порождается непривычное ощущение чего-то необычного, экстраординарного. «Думаю, лучше всего проводить время как обычно, не нарушая привычных стереотипов. Разве что не перетруждаться сверх меры. Если есть возможность – неплохо бы пройтись, подышать свежим воздухом, сосредоточиться» [120, 18].

Концертная практика позволяет весьма условно говорить о двух типах пианистов. Одни считают, чтобы слушатель поверил артисту, нужно, по выражению Артура Рубинштейна, «пролить каплю свежей крови». Другие, что на сцене не нужны «образные переживания» (которые и могут быть полезны в домашних занятиях). С. Л. Доренскому ближе вторая точка зрения, он учит своих воспитанников на сцене последовательно разворачивать интерпретацию сочинения, а для этого необходим полный слуховой контроль.

«Артист никогда не должен переходить из эстетического состояния в физическое, не нужно “рвать на себе рубашку”, бить по роялю, издавать лишние звуки. Это дилетантство» [250, 36]. Но в то же время, по его мнению, нежелательна и статичная посадка за роялем. Подобное поведение, возможно, на подсознательном уровне не располагает слушателя к доверию. «Артист – нечто особенное, – учит Доренский, – в нем должна быть творческая индивидуальность, которая иногда выражается даже в том, как человек выходит на сцену. Многие артисты идут как ученики» [250, 36].

Отсутствие «переживаний» не следует отождествлять с самоограничением на сцене, ущемлением творческой воли, активности. Имеется в виду лишь нежелательность лишних «переживаний», которые не всегда благоприятно влияют на исполнение, порой нарушая хороший вкус и приводящие к манерности.

Выпускники Сергея Леонидовича вспоминают, что профессор часто в классе повторял, «искусство должно, прежде всего, влиять на чувства, эмоции, а не вызывать восторги от пальцевой эквилибристики».

Своим воспитанникам Доренский рекомендует немного импровизировать на сцене, «как бы заново создавать произведения». Исполняемой музыке

необходимо «второе творение» (как говорил Антон Рубинштейн), в игре ни в коем случае не должна ощущаться одна лишь заученность.

Другой аспект, связанный с проблемой сценического волнения, обусловлен тем, что многие пианисты стараются во что бы то ни стало понравиться публике или членам жюри, если это конкурсное испытание. Профессор считает, что «подобная ориентация – не на музыку, не на художественную правду, как ее чувствует и понимает исполнитель, а на восприятие тех, кто его слушает, оценивает, распределяет баллы, – всегда чревата отрицательными последствиями. Она явственно проскальзывает в игре... Отсюда и осадок неудовлетворенности у людей, чутких к правде» [120, 16].

Поэтому Сергей Леонидович рекомендует своим ученикам, выходя на сцену поменьше думать о других, о том, «что обо мне скажут», а играть в свое удовольствие. В годы своей концертной деятельности он удостоверился в том, что если что-то делать с удовольствием, то обычно все получается. И наоборот, если играть концертную программу, не испытывая удовольствия от процесса музицирования, – выступление вряд ли окажется удачным. Отсюда и стремление воспитать в учениках чувство внутреннего удовлетворения от концертного выступления. «Нужно уметь «уходить» от лишнего беспокойства, вместо этого – стараться переключиться на программу, мысленно в ней раствориться, – сразу все становится на свои места»<sup>87</sup>.

Многие студенты Сергея Леонидовича в интервью отмечали тот факт, что в целом они уверены в себе, в своем таланте, и знают, что на сцене они должны последовательно воплотить художественный образ, идеи, заложенные в сочинении, и, самое главное, донести все это до слушателя: «На сцене обязательно нужна убежденность в своей художественной правоте; тут очень важно не усомниться в своих силах, возможностях, в своей интерпретации. И готовить ученика к нужному сценическому самочувствию следует еще в классе» [120, 18].

---

<sup>87</sup> Из личных бесед с автором

Понимая важность и ответственность выступления, перед выходом на сцену всем своим ученикам профессор говорит: «Играй хорошо, а не плохо». И как утверждают его ученики, эта фраза является магической для них, заставляя концентрировать творческую волю и давая возможность проявить все лучшее в ходе проделанной работы.

Безусловно, у каждого исполнителя вследствие чрезмерного волнения случаются технические погрешности, не всегда проработанное в ходе домашней подготовки получает удовлетворительное воплощение на сцене. Сергей Леонидович учит, что в этом ничего страшного нет, неполадки случались и с великими мастерами. В творческой биографии практически каждого исполнителя можно найти неудачные выступления. Самое главное – «суметь должным образом отреагировать на сценическую неудачу». «Дело в том, – говорит профессор, – чтобы это не испортило настроение играющему и, тем самым, не сказалось бы на остальной части программы. Не ошибка страшна, а возможная психологическая травма, полученная в итоге ее; это и приходится объяснять молодежи» [120, 17].

Существуют разные способы если не снятия, то, во всяком случае, уменьшения уровня сценического волнения, подробно изложенные в многочисленных методических пособиях. Сергей Леонидович особое внимание уделяет дыханию, потому что с дыханием непосредственно связано и психологическое состояние: если вдыхать глубоко, ощущая давление на диафрагму, как будто «сжимая» воздух, за несколько минут можно прийти в нормальное состояние.

Очень важно, также полагает профессор, учиться физическому расслаблению организма, так как психическая свобода напрямую зависит от зажатости или, наоборот, отсутствия напряжения в тебе. «Если удастся сбросить – или хотя бы ослабить – мышечное напряжение, полдела сделано»<sup>88</sup>. Доренский предлагает следующий прием своим студентам: «надо сесть на стул, опустить плечи; руки, словно плети, должны свободно висеть вдоль туловища. Такие

---

<sup>88</sup> Из личных бесед с автором

расслабления – в сочетании с ровным, спокойным и глубоким дыханием – сами по себе действенный метод борьбы с волнением. Мы все «устроены» более или менее одинаково: начиная нервничать, тут же внутренне напрягаемся, «зажимаемся». Если же идти, так сказать, в обратном направлении, то есть ослаблять мышцы, освобождать дыхание, то можно снять и избыточное волнение» [120, 21].

Настраивая своих воспитанников на сценическое выступление, профессор часто повторяет, что волнение присуще артисту, и «артист, выходящий на сцену без волнения – не артист». Другое дело, что волнение должно постепенно уйти и оставить место творческому процессу.

Проблема сценического волнения, подчеркивает Сергей Леонидович, универсальна по характеру. Много здесь не поддается анализу и логическому осмыслению.

Чтобы справиться с волнением, самому учащемуся нужно хорошо изучить свой организм, испробовать разнообразные приемы преодоления стресса и четко понимать, какие средства могут помочь. Большую помощь должен оказать наставник: каждый опытный педагог обязан по возможности лучше представлять себе характер ученика, его психологические особенности. Крупные педагоги, как правило, не только великолепные профессионалы в области исполнительского мастерства, но и «подлинные знатоки внутреннего мира человека». Они прекрасно понимают не только склад характера в общем, но и истинные мотивы конкретных поступков и действий. «Их слова обычно попадают прямо в цель, дают максимальный эффект – вне зависимости от того, воздействуют ли они на сознание или подсознание, то есть «напрямую» или обходным путем»<sup>89</sup>.

Сергей Леонидович внушает своим ученикам перед выходом на сцену: «ты прекрасно можешь сделать все, что нужно. Программа выучена, и вполне надежно (иначе и быть не может – с невыученными пьесами на сцену теперь почти никто не выходит); ты знаешь буквально каждую ноту – все детально

---

<sup>89</sup> Из личных бесед с автором

продумано, прочувствовано, отработано. Так что нечего тревожиться и мучить себя понапрасну. И потом, говорю я молодому человеку, ты готовишься стать артистом, художником. Поэтому ты должен уже сейчас испытывать радость от творчества, от пребывания на сцене. Слушателей, учителей, товарищей и знакомых в зале для тебя не существует – только музыка. И ничего кроме нее. Она прекрасна, ей ты служишь»<sup>90</sup>. Очень важно, по мнению Доренского, беседуя с учениками, говорить веско, убедительно, заставить прислушаться к своим словам. Исполнитель должен чувствовать уверенность в словах педагога, лишь в таком случае спокойствие и уверенность могут ему передаться.

Таким образом, используя в работе с учениками в какой-то мере универсальные методы педагогического воздействия, предлагая тот или иной вариант интерпретации, основанный на собственном исполнительском опыте, Сергей Леонидович Доренский никогда не настаивает на точном следовании его рекомендаций. Безусловно, ценные советы музыканта являются важным ключом к пониманию концепции сочинения, конкретных приемов звукоизвлечения. И в этом можно убедиться на примере исполнительского комментария профессора Доренского к Сонате № 2 b-moll Ф. Шопена, предложенного в следующем разделе.

### *2.3. Исполнительский комментарий С. Л. Доренского к Сонате № 2 b-moll Ф. Шопена*

Вторая соната Фридерика Шопена – одно из выдающихся сочинений мировой музыкальной литературы. Философские проблемы, затронутые в ней, – вечное противостояние жизни и смерти – делают ее бесценным шедевром во все времена. Она входит в репертуар практически каждого концертирующего пианиста: талантливые исполнители прошлого и настоящего предлагают свои неповторимые трактовки сочинения. В фондах звукозаписи хранится огромное

---

<sup>90</sup> Из личных бесед с автором

количество различных интерпретаций: С. Рахманинова, Э. Гилельса, Г. и С. Нейгаузов, Я. Флиера, А. Микеланджели, В. Горовица, Е. Кисина, А. Корто, В. Крайнева, М. Плетнева, М. Поллини, А. Рубинштейна, Г. Соколова и других.

В данном разделе предлагается исполнительский комментарий Сергея Леонидовича Доренского ко Второй сонате Шопена.

Как уже было сказано выше, в многочисленных рецензиях писали о благородстве и поэтической направленности исполнительского искусства Доренского, теплоте и обаянии его игры, простоте и ясности передачи замысла, доверительной искренности высказывания, – как раз тех качествах, которые в полной мере отвечают художественной эстетике великого польского композитора.

Имея колоссальный педагогический опыт, Доренский отмечает: «Для шопеновской музыки нужен особый склад характера, особые человеческие, духовные качества. Может быть, это и банально, но истина тут есть; если за музыкой не видно души человека, большой и щедрой души, отдающейся музыке сполна, нет и самой музыки. Пианист лишь скользит по поверхности ощущений – «по верхам», – а существа дела не затрагивает. Шопена часто играют хорошо, но, увы, редко по-настоящему... Думаю, что правильно чувствовать Шопена дано очень немногим. Когда я слушаю Шопена с концертной эстрады, самый точный и последний диагноз для меня: свое ли это, идет ли изнутри, или наоборот, – чужое, наученное, сделанное. Эта музыка не совместима ни с какой фальшью, лицедейством. ... Тут видно все: человек, музыкант, каков он есть» [120, 46-47].

Работая со своими воспитанниками над Второй сонатой Шопена, Доренский всегда начинает с анализа художественной концепции сочинения. Рассказывая о существующих прочтениях этого грандиозного, масштабного по идейному замыслу и творческому воплощению четырехчастного цикла, профессор предлагает обобщенный вариант программы, давая учащемуся, таким образом, возможность домыслить содержание самостоятельно.

Исполнение сонаты требует от пианиста определенной творческой зрелости, глубины мышления. В то же время значительные трудности предъявляет соната и



в техническом отношении: сложная фактура, наличие богатой и разнообразной нюансировки, динамические контрасты, штриховые и артикуляционные приемы предполагают хорошее владение инструментом.

Помогая студенту в раскрытии и воплощении художественных образов, преодолении технических трудностей, Доренский, тем самым, добивается убедительной и законченной интерпретации сочинения.



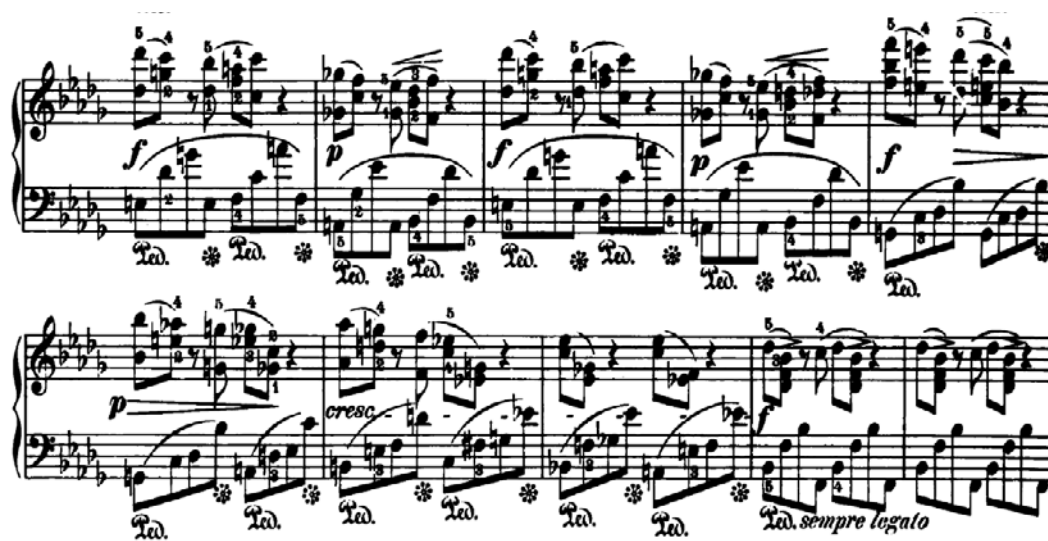
Мрачное вступление сонаты, где «жизнь борется со смертью» [100, 69] должно быть сыграно глубоким звуком. Уже с первых тактов важна каждая деталь: так, например, акцент в правой руке не следует играть резко. Сергей Леонидович считает, что Шопен, скорее всего, подразумевал более массивное звучание, некое ощущение тяжести.



