

И. М. МАЕВСКИЙ

С. М. МАЙКАПАР

Годы
учения

„ИСКУССТВО“

С. М. Майкапар



С. М. МАЙКАПАР
ГОДЫ УЧЕНИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
МОСКВА 1938 ЛЕНИНГРАД

<стр. 2>

Редактор Ст. Маркус
Тех. ред. Е. Уварова
Корректор К. Тинде
Художник В. Яцкевич

Сдана в набор 27/11 1938 г.
Подписана к печати 22/VIII 1938 г.
Уполномоченный Главлита Б-50302.
Тираж 4000 экз. Объем 12½ п. л. + 1 вклейка.
Формат бумаги 60 × 92 ¹/₁₆ бум. листов.
12,36 авт. листов 41 472 знаков в печ. л.
Индекс 340. Гиз. 642. Заказ 3988.

Набрана в I Образцовой типографии ОГИЗа
РСФСР треста «Полиграфкнига»
Валовая, 28.

Отпечатано на ф-ке юношеской книги изд-ва
ЦК ВЛКСМ «Молодая Гвардия»,
ул. Фр. Энгельса, 46. Нар № 932.

Цена 4 р. 35 к.
Переплет 1 р. 65 к.

<стр. 3>

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящая книга, по замыслу автора, представляет первую часть автобиографии. Вторую часть должны были составлять «Годы музыкальной деятельности».

Во время печатания этой книги С. М. Майкапар скончался.

Ниже мы приводим биографическую справку, написанную по просьбе редакции женой С. М. Майкапара — Е. А. Майкапар.

БИОГРАФИЯ

Самуил Моисеевич Майкапар родился 6/19 декабря 1867 г. в г. Херсоне.

Музыке начал учиться на седьмом году у итальянца Гаэтано Молла в Таганроге. В концертах начал выступать с девятилетнего возраста, а с четырнадцати лет стал пробовать свои силы в области композиции.

По окончании Таганрогской гимназии в 1885 г. поступил на юридический факультет Петербургского университета и одновременно — в Петербургскую консерваторию, которую окончил в 1893 г.

Юридический факультет университета окончил в 1891 г.

В 1893—1894 г. уехал в Вену совершенствоваться по игре на фортепиано у проф. Т. Лешетицкого, под руководством которого работал ежегодно по несколько месяцев до 1898 г. В этот период выпустил в Вене первые два своих опуса: ор. 1 — Шесть немецких романсов для пения с фортепиано и ор. 2 — «Вариации» E-dur для фортепиано.

С 1898 по 1901 г. С. М. жил в Москве. Давал концерты в Москве, Петербурге и в провинции. Выступал в камерных концертах в Петербурге с проф. Ауэром и в Москве с квартетом Гржимали. Давал также концерты и в Германии. Кроме концертной деятельности, С. М. занимался в Москве частными уроками и композицией. За это время вышли в печати ор. 3 — Три прелюдии для фортепиано, ор. 4 — «Восемь миниатюр», ор. 5 — «Лирические вариации f-moll», ор. 6 — Сюита в классическом стиле и ор. 7 — Два романса для пения.

<стр. 4>

Во время пребывания в Москве (1898—1901 гг.) С. М. работал и в области музыкально-научного исследования. В 1909 г. он выпускает большой труд «Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития». Вторым изданием эта книга вышла в 1915 г.

В Москве композитор состоял активным членом и секретарем научно-музыкального кружка под председательством С. И. Танеева.

С 1901 по 1903 г. С. М. работает в музыкальной школе в Твери. Здесь он впервые начинает сочинять художественные произведения для детей и юношества и издает ор. 8 — Восемнадцать маленьких новеллет для фортепиано. Большой успех этих произведений как у критики, так и в широких кругах педагогов и учащейся молодежи содействовал тому, что вплоть до последних дней жизни он уделял особое внимание в своей творческой деятельности этой отрасли композиции, стараясь пополнить своими произведениями детскую музыкальную литературу.

С 1903 по 1910 г. Майкапар жил в Германии, где давал концерты (в Берлине, Лейпциге и в других городах), преподавал и занимался композицией. За это время вышли в печати в различных издательствах России и Германии opus'ы с 9-го по 15-й для пения и для фортепиано соло.

Осенью 1910 г. С. М. получает предложение от А. К. Глазунова вступить в число преподавателей по фортепиано в Петербургскую консерваторию, оставляет Германию и переезжает в Петербург.

Здесь он в 1912 г. получает звание старшего преподавателя, а в 1915 г. — звание профессора.

На протяжении двадцати лет педагогической деятельности в консерватории (1910—1930 гг.) Майкапар одновременно непрерывно занимается композицией, научно-исследовательскими работами и концертирует. В этот период выходят в свет opus'ы от 16-

го до 28-го, в том числе для детей и юношества — «Театр марионеток» (Дивертисмент из семи номеров), «6 колыбельных сказочек», «Соната для юношества» и «Бирюльки» (28 пьес); из крупных произведений — Соната ор. 19 в издании Беляева, «Вариации E-dur», «Мимолетные мысли» (2 серии) и др.

К тому же периоду относятся и научно-исследовательские труды (в рукописи): «О художественном музыкальном ритме», «О фортепианной технике», «О методах разучивания музыкальных произведений на основе исследования процесса их усвоения» и доклады «Об абсолютном слухе по Отто Абрагаму», «О сиамской музыкальной системе по проф. Штумпфу и ее значении для оправдания целесообразности нашей равномерной темперации», «Исследование фортепианной педали» и «Научная организация труда в применении к работе музыканта-исполнителя».

Будучи большим знатоком творчества Бетховена, в 1927 г., в 100-летнюю годовщину смерти этого гениального композитора, С. М. Майкапар дал в Ленинграде в Малом зале консерватории

<стр. 5>

семь вечеров, на которых с исключительным мастерством исполнил последовательно все тридцать две сонаты Бетховена.

В том же 1927 г. выходит в свет его книга «Значение творчества Бетховена для нашей современности» с предисловием А. В. Луначарского.

В 1930 г. Майкапар уходит из консерватории и посвящает себя почти исключительно творческой работе — композиции, игре и научным трудам.

За последний период времени (1930—1938 гг.) им написаны следующие произведения: «20 педальных прелюдий» (систематическая школа педализации, с объяснительным текстом) — находится в настоящее время в печати, «Первые шаги», №№ 1—16 (для фортепиано в 4 руки), «Песни дня и ночи» — сюита из шести пьес для скрипки с аккомпанементом фортепиано (для 1-й ступени детского ансамбля), «Легкая соната G-dur» в 4-х частях, для фортепиано и скрипки (для детского ансамбля 2-й ступени), «Багатэли» — 8 пьес для фортепиано и скрипки, «Трио a-moll» для фортепиано, скрипки и виолончели (для детского ансамбля 3-й ступени — рукопись), два квартета (в рукописи) — квартет d-moll и детский квартет G-dur для трех скрипок и виолончели и «Трудовые песни народов» (по Карлу Бюхеру «Работа и ритм»), в свободной обработке для фортепиано в 4 руки и скрипок в унисон (для детского ансамбля 1-й ступени, № 1—3 — рукопись).

В начале 1938 г. Майкапар закончил и сдал в печать книгу «Годы учения». Одновременно с этой книгой композитор в последние годы своей жизни работал над трудом под названием «Музыкально-исполнительское художественное творчество». Этот труд доведен им почти до конца.

Литературное наследие композитора С. М. Майкапара, представляющее весьма ценный вклад в музыкально-художественную и научную литературу, состоит из большого количества музыкальных произведений (около трехсот) и ряда научных трудов как изданных, так и находящихся в рукописи.

С. М. Майкапар скончался на 71 году жизни 8 мая 1938 г. в Ленинграде и погребен на «Литераторских мостках» Волкова кладбища.

Е. А. Майкапар.