Доренский советует своим воспитанникам обратить особое внимание на такты, предшествующие появлению темы главной партии. Многие пианисты, по мнению профессора, допускают серьезную ошибку в плане педализации. В некоторых редакциях проставлена одна педаль на четыре такта, что, на его взгляд, не совсем верно, так как создается ненужный шум, неясность произнесения музыкальной ткани, ведь не случайно композитор пишет паузы и в правой и в левой руке, – педаль, таким образом, нужно обязательно подменивать.



В главной теме профессор вновь обращает внимание на проблему создания художественного образа: очень важно передать взволнованный, возбужденный характер. Здесь должны помочь различные ассоциации, способствующие передаче нужного эмоционального состояния: мольба о помощи, ощущение, будто человек задыхается, электрический разряд и так далее. При нюансе «р» тему нужно сыграть выразительно, рельефно, напряженно. Профессор часто рекомендует студентам немного усилить динамику до *tr.*



Приведенный ниже фрагмент представляет собой существенную трудность для исполнителя, так как левая рука требует хорошей растяжки и ловкости. Уже на первом этапе работы над сонатой Доренский рекомендует своим воспитанникам выучить левую руку отдельно наизусть, чтобы снизить возможные потери при концертном исполнении.

Сергей Леонидович убежден, что для художественно-выразительной и убедительной интерпретации пианист обязан четко представлять себе форму произведения, особенно это необходимо в исполнении сложного циклического,

многочастного сочинении. Разбирая в классе форму, структуру в целом, профессор в то же время не упускает из виду и «локальные» кульминации, как скажем, в пятом такте предыдущего фрагмента: поэтому, кульминационная фраза, считает он, должна быть сыграна ярче, рельефней. Слушая многочисленные исполнения второй сонаты, Доренский отмечает, как правило, в этих тактах пианисты забывают, что мелодия проходит в среднем голосе (*ges-f-es-des*), а октавы лишь сопровождают ее.



В побочной партии важно передать светлое, лирическое начало. Доренский советует играть ее в том же темпе, как и главную партию, не смотря на то, что в нотах стоит обозначение *sostenuto*: в данном случае, общая пульсация обеспечивает цельность формы.



В этом кроется специфичность шопеновского *rubato*: «Научить... живому, естественному *rubato* – невозможно! Это – как дар природы, это и есть талант» [120, 47].

Несмотря на отсутствие видимых технических трудностей, побочная партия, тем не менее, представляет определенные сложности для исполнения. Это связано с особенностями фактуры: довольно не просто «пропеть» верхний голос, сливающийся с аккордовой фактурой сопровождения. От пианиста требуется большое мастерство, чтобы прозвучала и тема и аккордовое «заполнение».

Профессор считает, что при хорошей акустике и чутком рояле в побочной партии возможно употребление левой педали. Градация в динамике поможет усилить контраст в характере главной и побочной темы и сделать более выразительными художественные образы.

В то же время, следует быть осторожным, так как левая педаль, по его мнению, иногда помогает, но порой может и испортить общее впечатление, поэтому при игре на левой педали необходимо сохранять напряжение в звучании.



Профессор предлагает своим студентам как можно дольше задержаться в «образной сфере» побочной партии, и поэтому более уместным в приведенном ниже фрагменте является нюанс «тр». Это важно еще и для формообразования, так как далее начинается большое восхождение, которое, по словам Доренского, приводит к кульминации «колоссальной напряженности».

Сергей Леонидович очень часто затрагивает проблему полифоничности фактуры сочинений Шопена: конечно, темы в основном проходят в верхнем голосе, но значение левой руки не следует недооценивать. Очень часто она несет большую смысловую нагрузку и должна быть выразительно проинтонирована: как правило, левая рука помогает общему нарастанию звучания.

Мы не будем подробно останавливаться на исполнительских особенностях разработки и репризы, так как в целом пианисты сталкиваются с аналогичными проблемами, как и в экспозиции. Доренский считает, что экспозиция в сонате не обязательна для повторения, и выбор зависит от индивидуальной трактовки. В автографе Шопена, говорит профессор, не совсем ясно, есть ли знак репризы или нет, до сих пор этот момент остается спорным. Очень важно, по мнению Сергея Леонидовича, сыграть первую часть сонаты на едином дыхании, сохраняя общее напряжение, звукотворческую волю.

В общепринятой концепции вторую часть обычно связывают с образами борьбы героя и его гибелью, здесь предстает «темное воинство смерти» (В. В. Горностаева).

Скерцо предъявляет пианисту значительные трудности в техническом отношении: сложные пассажи, скачки, наличие разнообразных штрихов, быстрый темп, – все это требует четкости игры, собранности и точности исполнительских движений.

Сергей Леонидович даже отмечает, во время исполнения скерцо не остается времени на размышления, все внимание сконцентрировано на точном воспроизведении музыкального материала.

В то же время Доренский подчеркивает, при довольно подвижном темпе, строгой ритмической организации музыки не следует суетиться. Так, например, в первых тактах скерцо пианисты совсем немного замедляют последние восьмые перед скачком и делают незначительную цезуру, чтобы успеть перенести руку. Это вполне допустимо, во всяком случае, «воздух» должен быть.



Профессор полагает, что скерцо не обязательно начинать с нюанса «f»: для активного, энергичного штриха, по его мнению, более уместно «mf». После кульминации в первом предложении следует сбавить звучность.

Так же как и в следующих тактах:



Постоянное исполнение на нюансе *forte* может привести к ненужному «стуку».

Одна из особенностей скерцо, по мнению Доренского, заключается в контрасте его составляющих элементов: не следует сглаживать различия в динамике, штрихах. Например, в приведенном ниже фрагменте после эпизода на «*pp*», появление главной темы должно стать внезапным, после *legatissimo* в левой руке, необходимо вернуться к активном штриху на *staccato*.



Как и в первой части, Доренский указывает на большое значение левой руки в развитии художественных образов сочинения. Это можно увидеть на ряде примеров.

В приведенном ниже фрагменте теме в правой руке отвечает средний голос, который следует исполнять певучим звуком, выразительно.



Далее звучание левой руки можно сравнить с тембром виолончели. С третьего такта ведущая тема переходит в средний голос, на что также необходимо обратить внимание.



Работая над звуком, образным содержанием скерцо, динамическими нюансами и штрихами, Сергей Леонидович помогает своим воспитанникам и в

преодолении технических препятствий. В зависимости от индивидуальных особенностей студента, его возможностей, профессор показывает различные приемы для достижения результата.



Пожалуй, одним из самых неудобных для исполнения эпизодов скерцо являются скачки (смотрите приведенный ниже фрагмент).

Доренский рекомендует мысленно группировать скачки по два звука: от аккорда к октаве. Прочувывая эпизод в медленном или среднем темпе, следует обращать внимание на подъем руки над клавиатурой: Сергей Леонидович рекомендует не поднимать высоко руку, переносить ее над самой клавиатурой.

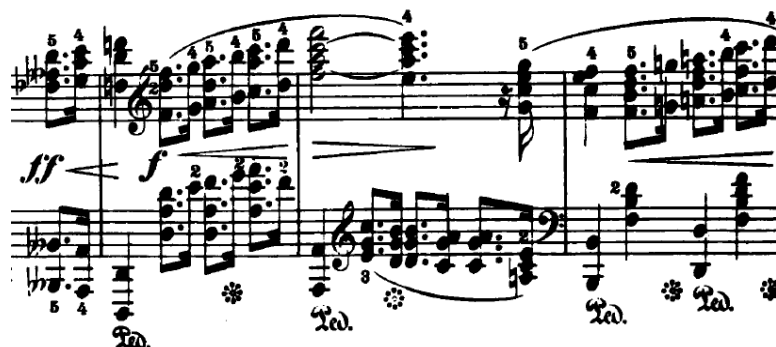
Третья часть, похоронный марш, является, своего рода, центром всей сонаты. Приведем некоторые рекомендации Сергея Леонидовича к этой части.

В первую очередь, он указывает на общую ошибку пианистов – как правило, многие играют вместо шестнадцатой длительности тридцать вторую. Причем, тенденция характерна не только для первых тактов, она распространяется на всю часть в целом.



В создании нужного звукового эффекта должна помочь правильная педализация. Левая рука в начале части должна звучать гулко, вызывая чувство тяжести, колоссального внутреннего давления.

В следующем фрагменте также не следует бояться в употреблении педали: не должно быть сухого звучания, поэтому взятие педали на каждую четверть не целесообразно. Фраза должна напоминать крик души.



Не совсем согласен Доренский с предложенным А. Б. Гольденвейзером для среднего эпизода вариантом педализации (на каждую восьмую). Ориентироваться следует на смену гармонии.

Вообще, по мнению Доренского, средний раздел таит в себе многие опасности. Так, в левой руке не должен «выскочить» ни один звук. Профессор предлагает играть аппликатурой, которую обозначил в своей редакции Я. И. Мильштейн (5-3-1-2).

При ровном звучании партии левой руки нужно выразительно интонировать мелодию в правой. Снова уместны слова профессора о *tempo rubato* – «камне преткновения для многих пианистов».

В правой руке Сергей Леонидович, в отличие от Мильштейна, не рекомендует употреблять скользящую аппликатуру, так как на неотрегулированном рояле может «выскочить» мелодический звук и нарушить общий ход движения темы.

Очень важно, считает Доренский, при повторении среднего раздела играть по-разному. Иногда можно уйти на «рр», допустимо небольшое оживление, но не статичность исполнения.

Финал сонаты является уникальным творческим решением Шопена. Существует общепринятый взгляд на трактовку этой части, предложенный великим русским пианистом Антоном Рубинштейном, связанный с образами



«ночного веяния ветра над гробами на кладбище». «Безликий шепот в унисон движению, поток зловещего единообразия, шорох ужаса, замогильное бормотание», – так определила содержание этой части В. В. Горностаева.

Интересна концепция, принадлежащая профессору МГК им. П. И. Чайковского – В. К. Мержанову. Признавая за рубинштейновскими образами «ветра над могилой» понятность, жизненную реальность, Мержанов в то же время считает, что такая концепция значительно упрощает философское содержание четвертой части.

Музыкант ссылается на древнегреческий миф о реке забвения, Лете, в которую погружались души всех умерших и забывали о земной жизни.

Доренский предоставляет своим воспитанникам свободу выбора в определении художественной концепции, подчеркивая, что для убедительности интерпретации каждый пианист опирается на наиболее близкую для него программу. Некоторые играют медленнее, говорит Сергей Леонидович, другие в сверхбыстрых темпах, – трактовки могут быть различными.

Помощью для пианистов в техническом плане может стать совет Доренского – искать совпадения в аппликатуре, так как четвертая часть предполагает определенную беглость и легкость. При этом в общем потоке движения музыкальной мысли, необходимо стараться услышать интонации других частей сонаты.

Работая над звуком, нюансировкой, педализацией и т.д. – то есть теми компонентами, которые, в конечном счете, обеспечивают качество, «уровень» исполнения, – Сергей Леонидович Доренский, в первую очередь, стремится «задействовать» творческую индивидуальность своих воспитанников, их потенциал для создания художественного образа.

## *Заключение*

Музыкальное искусство, как часть мировой художественной культуры, – стремительно развивающийся процесс, в котором взаимодействуют, сталкиваются, влияют друг на друга различные тенденции, направления, стили. Одну эпоху сменяет другая, вбирая в себя накопленный опыт предшественников, аккумулируя творческие достижения великих мастеров.

Московская фортепианная школа, как явление более локального порядка в системе международного пианизма – это прочная и довольно целостная структура, звенья которой крепко спаяны и неразделимы в понимании важнейших ее особенностей.

С момента становления российского профессионального образования и, в частности, открытия Московской консерватории, исполнительская культура развивалась достаточно быстрыми темпами. Величайшие педагоги-просветители вносили неоценимый вклад в ее формирование, обогащали отечественную педагогическую мысль новыми концепциями и идеями, «расширяли» методическую базу.

Многие вопросы «золотого века» пианизма так и остаются малоисследованными или практически неисследованными. Безусловно, то, что не поддается рефлексии на данный момент, предстоит еще осознать, осмыслить в контексте времени.

Анализируя творческие принципы одного из выдающихся представителей московской пианистической культуры, профессора Сергея Леонидовича Доренского, еще раз убеждаемся в монолитности русской фортепианной школы, которая, несмотря на различия во «внешней форме» реализации педагогических установок, представляет собой единую, цельную субстанцию.

Проведенный анализ важнейших составляющих педагогической системы Доренского, рассмотрение его методики преподавания позволили на основе общих «позиций» выявить частные аспекты, те самые «расширения», о которых было сказано выше.

Сравнение методов и приемов педагогического воздействия на учащихся с взглядами предшественников музыканта дало возможность выявить определенную закономерность.

Детальный разбор педагогических принципов Сергея Леонидовича Доренского показал, что методика профессора проста и понятна, она отличается, прежде всего, доступностью. Его система – не «школа», понимаемая как своеобразная «отметка» на исполнительском облике каждого из его подопечных, но, в первую очередь, возможность быть самим собой и играть от своего имени. Педагогика Доренского позволяет полностью раскрыть индивидуальность и обрести собственную манеру игры.

Не удивительно, что важное место в классе Доренского, педагога и исполнителя, занимает показ за инструментом. В живом звучании, в реальном воплощении «плоти» музыкального языка, ученики мастера соприкасаются с «живой традицией». Особый звук Доренского, который легко узнается даже на аудиозаписях, бережное отношение к приемам звукоизвлечения, прикосновение к клавишам, максимальное использование всех ресурсов инструмента, – все эти труднейшие пианистические задачи профессор ставит перед воспитанниками.