Юному советскому поколению
будущих художников-музыкантов

ПОСВЯЩЕНИЕ

Избрав в молодые годы специальностью искусство, которое своим теплом и лучами своими согревало и освещало мой жизненный путь, теперь, когда мною пройдена уже большая часть этого пути, я решил написать для вас книгу о том, как я учился и как потом, став уже зрелым музыкантом, работал.

Из своей личной жизни я для этой книги выбирал, однако, только то, с чем ознакомить вас считал полезным. Здесь вы не найдете поэтому ни последовательного, ни полного описания фактов и событий моей жизни, как это бывает в настоящих автобиографиях.

Зато очень много места в «Годах учения» занимают вопросы не личного характера — вопросы, связанные с музыкальным искусством, музыкальной жизнью и музыкальной деятельностью вообще.

Много внимания уделяю я также моим встречам и знакомствам с выдающимися знаменитыми музыкантами и с малоизвестными музыкальными деятелями, имевшими большое влияние на мое общее музыкальное развитие.

*

В период учения и в течение многих лет моей разносторонней музыкальной деятельности я много и почти непрерывно работал. Работал я не только над своим искусством, но и над общими своими познаниями. И это последнее нисколько не мешало моей музыкальной работе, а, наоборот, делало ее более интересной и разнообразной.

Благодаря этому я в своей музыкальной деятельности не ограничивался одними концертными исполнениями, композиторскими и педагогическими работами, но и выступал на литературном поприще, требующем нередко знаний, выходящих за пределы музыкальной специальности.

Да и на самих чисто музыкальных моих работах всегда плодотворно отражались те познания, которые я приобретал в других областях. Чтение беллетристических произведений, изучение таких наук, как психология, физиология, чтение книг по

<стр. 7>

философии — все эти приобретавшиеся помимо музыки знания не могли бы, конечно, считаться достаточными для специалиста-ученого, но для меня оказывались чрезвычайно полезными, так как ими обогащались и углублялись мои музыкальные работы.

Еще в другом отношении знания эти были для меня полезны.

Раньше я не умел работать так, чтобы кратчайшим путем приходить к поставленной себе цели. Сколько времени я в своей работе тратил непроизводительно! С расширением не только моих специальных, но и общих познаний, я постепенно научился работать рационально и плодотворно, чтобы не идти окольными путями, а подвигаться по кратчайшей прямой к цели.

*

Что же дала мне вся эта работа? Что она давала в прошлом и каковы ее итоги на сегодняшний день? Какую роль сделанная уже в (прошлом работа сыграла для моего будущего?

Признаюсь чистосердечно, что слава, громкое имя и блестящая артистическая «карьер» никогда меня не интересовали и к ним я никогда не стремился. Работа и

искусство дали мне блага гораздо более ценные и прочные, чем громкое имя, блестящая «карьер» и связанные с ними жизненные преимущества.

Прежде всего сама работа, особенно когда она шла успешно, доставляла мне настолько большое удовлетворение, что давно уже стала моей ежедневной потребностью. И теперь еще с утра меня неудержимо тянет к роялю, к нотной или писчей бумаге. И лучшими часами своей жизни я считаю часы, проводимые за работой над своим музыкальным исполнительством, композицией и литературными трудами.

Эта потребность и любовь к самой работе и удовлетворение, доставляемое ею, составляют для художника первое ценнейшее благо, которое приобретается им, однако, только на протяжении годов систематического и плодотворного труда.

Вторым не менее ценным благом я считаю ощущение и сознание непрерывного роста своих художественных достижений.

Нет ничего тяжелее для художника, чем ощущение остановившегося роста, а еще хуже — упадка своего творчества. Сознание своего, хотя бы и медленного, но не останавливающегося роста, как и удовлетворение от самой работы, приобретается и вырабатывается также только постепенно и тоже только при условии продолжительной, систематической и плодотворной работы над своим искусством, над своими специальными и общими познаниями.

Третье, не менее, если не более ценное для художника благо, которое, пожалуй, можно поставить выше первых двух, — это сознание, что работой своей и своим искусством он вносит свою долю в культурно-художественную общественную жизнь людей и таким образом выполняет свой долг перед людьми и обществом.

Пусть эта доля будет невелика, но, если художник уверен,

<стр. 8>

что доля эта имеет свое культурное значение не только для него лично, но и для других людей, сознание этого значения является наиболее ценным благом, которым он может обладать в итоге своей деятельности. И такое сознание общественной полезности своего труда и своего искусства может быть приобретено также только на почве годов систематической и плодотворной работы художника.

Эти три блага я ставлю выше славы и связанных с нею преимуществ. Я считаю их не только более ценными, но и более прочными потому, что только тяжелая болезнь может лишить художника работоспособности и остановить его дальнейший рост, а сознание уже выполненного долга перед обществом не может быть отнято у него никакими внешними причинами.

*

Потребность в труде и удовлетворение от самой работы, ощущение неостановившегося еще пока художественного роста и сознание выполняемого общественного долга неизменно помогали мне легко переносить неудачи и невзгоды на жизненном поприще и особенно на жизненном пути художника.

Этим же трем благам я обязан тем спокойствием, той внутренней крепостью и той радостью, с которыми я теперь иду навстречу оставшимся на мою долю годам жизни и работы.

«Годы учения» я посвящаю вам, юному советскому поколению будущих художников-музыкантов.

И если книгу эту вы прочтете не только с интересом, но и с пользой для себя, я буду считать себя вознагражденным за труд и время, потраченные на ее написание.

ПРОЛОГ

ПОЧЕМУ Я РЕШИЛ ИЗБРАТЬ СВОЕЙ СПЕЦИАЛЬНОСТЬЮ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО



София Менцер

Мне было четырнадцать лет, когда в наш южный приморской городок приехала концерттировать знаменитая пианистка София Менцер, любимая ученица Листа.

На утро после данного ею в городском театре с огромным успехом концерта, отец мой, предварительно сговорившись с ней, отвел меня в «Европейскую гостиницу», в которой останавливались все приезжавшие к нам артисты, чтобы выслушать ее мнение о моих музыкальных способностях и попросить у нее совета, что делать со мною дальше.

Как сейчас помню и номер гостиницы, в который мы зашли, стоявшее у стены с левой стороны от окна пианино, очевидно поставленное специально для занятий пианистки устроителем концерта, и особенно ясно вижу перед собой весь изящный облик приветливо встретившей нас артистки, которой тогда было тридцать шесть лет.

Прежде чем описывать результаты нашего посещения, мне хочется сообщить вам некоторые сведения из ее биографии.)

Отцом Софии Менцер был выдающийся виолончелист Иосиф Менцер (род. в 1808 г., ум. в 1856 г.). Родилась она в Мюнхене в 1846 г. Училась у Ниста, Таузига, Бюлова и Листа. В 1872 г. вышла замуж за знаменитого виолончелиста Давида Поппера.

<стр. 10>

С 1883 по 1887 г. была профессором Петербургской консерватории. В промежутках между концертными поездками жила в своем замке Иттере в Тироле.

Одетая по-домашнему, в какой-то теплой красного цвета кацавейке, стройная, небольшого роста, с необыкновенно интересным и миловидным лицом, артистка предложила мне сыграть ей сначала то, что мне особенно нравится из художественной музыки, а затем что-нибудь техническое.

Я сыграл Largo из 7-й сонаты Бетховена, которое очень любил, а после этого, чтобы показать уровень моих технических достижений — «Perpetuum mobile» («Вечное движение») Вебера.

Сидя возле меня у пианино, София Менцер, по окончании моего исполнения, которое прослушала с большим вниманием, сказала моему отцу:

— У вашего сына большой исполнительский талант. Но техника у него совершенно неразвита. Ему необходимо дать большую виртуозную технику. Я сейчас возвращаюсь к себе домой в Тироль и предлагаю вам отправить его теперь же со мной на мою виллу в Иттере. Я сама буду с ним заниматься и через два года сделаю из него выдающегося пианиста. Но предупреждаю, — продолжала она, уже обратившись ко мне, — тебе придется ежедневно работать по 12 часов. Сыграй мне еще гамму До-мажор как можешь быстрее через весь рояль, одной правой рукой.