Сергей Леонидович не просто педагог, он к тому же тонкий психолог, который, помня заветы своих наставников и «чувствуя» новое время, умеет вывести творческий потенциал студента в совершенно иную орбиту, поднять его на более высокий и качественный уровень.

Преимущество традиций, их претворение и развитие в условиях «нового времени» в свете вышесказанного воспринимается как новаторство профессора.

Если в педагогической практике Сергея Леонидовича это воспринимается как естественный процесс, обусловленный «передачей» опыта последующему поколению с правом дальнейшего выбора, то исполнительская деятельность профессора – в эпоху бурного расцвета бравуры и техницизма – воспринималась как своеобразный протест, стремление если не сохранить, то продлить «золотую пору» русского пианизма.

Высочайший уровень владения инструментом и художественность исполнения учеников Доренского являются подтверждением того, что преемственность традиций действительно сохраняется и получает свое дальнейшее претворение в практике многочисленных последователей и учеников профессора.

## *Список литературы*

1. Абызова Е. Н. «Картинки с выставки» Мусоргского [Текст]. М.: Музыка, 1987. 47с.
2. Адищев В. И. Музыка в женских институтах России конца XIX – начала XX века: Теория и практика образования [Текст]. Б. м.: ИТОП РАО (Ин-т теории образования и педагогики РАО), 2001. 116с.
3. Адищев В. И. Музыка в системе воспитания детей российского дворянства (конец XIX – начало XX века) [Текст] // История музыкального образования как наука и как учебный предмет: Материалы V международной научно-практической конференции/Отв. ред. Э. Б. Абдуллин и др. М., 1999. С. 195–198.
4. Алексеев А. Д. Антон Рубинштейн [Текст]. М.: Музгиз, 1945. 46 с. (Классики русской музыки).
5. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): хрестоматия [Текст]. Киев: Музычна Украина, 1974. 163с.
6. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений: На основе анализа искусства выдающихся пианистов XX в. [Текст]: учеб. Пособие по курсу «История ф.-п. искусства для студентов муз. вузов. М., 1984. 92с.
7. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства [Текст]. М.: Музыка, 1988. 414с.
8. Алексеев А. Д. Клавирное искусство [Текст]. Вып. 1: очерки и материалы по истории пианизма. М.: Л.: Музгиз, 1952. 251с.
9. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано [Текст]. М.: Музгиз, 1961. 272с.
10. Алексеев А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века [Текст]. М.: Композитор, 1995. 328с., с ил.
11. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка: Конец 19-го – начало 20-го века [Текст]. М.: Наука, 1969. 341с.

12. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка: от истоков до вершин творчества [Текст]. М.: Наука, 1963. 271с.
13. Алексеев. А. Д. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма [Текст] / Под ред. А. Николаева. Вып. 2. МГК им. П. И. Чайковского. Москва, Ленинград: Гос. муз. изд., 1948. 311, [3] с.: (Труды кафедры истории пианизма и методики учения игре на фортепиано)
14. Амбакумян Э. А. «Времена года» П.И. Чайковского в интерпретациях К. Н. Игумнова [Текст]: (Вспомогательное пособие для студентов высших и средних учеб. муз. заведений) / Ред. С. К. Саркисян. Ед.: Луйс, 1987. 49с.
15. Асафьев Б. В. (Глебов И.) Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников: 1829–1929 [Текст]. М.: Музыкальный сектор гос. изд-ва, 1929. 181с.
16. Асафьев Б. В. Русская классическая музыка: Композиторы 1-й половины XIX века [Текст]. Вып. 1. М.: Московская гос. филармония, 1945. 62с. (Музыкальный ун-т)
17. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века [Текст] / Б. Асафьев; общ. ред. и примеч. Е. М. Орловой. 2-е изд. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1979. 339, [2] с.
18. Атласман Г. В. «Картинки с выставки» Мусоргского – выдающееся произведение русской реалистической музыки [Текст]: Автореферат исп. дис. на соискание степени канд. иск-ния / Моск. ордена Ленина гос. конс. им. П. И. Чайковского. М., 1954. 15с.
19. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст]. В 2т. Т. 1, 1829–1867. Л.: Музгиз, 1957. Т.2. 1867–1894. 1962. 492с.
20. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства [Текст]. Л.: Музыка, 1969. 288с.
21. Баренбойм Л. А. Воспитание музыканта-исполнителя и система Станиславского [Текст]: Дисертация. Отпеч. на маш., 1949. 145с.

22. Баренбойм Л.А. За полвека: Очерки, статьи, материалы [Текст]. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1989. 365с.
23. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство [Текст]. [Статьи и очерки]. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1974. 336с.
24. Баренбойм Л.А. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности [Текст]. М.: Музыка, 1982. 278с.
25. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию [Текст]. Л.: М.: Сов. композитор, 1973. 268с.
26. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика [Текст]. М.: Классика–XXI, 2007. 191с.
27. Баренбойм Л. А. Фортепианно-педагогические принципы Б. М. Blumenfelda [Текст]. М.: Музыка, 1964. 58с. (В помощь педагогу-музыканту)
28. Барина М. Н. Воспоминания о Гофмане и Бузони [Текст] / М. Н. Барина. М.: Классика – XXI, 2000. 139с.
29. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. СПб.: EarlyMusic, 2005. 170с.
30. Барсов Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки [Текст]. Л.: Музыка, 1968. 66с.
31. Бейлина С. З. В классе профессора В. Х. Разумовской [Текст]. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1982. 62с.
32. Бекман-Щербина Е. А. Мои воспоминания [Текст]. М.: Музгиз, 1962. 127с.
33. Беркман Т. А. Н. Есипова: Жизнь, деятельность и педагогические принципы [Текст] / Под ред. с предисл. Г. М. Когана. М.: Л.: Музгиз, 1948. 141с.
34. Бертенсон Н. Анна Николаевна Есипова. Очерк жизни и деятельности [Текст]. Л.: Музгиз, 1960. 149с.
35. Беседы о педагогике и исполнительстве: (к обобщению творческого опыта фортепианного факультета Московской консерватории) [Текст]. Вып. 1 (ред.-сост. В. Г. Цыпин). М.: Изд-во Моск. консерватории, 1992. 60с. Вып. 2 (ред.-сост. С. И. Тихонов). М., 1994. 63с. Вып. 3 (ред.-сост. Е. Л. Сафонова). М., 1996. 74с. Вып. 4 (ред.-сост. Е. Л. Сафонова). М., 1999. 77с.

36. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста: опыт психофизиол. анализа и методы работы [Текст]. М.: Музыка, 1973. 141 с.
37. Благой Д. Д. А. Б. Гольденвейзер – редактор и проблемы музыкальной текстологии [Текст]: Автореферат канд. диссертации / МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М.: 1971. 29с.
38. Благой Д. Д. (сын). Избранные статьи о музыке [Текст] / Д. Д. Благой (сын); [предисловие Г. В. Крауклис; послесловие А. Д. Благая]. М.: Монолит, 2000. 253с.
39. Боброва О. Роль сравнительного анализа интерпретаций в фортепианной педагогике (на примере Фантазии C-dur Р.Шумана) [Текст] // Вопр. музыкального исполнительства и педагогики. Науч. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXIV. М.: 1976. С. 68-93
40. Борисов Ю. А. По направлению к Рихтеру [Текст]. М.: Рутена, 2000. 254с.
41. Бородин А. Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов–исполнителей в процессе профессионального вузовского образования [Текст]: автореф. дисс. канд. пед. наук: 13.00.08 / А.В. Бородин; УГЛУ. Екатеринбург, 2007. 24 с.
42. Бородин Б. Очерки по истории фортепианного искусства [Текст]: Учебное пособие по курсу «История фортепианного искусства». М.: ООО «Дека–ВС», 2009. 176с.
43. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности [Текст]. М.: Классика–XXI, 2008. 351с.
44. Бродский Н. М. Нюансы музыкальной Москвы [Текст]. М.: Изд. дом «Классика–XXI», 2007. 200с.
45. Бронфин Е.Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог [Текст]. Л.: Музыка, 1978. 136с.
46. Бронфин Е. Ф. О музыке и музыкантах [Текст]: Сборник статей. СПб.: Композитор, 1994. 248с.
47. Булатова Л. Б. В творческой мастерской Генриха Нейгауза [Текст]. М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. 46с.



48. Булатова Л. Б. Е. Ф. Гнесина – выдающийся деятель отечественного фортепианного искусства. Педагогические принципы и творческое наследие [Текст]: Автореф. кандид. диссертации / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 1994. 31с.
49. Булатова Л. Б. Педагогические принципы Е. Ф. Гнесиной [Текст]. М.: «Музыка», 1976. 80с.
50. Бузони Ферруччо. О пианистическом мастерстве [Текст] // В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. М., 1962. С. 141-175
51. Бунин В. Самуил Евгеньевич Фейнберг. Жизнь и творчество [Текст]. М., 1999. 143с.
52. Василий Ильич Сафонов. 1852–1918. К 150-летию со дня рождения [Текст]. Материалы научной конференции / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Отв. редактор Е. Л. Гуревич. М., 2003. 201с., илл. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 49)
53. Вессель Е. Н. Некоторые из примеров, указаний и замечаний А. Г. Рубинштейна на уроках в его фортепианном классе [Текст]. С. – П. Консерватории. Спб.: Юргенсон, 1901. 35с.
54. Виноградова О. С. На уроках К. Н. Игумнова [Текст] // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 5. М., 1984. С. 2-14
55. Виноградова О.С. Незабвенный артист и учитель (из воспоминаний о Я.В. Флиере) [Текст] / О.С. Виноградова // научные труды Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 29. М., 2000. С. 120-140
56. Вицинский А. В. Беседы с пианистами [Текст]. М.: Классика–XXI, 2007. 228с.
57. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: психологический анализ [Текст]. М.: Классика–XXI, 2003. 96с. (Секреты фортепианного мастерства)
58. В классе А. Б. Гольденвейзера: Сб. статей [Текст] / Сост. Д. Благой, Е. Гольденвейзер. М.: Музыка, 1986. 214с. (Уроки мастерства).
59. Владимир Нильсен – артист и учитель [Текст]; ред.-сост. С. Г. Денисов, Н. П. Цивинская, В. А. Шекалов. СПб.: КультИнформПресс, 2004. 588с.

60. Власенко Л. Н. О моих учителях, методах работы, артистических кумирах, педагогических установках, произведениях Бетховена, Листа, Брамса [Текст] / Л. Н. Власенко // Профессора исполнительских классов Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 39. М., 1998. С. 219-249
61. Вопросы музыкально-исполнительского искусства [Текст]; ред. Л. С. Гинзбург, А. А. Соловцов; в 5 вып.: Вып. 2. М.: Музыка, 1958. 528с. Вып. 3. М.: Музыка, 1962. 347с. Вып. 4. М.: Музыка, 1967. 370с. Вып. 5. М.: Музыка, 1969с. 352с.
62. Вопросы фортепианного исполнительства [Текст]: в 4 вып. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра совр. музыки; сост. М. Г. Соколов. Вып. 1. М.: Музыка, 1965. 246с. Вып. 2. М.: Музыка, 1968. 282с. Вып. 3. М.: Музыка, 1973. 231с. Вып. 4. М.: Музыка, 1976. 204с.
63. Вопросы фортепианной педагогики [Текст]: Сборник статей; ред. В. А. Натансон. Вып. 1. М.: Музгиз, 1963. 197с. Вып. 2. М.: Музыка, 1967. 239с.
64. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства [Текст]. Вып. 2 / Отв. ред. А. Иконников. М., 1961. 208с.
65. Воскресенский М. О педагогических взглядах Л. Н. Оборина [Текст] // В кн.: Вопросы музыкального исполнительства. Вып. 2. М., 1968. С. 215-227
66. Воспоминания о Московской консерватории [Текст]: [сборник статей] / [сост. и коммент. Е.Н. Алексеевой и Г.А. Прибегиной; общ. ред. Н.В. Туманиной; Гос. центр. музей музык. культуры имени М.И. Глинки]. М.: Музыка, 1966. 605, [1] с.
67. Воспоминания о Рахманинове [Текст]. Сост., ред., примеч. и предисл. З. А. Апетян: [в 2-х т.] / Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. Т. 1. М.: Музгиз, 1957. 413с. Т. 2. М.: Музгиз, 1957. 398с.
68. Воспоминания о Роберте Шумане [Текст]. Сост. О. В. Лосева. М.: Композитор, 2000. 554с.
69. Воспоминания о Софроницком [Текст]. Сост., ред., вступ. статья и коммент. Я. И. Мильштейна. Изд. 2-е, дополн. М.: Сов. композитор, 1982. 479с.
70. Вспоминая Нейгауза [Текст]. Сост. Е. Р. Рихтер. М: Классика – XXI, 2007. 324с.