Я с весьма сомнительной ровностью и далеко не с достаточной быстротой исполнил ее задание. Тогда она сказала:

— Вот видишь, так нельзя. Ты должен в совершенстве в быстрейшем темпе владеть не только простыми гаммами и арпеджио, но и гаммами в двойных терциях.

После этого она сейчас же с изумительной быстротой, легкостью и четкостью сыграла правой рукой гамму в двойных терциях на четыре октавы.

Это было что-то настолько поражающее, что мне она показалась не человеком, а какой-то сказочной волшебницей. Я совершенно не мог понять, как это возможно для простого смертного.

Отец мой обещал серьезно обсудить ее предложение и дать ко времени ее отъезда определенный ответ.

Когда мы с ним шли домой, он спросил меня:

— Ну, как ты думаешь? Хочешь поехать?

А я уже твердо решил отказаться от заманчивой перспективы через два года стать знаменитостью ценой 12-часового ежедневного сидения за роялем.

Я сказал отцу об этом своем решении, и, когда он спросил меня, почему я отказываюсь, я ответил ему:

— Я сейчас только в пятом классе гимназии, и, если я на два года поеду, с тем чтобы ежедневно играть по 12 часов, я останусь на всю жизнь необразованным человеком. Мне хочется

<стр. 11>

окончить гимназию, поступить в университет, получить высшее образование. Ни за что не поеду!

Отец мой, согласившись с моими доводами, ни минуты не настаивал на моей поездке и на другой же день сообщил знаменитой пианистке о решении отказаться от ее любезного приглашения.

Это мое решение имело огромное значение для всей моей жизни и для всей моей будущей музыкальной деятельности.

*

Через три года, окончив гимназию, я поступил одновременно в консерваторию и в университет в Петербурге. В университете я занимался юридическими науками, окончил курс и сдал экзамены в Государственной комиссии, после чего получил диплом, дававший мне право заниматься юридической практикой.

Однако я нисколько не думал бросать музыку и переходить на юридическую специальность. На юридический факультет я, ведь, поступил исключительно с целью расширить свой умственный кругозор и пополнить свое общее образование.

Почему же для этой цели я выбрал именно этот факультет?

Дело в том, что в то время общеобразовательными факультетами считались либо юридический, либо историко-филологический факультет, так как остальные — физико-математический, медицинский и естественный — являлись узко-специальными. Для меня эти последние три факультета не подходили еще потому, что на них требовалась такая усидчивая и непрерывная работа в течение всего курса, при которой я бы не мог иметь достаточно времени для своих занятий в консерватории. На историко-филологический поступать я не хотел, так как особого влечения к специальному языковедению и к

специальному изучению истории не чувствовал.

Юридический же факультет я предпочел потому, что на нем можно было дисциплинировать свое общее мышление, научиться ясно излагать свои мысли, отделять главное и существенное от менее важного, уметь аргументировать, т. е. находить доводы и доказательства для своих утверждений. И, кроме того, здесь не требовалось усиленной и непрерывной работы в течение всего курса, так что я надеялся, поступая именно на юридический факультет, успевать работать в области музыки и посвящать своим музыкальным занятиям столько времени, сколько этого требуют занятия в консерватории.

Ко времени поступления в консерваторию и университет я уже принял окончательное решение стать музыкантом и отдаться в будущем музыкальной деятельности, полученное же в университете высшее образование впоследствии применить и приложить к этой самой музыкальной деятельности.

Что же побудило меня к такому решению в том возрасте,

<стр. 12>

в котором я тогда находился? Мне было в то время семнадцать лет.

С тех пор прошло уже очень много времени, но я все же отлично помню, чем я тогда руководствовался, когда остановился на музыкальном искусстве, как на своей будущей специальности и профессии. Причины, приведшие меня к такому решению, были следующие.