71. Вспоминая Софроницкого [Текст] / [сост.: И. Никонович, А. Скрыбин (предисл.); В. В. Софроницкий]. М: Классика – XXI, 2008. 421с.
72. Вспоминая Юдину [Текст] / [автор-сост. А. М. Кузнецов]. М: Классика – XXI, 2008. 310с.
73. В фортепианных классах Ленинградской консерватории (Н. И. Голубовская, Н. Е. Перельман, С. И. Савшинский, П. А. Серебряков, М. Я. Хальфин) [Текст]. Сборник статей под ред. Л. А. Баренбойма. Л., «Музыка» [Ленингр. отделение], 1968. 188с.
74. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве [Текст] / Вступит. ст., сост., общ. ред. С. М. Хентовой. М.: Л.: Музыка, 1966. 316с.
75. Гаккель Л. Е. В концертном зале: Впечатления 1950–1980-х годов [Текст]. СПб.: Композитор, 1997. 232с.
76. Гаккель Л. Е. Девяностые. Конец века глазами петербургского музыканта [Текст]. Культ Информ Пресс, С.-П., 1999. 288с.
77. Гаккель Л. Е. Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии [Текст]. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1988. 167с.
78. Гаккель Л. Е. «Откуда мы? Куда идем?»: лекции по истории Санкт–Петербургской консерватории [Текст] / Л. Е. Гаккель; СПбГК им. Н. А. Римского–Корсакова. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2013. 250с.
79. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки [Текст] / Л. Гаккель. 2-е изд. Л.: Сов. композитор: Ленингр. отд-ние, 1990. 286с.
80. Гаккель Л.Е. Фортепианное творчество и пианизм С.С.Прокофьева [Текст]. М.: Музгиз, 1960. 173с.
81. Гапоненко Н. Н. Б.Л. Яворский о творческом воспитании пианиста [Текст]. Канд. диссертация / МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1984. 178с.
82. Геника Р. История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы, с изображением старинных инструментов [Текст]. М.: Муз. торговля П. Юргенсона, 1896. 216с.
83. Гензельт А. На многолетнем опыте основанная правила преподавания фортепьянной игры, составленная Адольфом Гензельтом. Руководство для

преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях [Текст]. С.П., 1868. 23с.

84. Генрих Нейгауз и его ученики: пианисты-гнесинцы рассказывают [Текст] / [сост., вступ. ст. А. Малинковская]. М.: Классика–XXI, 2007. 142, [1]: фот., нот. + CD

85. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох [Текст]. М.: Музыка. 1994. 126 с., нот.

86. Гинзбург Г. Р. Статьи. Воспоминания. Материалы [Текст]. Сост. М. Яковлев. М.: Сов. Композитор, 1984. 288с.

87. Глинка в воспоминаниях современников [Текст] / Под общ. ред. А.А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. 431с.

88. Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса. Школа пения для сопрано [Текст, ноты]. С.-П.: Лань: Планета музыки, 2012. 70с.

89. Голубовская Н. И. Искусство исполнителя [Текст] / [колл. авт.] С.-Петербур. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб: Композитор, 2007. 487с.: нот. примеры

90. Голубовская Н. И. Искусство педализации [Текст]. М.: Музыка, 1967. 111 с.

91. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве [Текст]: Сборник статей и материалов. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1985. 143 с. + нот.

92. Гольденвейзер А. Б. Воспоминания [Текст] / А.Б. Гольденвейзер; [сост. Е.И. Гольденвейзер и др.]. М.: Дека, 2009. 559, [1] с., [4] л. фот.

93. Гольденвейзер А. Б. Дневник [Текст] // Тетрадь 1-я, М., 1995, 336с.; Тетради 2-6, М., 1997. 356с.

94. Гольденвейзер А. Б. о музыкальном искусстве [Текст]: сборник статей / А.Б. Гольденвейзер; сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. Д.Д. Благого (сын) ; [Гос. центр. музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки]. М.: Музыка, 1975. 415, [1] с.

95. Гольденвейзер: Об исполнительстве. О редактировании. [Текст] / Публикация Д. Д. Благого. М.: Музыка, 1965. 78с.

96. Гольденвейзер А.Б.: статьи, материалы, воспоминания [Текст] / Гос. центр. музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки; [сост. и общ. ред. Д.Д. Благого (сын)]. М.: Советский композитор, 1969. 447, [1] с., [16] л. ил.: фот., портр.
97. Гордеева Е.М. М.И. Глинка – исполнитель [Текст]. М.: Музыка, 1966. 110 с.
98. Гордон Г. Б. Эмиль Гилельс (за гранью мифа) [Текст]. М.: Классика–XXI, 2009. 349с.
99. Горлинский В. И. Модернизация системы музыкального воспитания и образования в современной России: Актуальные проблемы переходного периода [Текст]. М., 1999. 333с.
100. Горностаева В. В. Два часа после концерта [Текст]. Дубна: Свента, 1995. 223 с.
101. Горностаева В. В. Звук, образ, педаль, время [Текст]: Стенограмма доклада/МГДОЛК им. Чайковского. 1972. 34с.
102. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре [Текст]. М.: Классика–XXI, 2007. 188с. : ил., нот. примеры
103. Грачев В. Интерпретирующий стиль в музыке XX века. Закономерности, эволюция [Текст]. Автореф. дисс канд. иск. М., 1992. 22с.
104. Григорьев Б.Н. Константин Игумнов: великий сын Лебедяни [Текст] / Б. Григорьев. Лебедянь; Липецк: РПА "РЕД–ПРО", [2013]. 119с.: ил., фот., портр.
105. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты [Текст]: [биографические очерки] / Л. Григорьев, Я. Платек. М.: Советский композитор, 1985. 469, [2] с., [48] л. ил.: фот.
106. Гринберг М.: Статьи. Воспоминания. Материалы [Текст] / Сост. А. Ингер. М.: Сов. композитор, 1987. 304с., ил.
107. Гринштейн С. Г. Великие фортепианные педагоги прошлого [Текст] / С.Г. Гринштейн. СПб.: Композитор, 2004. 144с., нот.
108. Грицевич В.С. История стиля в фортепианном исполнительстве [Текст]. М.: МГК им. Чайковского, 2000. 148с.

109. Грохотов С.В. И.Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века [Текст]: Автореф. канд. диссертации/ ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1990. 25с.
110. Грум-Гржимайло Т. Н. Искусство фортепиано [Текст] / Т.Н. Грум-Гржимайло. М.: Знание, 1979. 55, [1] с.
111. Грум-Гржимайло Т. Н. Музыкальное исполнительство: Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней [Текст]. М.: Знание, 1984. 160с. (Народный университет культуры; Факультет литературы и искусства).
112. Грум-Гржимайло Т. Н. О музыкальном исполнительстве [Текст]. М.: Знание, 1965. 87с.
113. Гульд Г. Избранное: в 2-х книгах [Текст]. Сост. Т. Пэйдж, пер. с англ. В. Бронгулеев, А. Хитрук. Кн. 1. М.: Классика – XXI, 2006. 237с. Кн. 2. М.: Классика – XXI, 2006. 213с.
114. Гульд Г. «Нет, я не эксцентрик». Беседы. Интервью [Текст] / Б. Монсенжон. М.: Классика–XXI, 2008. 272с.
115. Дельсон В. Ю. Владимир Софроницкий [Текст]. М.: Гос. муз. изд., 1959. 88с.
116. Дельсон В.Ю. Генрих Нейгауз [Текст]. М.: Музыка, 1966. 186с.
117. Дельсон В. Ю. Святослав Рихтер [Текст]. М.: Гос. муз. изд., 1961. 124с.
118. Дельсон В.Ю. Эмиль Гилельс [Текст]. М.: Сов. композитор, 1959. 57с.
119. Дехтерева-Кавос С. Ц. А. Г. Рубинштейн: биогр. очерк 1929–1894 и муз. лекции (курс фортепиан. лит.) 1888–1889 [Текст]: с 2 портр. и 35 нот. прим. / София Кавос-Дехтерева. С.-П.: тип. М. М. Стасюлевича, 1895. 280с.
120. Доренский С. Л. Статьи. Интервью [Текст] / Составитель Р. Р. Шайхутдинов. МГК им. П. И. Чайковского; МГК им. М. И. Глинки. Уфа, 2000. 56с.
121. Драч Н. Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века [Текст]. Дисс. канд. иск. 2006. 235с.
122. Друскин М. С. Клавирная музыка [Текст]. Л.: Музгиз, 1960. 284с.
123. Житомирский Д. В. Избранные статьи [Текст]. М.: «Советский композитор». 1981. 391с.

124. Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России: с приложением фрагментов из русского путевого дневника Клары Шуман [Текст] / Д. Житомирский. М.: Музгиз, 1962. 214, [2] с., [11] л. ил.: нот, фот., портр.
125. Зак Я.И. О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов [Текст] / Я.И. Зак // Уроки Зака. М.: Классика–XXI, 2006. С. 26-45.
126. Зак Я. И.: статьи, материалы, воспоминания [Текст]/ [сост. и общ. ред. М.Г. Соколова]. М.: Советский композитор, 1980. 208с., 5 л. портр.: нот. ил.
127. Глинка М. И. Записки / Сост. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 222с.
128. Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: по материалам научно-практических конференций [Текст] / Ред.-сост. А. М. Меркулов. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. 354с.
129. Землянский Б. Я. О музыкальной педагогике [Текст]. М., 1987. 140с.
130. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст]. М., 1997. 509с.
131. Зетель И. З. Н. К. Метнер – пианист: Творчество, исполнительство, педагогика [Текст]. М.: Музыка, 1981. 231с.
132. Зилоти А.И. Воспоминания и письма [Текст] / Сост., авт. предисл. и примеч. Л. С. Кутателадзе. Л.: Музгиз, 1963. 466с.
133. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников [Текст]. М.: Музыка. 1968. 215с.
134. Игумнов К.Н. Мои исполнительские и педагогические принципы [Текст] // Советская музыка. 1948, № 4. С. 68-75.
135. Игумнов К. Н. О мастерстве исполнителя [Текст] / Советская музыка. 1959, №1. С. 116-123
136. Игумнов К. Н. О творческом пути и исполнительском искусстве [Текст] // Вопросы фортепианного исполнительства. М.: Музыка, 1973. Вып. 3. 232 с.
137. Игумнов К.Н. О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами / К.Н. Игумнов [Текст] // Пианисты рассказывают. М., 1984. Вып.2. С. 12-87.

138. Из истории музыкального воспитания [Текст]: Хрестоматия / Сост. О. А. Апраксина. М.: Просвещение, 1990. 206с.
139. Из истории музыкальной жизни России (XIX–XX вв.) [Текст]: [сборник научных трудов] / Моск. гос. дважды ордена Ленина консерватория имени П.И.Чайковского, [Каф. истории и теории исполнительского искусства ; отв. ред., Е.К. Кулова; редкол.: Т.А. Гайдамович, В.Ю. Григорьев, М.А. Овчинников]. М.: [б. и.], 1992 (М.: Изд-во Московской дважды ордена Ленина гос. консерватории имени П.И. Чайковского). 145с.: нот.
140. Из истории советской бетховенианы [Текст]: сб. статей и фрагментов из работ / [сост., ред., предисл. Н. Л. Фишмана]. М.: Советский композитор, 1972. 326с.
141. Исполнительские и педагогические традиции Московской консерватории [Текст]. Сб. статей (ред. Березин В. В.). М., 1993. 170с.
142. Исполнительское искусство зарубежных стран [Текст] / Сост. Г. Я. Эдельман. Вып. 1-9. М.: Государственное музыкальное издательство. Вып. 1. М.: Музгиз, 1962. 174с. Вып. 2. М.: Музгиз, 1966. 190с. Вып. 3. М.: Музыка, 1967. 226с. Вып. 4. М.: Музыка, 1969. 360с. Вып. 5. М.: Музыка, 1970. 214с. Вып. 6. М.: Музыка, 1971. 311с. Вып. 7. М.: Музыка, 1975. 256с. Вып. 8. М.: Музыка, 1977. 277с. Вып. 9. М.: Музыка, 1981. 247с.
143. Как исполнять Бетховена [Текст] / Сост., вступ. ст. А. В. Засимова: Учебно-методическое издание. М: Классика – XXI, 2003. 236с.
144. Как исполнять Гайдна [Текст] / Сост., вступ. ст. А. М. Меркулов. М.: Классика–XXI, 2004. 204с.
145. Как исполнять импрессионистов [Текст] / Сост., вступ. ст. О. В. Невская. М: Классика – XXI, 2008. 137с.
146. Как исполнять Моцарта [Текст] / Сост., вступ. ст. А. М. Меркулов. М.: Классика–XXI, 2003. 184с.
147. Как исполнять Рахманинова [Текст] / Сост., вступ. ст. С. В. Грохотов: Учебно-методическое издание. М: Классика – XXI, 2003. 162с.



148. Как исполнять русскую фортепианную музыку [Текст] / Сост., вступ. ст. Е. Ключникова. М.: Классика – XXI, 2009. 153, [2]с.
149. Как исполнять Шопена [Текст] / Сост., вступ. ст. А. В. Засимова. М.: Классика–XXI, 2005. 236с.
150. Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность [Текст]: сб. статей. М.: Музыка, 1991. С. 189-212
151. Келдыш Ю. 100 лет Московской консерватории [Текст]. М., 1966. 207с.
152. Коган Г. М. Вопросы пианизма [Текст]. Избр. статьи. М.: Советский композитор, 1968. 461с.
153. Коган Г. М. Работа пианиста [Текст]. М.: Музгиз, 1963. 199с.
154. Коган Г. М. Советское пианистическое искусство и русские художественные традиции [Текст]. М.: Моск. гос. филармония. 1948.33с.
155. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста [Текст]. [Изд. испр. и доп.]. М.: «Музыка», 1969. 342с.
156. Когтева Л. Е. Фейнберг – исполнитель и педагог [Текст]. Автореф. дисс канд. иск. М., 1982. 25с.
157. Кокорева Л.М. Михаил Плетнев [Текст]. М.: Композитор, 2003. 162с.
158. Корабельникова Л. З. С.И. Танеев в Московской консерватории: из истории русского музыкального образования [Текст] / Л. З. Корабельникова. М.: Музыка, 1974. 147с.
159. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике [Текст] / Н. П. Корыхалова. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1979. 208с.
160. Корыхалова Н. П. Кризисные тенденции в буржуазном массовом музыкальном воспитании [Текст]. М.: Музыка, 1989. 112с.
161. Корыхалова Н. П. Музыкальное произведение и исполнитель (проблема и ее разработка в XX веке) [Текст]: Автореф. дисс канд. иск. Л., 1971. 20с.

162. Корыхалова Н.П. Самарий Ильич Савшинский [Текст] / Н.П. Корыхалова // В фортепианных классах ленинградской консерватории. Л.: Музыка, 1968. С. 86-122
163. Кременштейн Б. Л. Педагогика Г.Г. Нейгауза [Текст]. М.: Музыка, 1984. 84с.
164. Кременштейн Б. Л. Постскрипtum: записки педагога [Текст] / Б. Кременштейн. Москва: Классика–XXI, 2009. 205с.
165. Кулова Е. В фортепианных классах Московской консерватории (у истоков одной традиции) [Текст] // Музыкальное исполнительство и педагогика: Сб. статей. М., 1991. С. 112-129
166. Кулова Е. К. Черты современности в исполнительском творчестве Л.Н.Оборина Музыкальное исполнительство и современность [Текст]. М.: Музыка, 1988. С. 271-301
167. Курганская О. А. Обучение игре на фортепиано в России: этапы и стадии: XIX – XXI вв. [Текст]. Дисс. канд. исск. 2008. 189с.
168. Кюи Ц. А. Избранные статьи [Текст] / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусин; Гос. научно-иссл. ин-т театра и музыки. Л.: Гос. муз. изд-во, 1952. 690с.
169. Лев Наумов: воспоминания учеников, друзей и коллег [Текст] / Сост. Н. Л. Кудряшова. М.: Дека–ВС, 2007. 408с.; илл..
170. Левин И. Основные принципы игры на фортепиано [Текст]. М.: Музыка, 1978. 75с.
171. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова [Текст] / Составители: Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. М.: Белый берег, 2009. 768с.
172. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом [Текст]. М.: Музыка, 1988. 236с.
173. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры [Текст]: Вып.1. М.: Искусство, 1938. 359с.
174. Ливанова Т. Н. Педагогическая деятельность русских композиторов-классиков [Текст]. М.: Музгиз, 1951. 100с.
175. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы [Текст]: гос. муз. изд. Москва. Т. 1, 1952. 434с., Т. 2, 1953. 476с.

176. Логинова Л. О слуховой деятельности музыканта-исполнителя. Теоретические проблемы [Текст]. М.: МГК, 1998. 176с.
177. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.) [Текст]. СПб.: Искусство, 1997. 412с.
178. Любомудрова Н. А. К вопросу о подготовке пианиста-педагога в музыкальном вузе [Текст] // В кн.: Музыкальное исполнительство и педагогика, М., 1991. С. 130-142
179. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано [Текст]. [Учеб. пособие для муз. вузов]. М.: Музыка, 1982. 143с.
180. Любомудрова Н. А. Фортепианные классы Московской консерватории в 60 – 70 годах прошлого столетия. (Из истории русской фортепианной педагогики) [Текст] // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М., 1962. С. 263-297
181. Любомудрова Н. А. Фортепианные классы Московской консерватории в 80 – 90-х годах прошлого столетия [Текст] // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 4. М., 1967. С. 337-371.
182. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников [Текст]: Сборник / Сост., текстол. ред., вступ. ст., комм. и указ. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. 319с.
183. М. П. Мусоргский. Современные проблемы интерпретации / к 150-летию со дня рождения/ [Текст] / Редкол. Т. А. Гайдамович. Сборник научных трудов. М., 1990. 124с.
184. Майкапар С. М. Годы учения [Текст]. М.: Л.: Искусство, 1938. 200с.
185. Макуренкова Е. П. Работы русских музыкантов в области фортепианной педагогики второй половины XIX века: Автореф. канд. диссертации/МГДОЛК им. Чайковского [Текст]. М., 1972. 25с.
186. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI-XX веков. Очерки [Текст]. М.: Музыка, 1990. 186с.

187. Мариупольская Т. Г. Исполнительские и педагогические принципы представителей московской пианистической школы первой половины – середины XX века [Текст] // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: учеб.-метод. пособие. М.: МПГУ, 2001. С. 3-22
188. Мариупольская Т.Г. К вопросу об истоках русской пианистической традиции [Текст] // История музыкального образования как наука и как учебный предмет: материалы 5-й Междунар. науч.-практ. конф. М.: МПГУ, 1999. С. 259-263
189. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Текст]. М., 1966. 219с.
190. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано [Текст]. [Пер. с нем. В. Л. Михелис; Предисл. и комм. Л. И. Ройзман]. М.: Классика–XXI, 2003. 115с.
191. Мастера советской пианистической школы [Текст] / Ред. А. А. Николаев: Очерки/МГДОЛК им. Чайковского. М.: Музгиз, 1961. 236с.
192. Мастерство музыканта-исполнителя [Текст]: (Сборник статей / сост. Я. Мильштейн). М.: Сов. композитор, 1972. 345с.
193. Мельникова Н. И. Исполнительская организация музыкального времени [Текст]: Автореферат кандидатской диссертации. Новосибирск: б.и., 1996. 22с.
194. Мельникова Н.И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен [Текст] / Н.И. Мельникова // Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2002. 232с.
195. Мержанов В. К. Музыка должна разговаривать [Текст]: Сб. ст. / Ред.-сост. Г. В. Крауклис. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 320с.
196. Меркулов А. М. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма [Текст]: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, по специальности 073201 «Искусство концертного исполнительства», 072901 «Музыковедение» / А. М. Меркулов. М.: Дека–ВС, 2014. 158с.
197. Меркулов А. М. «Достоимый артист, неустанный учитель, сердечный человек» (о П.А. Пабсте) [Текст] // «Фортепиано», 2001, № 1 (11). С. 25-31

198. Меркулов А. М. Проведение урока по Щапову [Текст] // «Фортепиано», 2001, №3. С. 19-23
199. Меркулов А. М. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации [Текст] // Музыкальное исполнительство и педагогика. М.: Музыка, 1991. С. 155-188
200. Меркулов А. М. Современные проблемы воспитания исполнителя. Беседы с профессорами Московской консерватории: Л. Власенко, Е. Малининым, В. Мержановым, Т. Николаевой [Текст] // Музыкальное исполнительство и современность: Вып. 2. Научные труды Московской Государственной консерватории. Сб. 19. М., 1997. С. 131-153
201. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора [Текст]. М., 1979. 69с.
202. Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи [Текст] / Ред. коллегия: Э. Л. Фрид (отв. ред); Науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л.: Музгиз, 1961. 445с.
203. Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества [Текст] / Сост. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая: Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград: Музыка, 1967. 599с.
204. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства [Текст]: Сборник статей. М.: Сов. композитор, 1983. 268с.
205. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов [Текст]. М.: Музыка, 1975. 469с.
206. Мильштейн Я.И. Основные проблемы исполнительской стилистики: (очерки по исполнительской стилистике) [Текст]. Отпеч. на маш., 1971. 40с.
207. Мильштейн Я. И. Ференц Лист [Текст]. М.: Музыка, 1999. 654с.
208. Миронова. Н. А. Московская консерватория. Истоки [Текст]. М.: МГК, 1995. 117с.
209. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники [Текст]. М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2010. 480с., ил.
210. Московская консерватория (1866–1966). М.: Музыка, 1966. 726с.

211. Мофа А. В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX веков [Текст]: дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / А. В. Мофа; науч. рук. В.П. Чинаев; Мос. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М.: [б. и.], 2012. 277с.: ил., ноты
212. Музалевский В. И. Русское фортепианное искусство [Текст]. Л.: Музгиз, 1961. 319с.
213. Музыка должна разговаривать: В. К. Мержанов отвечает на вопросы О.А. Ларченко [Текст] / Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Вып. 2 // научные труды Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 39. М., 1998. С. 145-169
214. Музыкальная педагогика и исполнительство: афоризмы, цитаты, изречения: учебное пособие [Текст] / Сост. и коммент. Г.М. Цыпина. М.: МПГУ; М.: Прометей, 2011. 403с.
215. Музыкальная психология и психология музыкального образования: теория и практика [Текст]: учебник для студентов музыкальных факультетов учреждений высшего педагогического профессионального образования / [Э.Б. Абдуллин и др.]; под ред. Г.М. Цыпина. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Академия, 2011. 383, [1] с. (Высшее профессиональное образование. Педагогическое образование)
216. Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX–XX веков: идеи, личности, школы [Текст]: Сборник статей по материалам международной научной конференции: в двух частях. Часть 2/ общ. ред. В. П. Чинаев, Д. Н. Часовитин; отв. ред. Н. П. Толстых. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. 480с.: нот., ил.
217. Музыкальное исполнительство и современность [Текст] / Сост. Т. А. Гайдамович: Вып. 2. Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 19. М., 1997, 154с.
218. Муравьева О. С. Как воспитывали русского дворянина [Текст]. СПб., 1999. 224с.

219. Н. К. Метнер: Воспоминания, статьи, материалы [Текст] / [Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки]; Сост.-ред., авт. вступит. статьи, коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1981. 352с.
220. Натансон В. А. Заметки педагога [Текст] // В кн.: Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 1-й. М., 1963. С. 3-21
221. Натансон В.А. Прошлое русского пианизма (XVIII начало XIX века) [Текст] / В.А. Натансон. М., 1960. 290с.
222. На уроках Рубинштейна [Текст]. [Ред.-сост., авт. вступ. ст. Л. А. Баренбойм]. М.-Л., 1964с. 100с.
223. Наумов Л. Н. Под знаком Г. Г. Нейгауза: беседы с Катериной Замоториной [Текст] / Лев Наумов. М.: РИФ «Антиква», 2002. 329с.
224. Нейгауз Г. Г. Доклады и выступления. Беседы. Открытые уроки. Воспоминания о Г. Г. Нейгаузе [Текст]. М.: Дека-ВС. 2008. 440с.
225. Нейгауз Г.Г. О последних сонатах Бетховена [Текст] // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 2. М.: Музыка, 1968. С. 13-21
226. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога [Текст] / Предисловие Л. Е. Гаккель. Изд. 6, испр. и доп. Москва: Классика – XXI, 1999. 229с.
227. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям [Текст] / [Вступ. ст. и коммент. Я. И. Мильштейна]. 2-е изд., испр. и доп. М.: Сов. композитор, 1983. 526с.
228. Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав [Текст] / Ред.-сост. Б. Б. Бородин. М.: ООО «Дека–ВС», 2007. 424с., илл.
229. Николаев А. А. Джон Фильд [Текст]. М.: Музыка, 1979. 158с.
230. Николаев А. А. Муцио Клементи [Текст]. М.: Музыка, 1983. 93с.
231. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма [Текст]: учебное пособие. М.: Музыка, 1980. 112с.
232. Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского [Текст]. М., Л.: изд-во и типолитогр. Музгиза, 1949. 208с.
233. Николаев В. А. Шопен-педагог [Текст]. М.: Музыка, 1980. 94с.

234. Николай Рубинштейн и его время: альбом [К 150-летию Московской консерватории] [Текст] / ред.-сост. М. Д. Соколова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 120с.: ил.
235. Новикова Э. Ф. Фортепианное искусство русских композиторов XVIII–XIX веков (творчество, исполнительство, педагогика) [Текст]. Учебное пособие. М., Изд. МГЗПИ, 1985. 93с.
236. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха [Текст]. М.: Классика–XXI, 2011. 53с.
237. Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И.С.Баха [Текст]. М.: Классика–XXI, 2009. 154с.
238. Носина В. Б. «Проявление музыкально-риторических принципов в клавирных сонатах К. Ф. Э. Баха» [Текст] // Музыкальная риторика и фортепианное искусство. М., 1989. С. 103-118
239. Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича [Текст] / под ред. Л. А. Баренбойма, К. И. Южак. М., Л.: Музыка, 1965. 215с.
240. Оборин Л. Н. – педагог [Текст]: Сб. статей / сост. Е. Кулова; Рец. А. Алексеев. М.: Музыка, 1989. 190с.
241. Оборин Л. Н: Статьи. Воспоминания. К 70-летию со дня рождения [Текст] / Л. Н. Оборин; МГК им. П. И. Чайковского. Фак. спец. фортепиано; [сост. и общ. ред. М. Г. Соколова]. М.: Музыка, 1977. 222с.
242. Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века [Текст]. М.: Музыка, 1987. 196с.
243. Овчинников М. А. Русская критическая мысль XIX века о фортепианном исполнительстве [Текст]. Автореф. кандидатской диссертации. М., 1982. 27с.
244. Островская В. Г. Николай Рубинштейн (Очерк жизни и деятельности) [Текст]: Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения / Моск. ордена Ленина гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: [б.и.], 1953. 13с.



245. От барокко к романтизму: музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сборник статей [Текст] / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Каф. истории и теории исполнит. искусства; [отв. ред. С.В. Грохотов]. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2010. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского). Вып. 1. 2011. 345с. Вып. 2. 2010. 286с. Вып. 3. 2012. 271с.
246. Очерки по истории советского фортепианного искусства [Текст]: Учеб. пособие / Ред.-сост. А. Николаев, В. Чинаев. М.: Музыка, 1979. 262с., нот.
247. Пасхалов В. И. Антон Григорьевич Рубинштейн [Текст] / Монография. М.: Музыка, 1990. 118с.
248. Передерий О.И. Отечественная фортепианная педагогика советского периода [Текст]. СПб.: Ун-та, 2007. 227с.
249. Перельман Н. Е. В классе рояля: Короткие рассуждения [Текст]. 5-е изд. СПб.: Борей, 1994. 63с.
250. Перерва Е. И. Сергей Доренский: пианист, педагог, человек... [Текст]. М.: «Анита-пресс», 2011. 64с., с ил.
251. Петербургские страницы русской музыкальной культуры: сборник статей и материалов [Текст] / С.-П. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; [Ред.-сост. Л. Г. Данько, Т. В. Брославская]. СПб.: Ист.-теорет. фак. С.-П. гос. консерватории, 2001. 211с.
252. Пианисты рассказывают [Текст]: сб. статей / Сост. М. Соколов. Вып. 1, изд. 2-е. М.: Музыка, 1990. 174с. Вып. 2. М.: Музыка, 1984. 239с.; Вып. 3. М.: Советский композитор, 1988. 176с.
253. Полякова Л. В. «Картинки с выставки» М. Мусоргского: Пояснение [Текст]. М.:Л.: Музгиз, 1951. 28с.
254. Приношение Надежде Голубовской [Текст] / Автор-сост. Т. Зайцева. СПб.: Композитор, 2007. 358с.
255. Проблемы романтизма в исполнительском искусстве [Текст] / Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, Каф. истории и теории исполнительского

искусства; [ред.-сост. С.Н. Тихонов]. М.: НТЦ "Консерватория", 1994. 144с.: нот. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 6).

256. Профессора исполнительских классов Московской консерватории [Текст] / Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. Кафедра истории и теории исполнительского искусства; [ред.-сост. А.М. Меркулов]. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2000. Вып. 1. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2000. 175с. Вып. 2. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. 249с. Вып. 3. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 302с. Вып. 4. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. 251с.

257. Пушина Н. Б. Г.А. Пахульский – композитор, пианист, педагог [Текст]: Дисс. канд. искусствоведения. М.: [б. и.], 2005. 370с.

258. Рабинович Д.А. Большой путь советского пианизма [Текст] // Советская музыка. М. 1957. №11. С. 78-82

259. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль [Текст]. Москва: Классика – XXI, 2008. 208с.

260. Рабинович Д. А. Портреты пианистов: К. Игумнов, Г. Нейгауз, В. Софроницкий, Г. Гинзбург, Л. Оборин, Э. Гилельс, М. Гринберг, С. Рихтер [Текст]. М.: Советский композитор, 1962. 266, [2] с., [8] л. портр.

261. Равичер Я. И. Василий Ильич Сафонов [Текст]. М.: Музгиз, 1959. 364с.

262. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике [Текст]. М.: ЦАПИ, 1994. 142с.

263. Растопчина Н. Феликс Михайлович Блуменфельд [Текст]. Л.: Музыка, 1975. 86с.

264. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы [Текст]. М.: Музыка, 1974. 107с.

265. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи [Текст]. М.: Музыка, 1983. Т.1. 215с.

266. Рубинштейн А.Г. Сборник статей [Текст] / Под ред. Т.А. Хопрова. СПб.: Канон, 1997. 197с.

267. Рудецкая Г. А. Становление русской пианистической школы (методическое наследие отечественных пианистов) [Текст]: Учебно-методическое пособие. Владимир: ВГПУ, 2005. 90с.
268. Савшинский С. И. Пианист и его работа [Текст]. М.: Классика – XXI, 2002. 239с.
269. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением [Текст]. М.: Классика–XXI, 2004. 190с. (Секреты фортепианного мастерства).
270. Савшинский С. И. Режим и гигиена работы пианиста [Текст]. Л.: Сов. Композитор, 1963. 120с.
271. Самуил Фейнберг (1890–1962). 120 лет со дня рождения: [альбом]. [Текст] / ред.-сост. М. Д. Соколова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 144с.
272. Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. 1862–2012 [Текст]: сб. ст. по материалам междунар. симпозиума, посвящ. 150-летию консерватории (20-22 сент. 2012г.) / ред.-сост.: Н. И. Дегтярева (отв. ред.), Н. А. Брагинская; СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2013. 467с.
273. Сафонов В. И. Новая формула. (Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано) [Текст, ноты]. М.: Издательский Дом «Композитор», 2005. 28с.
274. Семецкий А. А. Культурная традиция Московской консерватории: национальное как мировое (на материале истории исполнительских школ) [Текст]. Канд. диссертация. Б.м.: Банк культурной информации, 1997. 169с.
275. Серов А. Н. Воспоминания о М. И. Глинке [Текст]. Л.: Музыка, 1984. 56с.
276. Слуцкая Л. Е. Совершенствование профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей (из опыта работы фортепианного факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского) [Текст]. Канд. диссертация. М.: [б.и.], 2000. 180с.
277. Слуцкая Л. Е. Становление и трансформация педагогических и художественно-эстетических парадигм в системе современного музыкального

образования [Текст]: дисс. доктора пед. наук [Место защиты: Мос. гос. открытый пед. университет]. М., 2013. 465с.

278. Слуцкая Л. Е. Творческое становление личности музыканта в исполнительском классе вуза (из опыта работы фортепианного факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского) [Текст]: монография. Тула: тульский полиграфист, 2011. 131с.

279. Смирнов М. А. Фортепианные произведения композиторов Могучей кучки [Текст]. М.: Музыка, 1971. 113с.

280. Смирнов М. А. Русская фортепианная музыка: Черты своеобразия [Текст]. М.: Музыка, 1983. 335с.

281. Соловцов А. А. Николай Рубинштейн [Текст]. [1835–1881]. М., Л.: Изд. и типолит. Музгиза в Москве, 1946. 46с.

282. Станислав Нейгауз: воспоминания, письма, материалы / Сост. и общ. ред. Н. Зимяниной. М.: Сов. композитор, 1988. 207с.

283. Сухова Л. Г. Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы [Текст]. Дисс. доктора пед. наук. 2005. 385с.

284. Тамбовская Н. Две встречи с Григорием Соколовым [Текст] // Музыкальная академия, 2001. № 2. С. 72-82

285. Творчество, концепции, школы: деятельность профессоров Московской консерватории (от истоков до наших дней) [Текст]: Сб. статей по материалам теоретических сессий / ред.-сост. В. В. Березин, А. М. Меркулов, П. В. Седов. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. 264с.

286. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста [Текст] / Е. М. Тимакин. М.: Музыка, 2009. 167, [1] с., [4] л. портр.: нот. + DVD

287. Ульянова Р. А. Григорий Романович Гинзбург и его роль в развитии советского пианизма [Текст]: Автореферат канд. диссертации/ЛОЛГК им. Н. А. Римского–Корсакова. Л.: 1985. 19с.

288. Уроки Гольденвейзера [Текст] / [сост., вступ. ст.: С. Грохотова]. Москва: Классика–XXI, 2009. 245, [2] с., [12] л. фотографий: нот.; 21. (Мастер-класс).

289. Федорович Е.Н. Педагогическое наследие крупнейших российских пианистов и его роль в современном музыкальном образовании [Текст]: Дисс. кандидата иск-ния. Екатеринбург, 2001. 374с.
290. Федосеева С. Л. Исполнительское искусство М. В. Юдиной. Черты стиля [Текст]: Кандидатская диссертация. Казанская гос. консерватория. Казань, 1983. 222с.
291. Фейгин М. Э. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога [Текст]. М., 1973. 158с.
292. Фейгин М. Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога [Текст]. М.: Музыка, 1975. 110с.
293. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста [Текст] / Сост. и общ. ред. Л. Фейнберга и В. Натансона. М.: Музыка, 1978. 207с.
294. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство [Текст] / Предисловие: В. А. Натансон; Ред.: В. А. Натансон. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1969. 596с.
295. Фейнберг С. Е. Пианист, композитор, исследователь [Текст] / Ред. И. Лихачева. М.: Сов. композитор, 1984. 229с.
296. Фейнберг С.Е. Бетховен. Соната ор. 106 (исполнительский комментарий) [Текст] // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 2. М., 1968. С. 22-58
297. Флиер Я. Статьи. Воспоминания. Интервью [Текст] / Ред. М. Яковлева. М.: Сов. композитор, 1983. 268с.
298. Фортепианное искусство на рубеже XX–XXI веков. Проблемы современного творчества, исполнительства, педагогики [Текст]: Межвузовский сборник научных трудов / Под. ред. О. Ю. Кошелева; Сост. М. В. Воротной. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 214с.
299. Фортепианное искусство. История и современность. Проблемы творчества, исполнительства, педагогики [Текст]: Межвузовский сборник научных трудов / Сост. М. В. Воротной. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. Вып. 1, 2004. 152с. Вып. 2., 2006. 112с.
300. Фридерик Шопен: Статьи и исследования советских музыковедов [Текст] / Сост. и общ. ред. Г. Эдельмана. М.: Музгиз, 1960. 410с.

301. Хентова С. М. О музыке и музыкантах наших дней [Текст]: [Сборник]. Л.; М.: Советский композитор, 1976. 359с.
302. Хентова С. М. Пианисты XX века [Текст]. Т. I.: Докт. диссертация/МГДОЛК им. Чайковского. М., 1973. 395с.
303. Хентова С. Л. Лев Оборин [Текст]. Л.: Музыка, 1964. 204с.
304. Хлудова Т. А. Педагогические принципы профессора Г. Г. Нейгауза [Текст]: Теоретическая часть исполнит. канд. диссертации/МГДОЛК им. Чайковского. М., 1955, 226с.
305. Хопрова Т. А. Антон Григорьевич Рубинштейн [Текст]. Л.: Музгиз, 1963. 116с.
306. Хопрова Т. А. С. И. Танеев: популярная монография [Текст]. 2-е изд. Л.: Музыка, 1980. 104с., ил.
307. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника [Текст]. М.: Изд. центр «Академия», 1999. 192с.
308. Цыпин Г.М. Концертная сцена России: Проблемы, Суждения, Мнения [Текст]. М.: Моск. антрепренер. муз. агентство «Феникс АРТ», 1993. 177с.
309. Цыпин Г. Мастера советского пианизма [Текст]. М.: Сов. композитор, 1982. 256с.
310. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство [Текст]. С.-Петербург: Алетейя, 2001. 318с.
311. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества [Текст]. М.: Сов. композитор, 1988. 384с., 17 ил.
312. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано [Текст]: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2119 «Музыка и пение». М.: Просвещение, 1984. 176с.
313. Цыпин Г. М. Портреты советских пианистов [Текст]. 2-е изд., доп. М.: Сов. Композитор, 1990. 334с.
314. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения [Текст]. Пособие для учащихся. М.: Интерпракс, 1994. 384с.

315. Цыпин Г. М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности [Текст]. М.: Музыка, 2011. 128с.
316. Цыпин Г. М. Я. В. Флиер [Текст]. М.: Музыка, 1972. 128с.
317. Цыпин Г. М. Шопен и русская пианистическая традиция [Текст]. М.: Музыка, 1990. 96с.
318. Чайковский П. И. Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского [Текст]. 1868–1876. М. 1898. 391с.
319. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры 18–20 веков: На примере фортепианного исполнительского искусства [Текст]. В 2 томах. Автореф. док. дисс. М.: б.и., 1995. 48с.
320. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры 18–20 веков: На примере фортепианного исполнительского искусства [Текст]. В 2 томах. Докторская диссертация. М.: б.и., 1995. 654 с.
321. Чинаев В.П. «Картина мира» барокко и некоторые стилевые аспекты клавирных сонат Скарлатти [Текст] // Сб.: Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2001. С. 4-18
322. Чинаев В.П. «Новый тип исполнителя» в контексте русского художественного авангарда 10-20х годов [Текст] // Сб.: Из истории музыкальной жизни России (XIX–XX вв.). М., 1992 . С. 123-144
323. Чинаев В.П. «Открытое» сочинение и исполнитель (Пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций) [Текст] // Сб.: Музыкальное исполнительство и педагогика. М.: Музыка, 1991. С. 213-238
324. Чинаев В.П. В поисках романтического пианизма [Текст] // Сб.: Стилевые особенности исполнительской интерпретации. М., 1985. С. 58-81
325. Чинаев В.П. От футуризма к «новой простоте». Исполнительское искусство С.С. Прокофьева в свете художественных тенденций времени [Текст] // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: По материалам научно-практической конференции. М., 2006. С. 132-145

326. Шабшаевич Е. М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике [Текст]. Московский гос. ин-т музыки им. А. Г. Шнитке. Москва: Композитор, 2011. 599с.
327. Шайхутдинов Р. Фортепианная школа Г.Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма [Текст]. Автореф. дисс канд. иск. Магнитогорск, 2001. 22с.
328. Эпштейн В.М. Игумнов – интерпретатор Чайковского [Текст]: Теорет. часть исполнит. канд. диссертации / МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1956. 261с.
329. Эпштейн В.М. «Времена года» Чайковского в интерпретации К. Н. Игумнова [Текст]. Минск: Высшэйшая школа, 1966. 96с.
330. Юдин А. П. Музыкально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки [Текст]. М.: МПГУ, Янус–К, 2011. 44 стр.
331. Юдин А. П. Национальная идея в русской музыкальной педагогике XIX века [Текст]. М.: Прометей, 2004. 247с.
332. Vanowetz J. The pianist's guide to Pedaling [Текст]. Bloomington: Indiana University Press, 1992. 309p.
333. Brendel A. Music Sounded Out: Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts [Текст]. London, Robson Books, 1995. 258p.
334. Choksy L. Teaching music in the twentieth century [Текст] / L. Choksy. New York : Englewood Cliffs : Prentice–Hall Cop., 1986. 343p.
335. Gerig R. R. Great Pianists and Their Technique [Текст]. 2nd. ed. Washington: Luce, 1975. 560p.
336. Hinson M. The Pianist's Dictionary [Текст] / M. Hinson. Bloomington, IN: Indiana UP, 2004. 221p.
337. Mach E. Great Contemporary Pianists Speak for Themselves [Текст] /E. Mach. New York: Dover Publications, 1991. 258p.
338. Matthews D. In Pursuit of Music [Текст]. London: Bassault, 1966. 286p.
339. Methuen–Campbell, J. Chopin Playing from the Composer to the Present Day / J. Methuen–Campbell [Текст]. London: Gollancz, 1981. 289p.



340. National Conference on Piano Pedagogy [Текст] / Ed. M. J. Baker. Princeton, New York National Conference on Piano Pedagogy, 1983. 213p.
341. Palmieri R. Piano Information Guide: An Aid to Research [Текст] / R. Palmieri. New York: Garland, 1989. 185p.
342. Rosenblum S. P. Performance practices in Classic Piano Music [Текст]. Bloomington: Indiana University Press, 1988. 544p.
343. Schonberg H. C. The Great Pianists [Текст] / H. C. Schonberg. New York: Simon & Schuster, 1987. 269p.
344. The Glenn Gould Reader. Edited by Tim Page [Текст]. London, Boston: Faber and Faber, 1988. 476p.
345. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Текст]: [in 20 vol.] / ed. by S. Sadie. London: Macmillan, 1980.
346. Vries C. Die Pianistin Clara Wieck-Schumann: Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität [Текст]. Mainz: Schott, 1996. 482p.
347. Zilberquit M. Russia's great modern pianists [Текст]. New York: T. F. H. Publicationa, 1983. 511p.

**Биография С. Л. Доренского**

Сергей Леонидович Доренский родился 3 декабря 1931 г. в Москве. Его родители не были профессиональными музыкантами: отец, Леонид Михайлович, работал фотокорреспондентом, по воспоминаниям музыканта, обладал приятным тембром голоса и даже брал частные уроки у Народного артиста СССР, знаменитого тенора Ивана Семёновича Козловского. Мама, Нина Константиновна, некоторое время посещала музыкальный техникум.

Музыка всегда звучала в доме Доренских: в комнате стоял рояль, приобретенный в то время, когда училась мама пианиста, граммофон, множество пластинок. Не редкостью для семьи были разнообразные творческие вечера: часто собирались гости, исполняли арии из опер различных композиторов.

В семь лет родители отвели мальчика в Центральную музыкальную школу, где ему предстояло держать сложные экзамены на поступление. Сергей Леонидович исполнил романс П.И. Чайковского «Хотел бы в единое слово», чем изрядно удивил приемную комиссию. Он был принят в ряды учеников ЦМШ, в класс замечательного педагога Лидии Владимировны Красенской, у которой проучился несколько лет.

Музыкант вспоминает, что учеба была, конечно, интересной, но как любому ребенку, ему не хотелось ежедневно просиживать часы за инструментом, разучивая гаммы, арпеджио, этюды, различные произведения. С мальчиком всегда сидела рядом мама и заставляла заниматься. «Активный интерес к музыке приходит в 12–13 лет, а в первом классе я был обыкновенным мальчиком, не очень старательным, и кроме лени ничем себя не проявил. Помню, как меня заставляли играть. Все ребята гуляли, а я занимался, мои приятели имели детство, а у меня его не было. Начиная с 12 лет точно никакого гуляния. Тем не менее, уже тогда я очень любил музыку!»<sup>91</sup>, – вспоминал профессор в канун своего 80-летия.

---

<sup>91</sup> Из личных бесед с автором

В годы Великой Отечественной войны, семья Доренских приняла решение остаться в Москве. Несмотря на сложные для страны времена, занятия Сергея Леонидовича не прекращались: приходил частный репетитор, давал мальчику уроки фортепиано и обучал его теоретическим дисциплинам.

К систематическим занятиям Доренский вернулся в 1944 году, по счастливому стечению обстоятельств, он попал в класс к выдающемуся музыканту современности, блестящему пианисту-виртуозу и педагогу Григорию Романовичу Гинзбургу (1904–1961), с которым в дальнейшем будет тесно связана его творческая судьба.

Музыкант вспоминал: «В школьные годы приходилось очень много заниматься, нужно было соответствовать имени такого выдающегося педагога как Григорий Романович Гинзбург. Именно тогда я понял, что только дикая работа может продвинуть человека в жизни. Наверно, тогда же столкнулся и с первыми творческими трудностями: не получались отдельные сочинения, долго и упорно работал над этюдами Шопена и Листа. Меня очень поддерживал Григорий Романович, только благодаря нему я не падал духом и продолжал заниматься»<sup>92</sup>.

Уже в школьные годы Сергей Леонидович зарекомендовал себя как вдумчивый и технически продвинутый музыкант. Для участия в концертах в Большом и Малом залах консерватории на прослушиваниях в ЦМШ отбирались, как правило, только лучшие учащиеся. В комиссии присутствовали многие авторитетные музыканты, в том числе директор консерватории Виссарион Яковлевич Шебалин. Сергей Леонидович, как один из лучших учеников ЦМШ, всегда проходил отбор.

Немаловажное значение для общего развития Доренского сыграло его окружение: «Мне еще повезло в том плане, что меня всегда окружали очень интересные ребята. Особо следует сказать про класс на два года старше моего. Это были прекрасные пианисты, скрипачи, виолончелисты. Многие впоследствии

---

<sup>92</sup> Из личных бесед с автором

стали знаменитыми, например, Эдуард Грач, Евгений Малинин, Антон Гинзбург (однофамилец Григория Романовича), Игорь Безродный, Рафаил Соболевский. В общем, класс-созвездие. Вечерами я ходил на концерты прославленных мастеров фортепианного искусства. Особо сильное впечатление на меня производила игра Григория Гинзбурга, Генриха Нейгауза, Льва Оборина, Эмиля Гилельса, Владимира Софроницкого. Большинство из них сидело в комиссии на выпускном экзамене в ЦМШ, поэтому так было важно хорошо сыграть. На выпускном по специальности мне поставили пять с плюсом»<sup>93</sup>.

После окончания ЦМШ Сергей Леонидович продолжил обучение у Григория Романовича Гинзбурга в Московской консерватории. Перед музыкантом открылись новые горизонты.

Близкий друг С. Л. Доренского, в настоящий момент профессор Московской консерватории Р. О. Багдасарян говорил о времени учебы в Московской консерватории:

«Нам [с Сергеем Леонидовичем] невероятно повезло в том плане, что мы были окружены выдающимися музыкантами. Заходишь в консерваторию, что ни профессор, то великий: Генрих Нейгауз, Яков Флиер, Константин Игумнов, Давид Ойстрах, Леонид Коган; что ни студент, то талантливый. В этой обстановке мы впитывали все самое лучшее, не только профессиональные знания, но и этические качества наших педагогов, наших воспитателей. Каждый вечер мы пропадали в Большом зале консерватории, в Малом – выступали сами. В день концерта творилось страшное: народ валом шел. В Большом зале играли лучшие оркестры мира – Филадельфийский, Нью-Йоркский, Чикагский, Бостонский, за пультом стояли такие известные дирижеры, как Юджин Орманди, Леопольд Стоковский, Леонард Бернстайн... Мы дышали этим воздухом, мы замыкались в этой творческой ауре.

Вообще, годы были знаменательными по очень многим аспектам культуры. Мы воспринимали музыку в комплексе. У нас были так называемые «Вечера

---

<sup>93</sup> Из личных бесед с автором

физики и лирики», которые проводились в Малом зале консерватории. Приходили выдающиеся ученые: Владимир Энгельгардт, Лев Ландау, поэты Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, художник Илья Глазунов и многие другие. Такая атмосфера взаимодействия, взаимообогащения, конечно, самым благотворным образом влияла на наше формирование» [250, 55-56].

Несколько лет подряд Сергей Леонидович Доренский был председателем так называемого «Научного общества». Вечерами игрались переложения симфонической музыки, музыка в четыре руки: «деятельность общества была активной и разнообразной. Например, мы играли Вагнера, которого в то время не знали совершенно. Он, наряду с другими композиторами, был под запретом (как и Рихард Штраус). Все равно жизнь кипела, все равно доставали диски, слушали, играли»<sup>94</sup>.

Безусловно, в становлении Доренского-пианиста решающую роль сыграл его знаменитый педагог Григорий Романович Гинзбург. В статьях, посвященных памяти учителя, музыкант впоследствии писал: «Как студент, аспирант, а затем ассистент Гинзбурга, я в течение многих лет очень внимательно изучал творческие позиции своего педагога. И постоянно чувствовал, что они всецело исходят из принципов русской и советской школы пианистического искусства, одним из самых блестящих представителей которой он был...» [120, 11].

Не меньшее влияние на Доренского оказало исполнительское мастерство Григория Романовича: «Я прослушал за многие уже десятилетия сотни, тысячи музыкантов – зрелых и молодых, прославленных и начинающих, и надо сказать, что в этом отношении мало кто мог бы сравниться с Гинзбургом. У него был свой, неповторимый звук, свое касание клавиш...» [120, 9].

Как известно, Григорий Романович Гинзбург был убежден, что учащемуся не следует замыкаться в рамках одной «школы». Он всегда рекомендовал своим воспитанникам поучиться и у других профессоров. За годы учебы в Московской

---

<sup>94</sup> Из личных бесед с автором

консерватории Доренский посещал классы Я. В. Флиера, Г. Г. Нейгауза, С. Е. Фейнберга, А. Б. Гольденвейзера, А. Шацкеса, многим из них он играл.

Многолетняя дружба связывает Доренского с композитором и пианистом Родионом Константиновичем Щедриным. Музыканты учились на одном курсе в консерватории, затем в аспирантуре. Известно, что Р. К. Щедрин совмещал обучение сразу на двух факультетах: композиторском и фортепианном. Будучи на третьем курсе консерватории Р. К. Щедрин и С. Л. Доренский участвовали в конкурсе на лучшее исполнение фортепианного концерта, и оба удостоились высшей награды.

За годы учебы в Московской консерватории (затем в аспирантуре) С. Л. Доренский участвовал в двух крупных международных состязаниях, которые определили его дальнейшую концертную деятельность.

В 1955 году музыкант был удостоен I премии и золотой медали на V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве.

Двумя годами позже, в 1957 году, Доренский завоевал II премию на Международном конкурсе пианистов в Рио-де-Жанейро. Его выступление стало подлинным триумфом и вызвало огромный резонанс в местной прессе. С талантливым советским пианистом пожелал лично познакомиться бразильский президент Жуселино Кубичек ди Оливейра. Специфика бразильского конкурса побудила артиста обратить внимание на фортепианную литературу, не столь популярную в России (Э. Вила Лобоса и Кл. Сантору). Победители состязания должны были дать серию концертов по стране.

С 1955 года Сергея Леонидовича Доренского приглашают солистом Госконцерта, с 1957 года – Росконцерта.

Педагогическая практика музыканта началась практически в это же время: в 1957 году он стал ассистентом профессора Григория Романовича Гинзбурга.

Преподавание в Московской консерватории С. Л. Доренский органично сочетал с административной деятельностью. В 1978 г. пианист был избран деканом фортепианного факультета, а затем заведующим кафедрой специального

фортепиано. В 1979 году Сергею Леонидовичу присвоили звание профессора (в 1981 г. – ученое звание профессора).

Его достижения в области культуры и искусства отмечены многими наградами, в том числе орденом «За заслуги перед Отечеством IV степени», орденом Дружбы, званием, «Заслуженный деятель культуры ПНР», медалями Академии русской словесности «Ревнители просвещения», «В память 850-летия Москвы», Золотой медалью фонда И. К. Архиповой «За выдающийся вклад в дело воспитания нескольких поколений блистательных пианистов», Международной премией в области музыкальной педагогики имени М. М. Ипполитова-Иванова, Званием и орденом «Заслуженный деятель культуры» Республики Казахстан.

**Приложение №2**  
**Ученики С. Л. Доренского –**  
**лауреаты международных конкурсов**

Алексеев Константин	Международный фортепианный конкурс «Новые звезды», Германия, 2014г., 1 премия
Амара Магда	Международный конкурс памяти Р. Капорали в Сульмоне, Италия, 2005г., 3 премия Международный конкурс пианистов памяти Владимира Горовица, 2007г., 3 премия Международный конкурс пианистов «Ennio Porrino» в г. Кальяри, Италия, 2008г., 1 премия
Амиров Федор	Международный конкурс им. Ф. Пуленка в Норд-хорне, Германия, 1999г., 1 премия Международный конкурс в Хамаматсу, Япония, 2000г., 5 премия Международный конкурс им. С. В. Рахманинова в Москве, 2002г., 3 премия Международный конкурс им. С. В. Рахманинова в Лос-Анджелесе, США, 2002 г., 3 премия Международный конкурс им. О. Мессiana в Париже, Франция, 2003 г., 4 премия Международный конкурс им. Виотти в Верчелли, Италия, 2004г., 1 премия XIII Международный конкурс им. П. И. Чайковского, 2007г., 6 премия
Аристов Арсений	Международный конкурс пианистов «Посвящение Ференцу Листу», 2008г., Гран-при



Арцибашев Сергей	<p>Международный конкурс им. М. В. Юдиной в Санкт-Петербурге, 2006г., 2 премия</p> <p>Международный конкурс пианистов имени Жана-Батиста Виотти, 2007г., 2 премия и приз публики</p> <p>VIII Международный конкурс пианистов имени Наримана Сабитова, г. Уфа, 2008г., 1 премия (2 премия не присуждалась). Специальный приз за лучшее исполнение произведения</p>
Бабанов Елисей	<p>Международный конкурс им. Рахманинова в Москве, 1997г., 1 премия</p> <p>Международный конкурс в Джоплине, США, 1999г., 2 премия</p>
Бакурина Маргарита	23 Международный фортепианный конкурс «Roma», Рим, Италия, 2014г., 2 премия
Богданова Ирина	<p>Международный конкурс в Анконе, Италия, 2002, 3 премия</p> <p>Международный конкурс им. Э. Поррино в Кальяри, Италия, 2004г., 2 премия</p>
Бунин Станислав	Международный конкурс им. Шопена в Варшаве, Польша, 1985г., 1 премия
Гайдук Дмитрий	<p>Всесоюзный конкурс в Ташкенте, 1981г., 3 премия</p> <p>Международный конкурс им. П. И. Чайковского, 1982г., 4 премия</p>
Доссин Александр (Бразилия)	<p>Международный конкурс им В. А. Моцарта в Зальцбурге, Австрия, 1995г., 3 премия</p> <p>Международный конкурс им. М. Каллас в Афинах, Греция, 1996г., 2 премия</p> <p>Международный конкурс в Монкальери, Италия, 1997г., 1 премия</p> <p>Международный конкурс им. М. Аргерих в Буэнос-Айресе,</p>

	Аргентина, 2003г., 1 премия
Желтоног Андрей	Международный конкурс им. Э. Поррино в Кальяри, Италия, 1992г., 2 премия Международный конкурс им. Д. Липатти в Бухаресте, Румыния, 1995г., 2 премия Международный конкурс в Порто, Португалия, 1995г., 2 премия Международный конкурс Ciudad de Ferrol-Gregorio Baudot в Ферроле, Испания, 1995г., 3 премия Международный конкурс AMSA в Цинциннати, США, 1996г., 2 премия Международный конкурс в Лидсе, Великобритания, 1997г., 6 премия Международный конкурс им. Рахманинова в Москве, 1997г., 3 премия
Ибусуки Шина (Япония)	Международный конкурс им. А. Руссея в Софии, Болгария, 1 премия
Иванова Елизавета	Международный конкурс пианистов «Cittadi Verona» в Италии, 2013г., 1 премия и специальный приз Международный конкурс пианистов «Blüthner Golden Tone Award» в Австрии, 2013г., 1 премия и специальный приз
Иванова Мария	Международный конкурс в Эттлингене, Германия, 1992г., 3 премия Международный конкурс в Дортмунде, Германия, 1994г., 2 премия
Игошина Валентина	Международный конкурс им. Рахманинова в Москве, 1997г., 1 премия Международный конкурс им. Ф. Шопена в Варшаве, Польша, 2000г., диплом

	<p>Международный конкурс в Атланте, США, 2002г., 2 премия</p> <p>Международный конкурс в Гориции, Италия, 2002г., 1 премия</p> <p>Международный конкурс им. Королевы Елизаветы в Брюсселе, Бельгия, 2003г., диплом</p>
Илия Ивари (Эстония)	<p>Международный конкурс им. Ф. Шопена в Варшаве, Польша, 1985г., диплом</p> <p>Международный конкурс им. В. да Мотта в Лиссабоне, Португалия, 1987г., 4 премия</p> <p>Международный конкурс им. Королевы Софии в Осло, Норвегия, 1988г., 3 премия</p>
Каменева Вера	<p>Международный конкурс им. М. Каллас, Афины, Греция, 1998г., 2 премия</p> <p>Международный конкурс в Сиднее, Австралия, 2000г., 5 премия</p> <p>Международный конкурс в Канту, Италия, 2000г., 1 премия в разделе «Классический концерт», 3 премия в разделе «Романтический концерт»</p>
Кастро Мигель (Испания)	<p>Международный конкурс в Майорке, Испания, 2005г., 3 премия</p>
Кинасов Максим	<p>Международный фортепианный конкурс им. К.Н. Игумнова (Липецк, Россия), 2014г., 1 премия и Гран-при</p> <p>24 Международный фортепианный конкурс «Roma» (Италия). Специальный приз фонда Куомо «Лучшему пианисту из Восточной Европы», 2014г., Гран-при</p>
Колесников Павел	<p>XVI Международный конкурс пианистов «CittadiPinerolo» в Италии, 2010г., 4 премия и приз публики</p> <p>I премия на XXIX Международный конкурс пианистов «DeliaSteinberg» в Мадриде, Испания, 2010г., 1 премия</p>

	<p>Шотландский международный конкурс пианистов в Великобритании (Глазго), 2010г., 3 премия</p> <p>Международный конкурс пианистов «Эстер Хоненс» в Калгари, Канада, 2012г., 1 премия</p>
Красотина Ирина	<p>Международный конкурс им. А. Русселя в Софии, Болгария, 1996г., 1 премия</p> <p>Международный конкурс им. Д. Липатти в Бухаресте, Румыния, 1997г., 3 премия</p> <p>Международный конкурс в Трани, Италия, 1997г., 3 премия</p> <p>Международный конкурс им. Э. Гранадоса в Барселоне, Испания, 2001г., 2 премия</p>
Кузнецов Владимир	Международный конкурс в Варне, Болгария, 2003г., Гран-при
Кузнецов Николай	Пятый международный фортепианный конкурс имени М.А. Балакирева «Русская музыка» (Краснодар), 2014г., 2 премия
Лазарева Татьяна	Международный конкурс им. Э Поррино в Кальяри, Италия, 1997г., 2 премия
Луганский Николай	Международный конкурс им. П. И. Чайковского, 1994г., 2 премия (1 не присуждена)
Маркаров Сергей	Международный конкурс им. А Касагранде в Терни, Италия, 1982г., 3 премия
Мацуев Денис	Международный конкурс им. П. И. Чайковского, 1998г., 1 премия
Мельников Алексей	Международный фортепианный конкурс в Сан-Марино, 2014г., 1 премия, приз от оркестра, приз зрительских симпатий, приз от критики
Мечетина	Международный конкурс им. Дж. Б. Виотти в Верчелли,

Екатерина	Италия, 2002г., 2 премия Международный конкурс в Пинероло, Италия, 2003г., 1 премия Международный конкурс AMSA в Цинциннати, США, 2004г., 1 премия
Мичко Татьяна	Международный конкурс им. Г. Гульда в Остре, Италия, 2002г., 1 премия Международный конкурс в Панаме, 2004г., 2 премия Международный конкурс в Санторини, Греция, 2005г., Гран-при Международный конкурс в Шеврорте, Луизиана, США, 2005г., 1 премия Международный конкурс в Миссури, США, 2006г., 1 премия Международный конкурс в AMSA в Цинциннати, США, 2006г., 1 премия
Ми Хен Ан (Корея)	Международный конкурс им. Дж. Б. Виотти в Верчелли, Италия, 1998г., 2 премия Международный конкурс в Тайгуне, Тайвань, 2000г., 3 премия
Мордасов Антон	Международный конкурс в Монреале, Канада, 1996г., 3 премия Международный конкурс в AMSA в Цинциннати, 1996г., 1 премия
Нерсесьян Павел	Международный конкурс им. Л. Ванн Бетховена в Вене, Австрия, 1985г., 2 премия Международный конкурс в Сантандере, Испания, 1987г., 4 премия Международный конкурс в Токио, Японии, 1989г., 5 премия

	Международный конкурс GPA в Дублине, Ирландия, 1991г., 1 премия
Нестеренко Алексей	Международный конкурс «Palma d'Oro» в Финале Лигуре, Италия, 1995г., 3 премия Международный конкурс «Citta di Senigalia» в Сенигалии, Италия, 1995г., 6 премия
Окросцваридзе Лука	Международный конкурс пианистов им. Горовица в Испании, 2010г., 4 премия, специальный приз М. Рибицкого и приз зрительских симпатий Международный конкурс пианистов в Алма-Ате, 2011г., 1 премия
Пелецис Анна	Международный конкурс им. Н. Рубинштейна в Париже, Франция, 2004г., 1 премия Международный конкурс в Марафоне, Греция, 2005г., 4 премия (1 и 2 не присуждены)
Петрушенко Наталья	Международный конкурс им. С. В. Рахманинова в Москве, 1993г., 6 премия
Писарев Андрей	Всесоюзный конкурс им. С. В. Рахманинова в Москве, 1983г., 1 премия Международный конкурс им. Моцарта в Зальцбурге, Австрия, 1991г., 1 премия Международный конкурс им. Бузони в Больцано, Италия, 1991г., 4 премия Международный конкурс UNISA в Претории, ЮАР, 1992г., 1 премия
Полянский Олег	Международный конкурс им. Чайковского, 1998г., 6 премия Международный конкурс в Канту, Италия, 2003г., 1 премия в разделе «Романтический концерт»
Пушечникова	Международный конкурс им. Рахманинова в Москве,

(Керн) Ольга	<p>1993г., 1 премия</p> <p>Международный конкурс им. Дж. Б. Виотти в Верчелли, Италия, 1996г., 2 премия</p> <p>Международный конкурс UNISA в Претории, ЮАР, 1996г., 4 премия</p> <p>Международный конкурс в Пинероло, Италия, 1999г., 1 премия</p> <p>Международный конкурс в Пекине, Китай, 1999г., 4 премия</p> <p>Международный конкурс им. Д. Чиани в Милане, Италия, 1999г., 2 премия</p> <p>Международный конкурс в Канту, Италия, 2000г., 2 премия в разделе «Классический концерт», 1 премия в разделе «Романтический концерт»</p> <p>Международный конкурс в Хамаматсу, Япония, 2000г., 3 премия</p> <p>Международный конкурс им. В. Клиберна в Форт-Уорте, США, 2001г., 1 премия</p>
Раскин Георгий	<p>Международный конкурс им. Д. Д. Шостаковича в Москве, 2006г., 1 премия</p>
Руденко Вадим	<p>Международный конкурс им. Королевы Елизаветы в Брюсселе, Бельгия, 1989г., 6 премия</p> <p>Международный конкурс в Сантандере, Испания, 1992г., 3 премия</p> <p>Международный конкурс «Citta di Marsala» в Марсале, Италия, 1992г., 2 премия</p> <p>Международный конкурс им. Виотти в Верчелли, Италия, 1994г., 1 премия</p> <p>Международный конкурс им. Чайковского, 1994г., 3 премия</p> <p>Международный конкурс им. Чайковского, 1998г., 2 премия</p>

	Международный конкурс им. Рихтера в Москве, 2005г., 4 премия
Рудин Иван	IV Международный конкурс пианистов в г. Алматы, Казахстан, 2008, 2г. премия
Сальников Антон	Международный конкурс им. Т. Лешетицкого в Тайпее, Тайвань, 2004г., 1 премия Международный конкурс им. Ф. Листа в Утрехте, Нидерланды, 2005г., 2 премия
Сикорский Андрей	Международный конкурс им. Виотти в Верчелли, Италия, 1992г., 1 премия
Соиджима Киоко	Международный конкурс пианистов им. М. Юдиной в Санкт-Петербурге, 2009г., 2 премия (1 не присуждена) VII Международный конкурс пианистов имени Ф. Пуленка во Франции, 2010г., 1 премия, специальный приз «Пуленк» и специальный приз «Шопен»
Стрелова Мариэс (Македония)	Международный конкурс им. Поццоли в Сереньо, Италия, 1990г., 3 премия Международный конкурс «Citta di Stresa» в Стресе, Италия, 1991г., 3 премия
Стукалов Андрей	Международный конкурс пианистов «Stefano Marizza», 2009г., г. Триест, Италия, 2 премия VII Международный конкурс пианистов «Сигизмунд Тальберг» в Италии, 2010г., 2 премия (1 премия не присуждалась) XXVII Международный конкурс пианистов «Valsesia Musica», Италия, 2011г., 2 премия 30 Международный конкурс пианистов «Delia Steinberg», 2011г., 2 премия XV Международный конкурс пианистов «StefanoMarizza» в



	Италии, 2011г., 1 премия
Сычев Алексей	Международный конкурс пианистов «АСФ» в Париже, 2010г., 1 премия
Тарасевич- Николаев Арсений	V Международный конкурс пианистов имени А. Н. Скрябина в Москве, 2012г., 1 премия Международный конкурс пианистов в Кливленде (США), 2 премия, специальный приз за исполнение русской музыки Международный фортепианный конкурс им. Эдварда Грига (Норвегия), 2014г., 2 премия
Тарасова Елена	Международный конкурс «Citta di Morcone 2006», Италия, 2006г., 1 премия и спец. Приз Carla Giudici «Premio Lacoro Napoli»
Тасовац Иван (Югославия)	Международный конкурс им. Поццоли в Сереньо, Италия, 1993г., 3 премия Международный конкурс «Citta di Salerno» в Кавадэ'Тиррэни, Италия, 1993г., 3 премия
Хитев Святослав.	Международный конкурс в Андорре, 2002, 1 премия
Целяков Александр	Международный конкурс в Токио, Япония, 1981г., 3 премия Международный конкурс им. Чайковского, 1982г., 4 премия
Чаидзе Георгий	VI Международный конкурс пианистов "Honens-2009" в Калгари, Канада, 2009г., 1 премия
Шакиров Одиль	Международный конкурс «Virtuosi per Musica di Pianoforte» в Устье-над-Лабеме, Чехия, 1992г., 3 премия
Штаркман Александр	Международный конкурс в Риге, Латвия, 1985г., 1 премия Международный конкурс им. Королевы Софии в Осло, Норвегия, 1988г., 6 премия Международный конкурс им. В. Клайберна в Форт-Уорте, США, 1989г., 4 премия Международный конкурс в Тайпее, Тайвань, 1991г., 1 премия

		Международный конкурс им. Чайковского, 1994г., 5 премия Международный конкурс им. Бизони в Больцано, Италия, 1996г., 1 премия
Ясса (Египет)	Рамзи	Международный конкурс им. Чайковского, 1974г., диплом Международный конкурс им. М. Лонг и Ж. Тибо в Париже, Франция, 1975г., 4 премия Международный конкурс Виотти в Верчелли, Италия, 1976г., 2 премия Международный конкурс в Сантандере, Испания, 1977г., 1 премия