С семилетнего возраста, занимаясь музыкой, я к семнадцати годам почувствовал теснейшую связь свою с этим искусством. Наблюдая за своим самочувствием в разные моменты жизни, я тогда еще пришел к заключению, что занятия музыкой — игра на рояле, импровизация, сочинение собственных, хотя пока еще и весьма несовершенных произведений, — стали для меня также необходимы, как воздух. Ко времени поступления в консерваторию я, ведь, не только много музицировал у себя дома, часто играл со своими же товарищами по гимназии дуэты, трио для фортепиано со струнными инструментами, со старшей сестрой ежедневно в четыре руки, но с девятилетнего возраста еще ежегодно по несколько раз выступал в концертах как солист, а с четырнадцати лет, кроме того, в концертах же аккомпанировал певцам, скрипачам и оперному ансамблю.

Привычка к ежедневному музицированию в различных формах занятий имела следствием то, что, когда я по каким-либо причинам два-три дня не мог подойти к роялю, я чувствовал себя совершенно не по себе. Я скучал, тосковал и терял обычное для меня хорошее настроение и привычную свою склонность к юмору.

Меня, правда, очень тянуло, кроме того, и к математике, к которой я также чувствовал большую любовь и склонность. Но так как я заметил, что без математических занятий я легко мог обходиться по несколько дней, то по окончании гимназии решил навсегда оставить математику и избрать своей профессией исключительно музыкальную деятельность.

*

По окончании университета я еще три года занимался в консерватории, где к тому времени, кроме игры на фортепиано, стал проходить еще и специальную теорию композиции.

В один из этих годов, следовавших за окончанием мною университета, я, как всегда на каникулах, проводил лето у своих родителей в том же маленьком провинциальном, городке.

И вот тут меня на время сбил с моего плана отдаться всецело музыке хороший знакомый моего отца, видный наш местный юрист Б-ский.

«Что вы делаете? — спросил он меня как-то при встрече. — Я слышал, что вы решили стать музыкантом. Подумали ли вы, какая будущность вас ожидает? Согласитесь, что вы ведь не

<стр. 13>

Рубинштейн! И что же за судьба у музыкантов, которые не могут рассчитывать стать такой знаменитостью? Вы же всегда будете бедствовать».

«Между тем, вы ведь окончили юридический факультет, и я могу вас сейчас же устроить помощником присяжного поверенного. Четыре года вы будете работать у него, а затем станете сами присяжным поверенным и будете зарабатывать большие деньги. Я не говорю, чтобы вы бросили совсем музыку. Продолжайте заниматься ею параллельно с юридической практикой».

«И подумайте, какие преимущества даст вам соединение двух специальностей. Юридическая практика будет доставлять вам материальные средства, а искусство ваше, будучи таким образом свободно от материальных забот, сможет свободно развиваться».

Меня, правда, нисколько не испугала нарисованная этим практичным юристом перспектива бедственного существования музыканта, не имеющего шансов стать в будущем крупной знаменитостью. Я, когда принял решение избрать своей профессией музыку, вполне отчетливо учитывал это обстоятельство, тем более, что никогда не мнил о себе, как о будущем втором Рубинштейне. Я тогда, помню, поставил себе вопрос: а что, если тебе придется настолько нуждаться, что жить ты должен будешь в маленьком захолустном городишке и целые дни бегать по урокам, чтобы только кое-как существовать, что же, ты и тогда не будешь жалеть, что стал музыкантом? И на этот вопрос я отвечал самому себе: если даже случится так, то я все-таки »предпочту такое существование всякому другому потому, что без музыки я не ощущаю полноты жизни.

Однако все это ведь только на крайний случай.

Поэтому довод юриста — соединение двух специальностей, заработка от юридической практики и свободное благодаря этому от материального вопроса занятие музыкой — показался мне очень соблазнительным.

Кончилось это тем, что я согласился взять у своего советчика рекомендательное письмо к его приятелю, известному тогда в Петербурге присяжному поверенному М-скому, который меня по этому письму сразу принял в число своих помощников.

В течение четырех месяцев я работал у него. Я подготовлял ему дела, которые он вел в разных судебных учреждениях, и настолько успешно, что работой моей он оставался все время очень доволен.

По прошествии четырех месяцев я заметил, однако, что музыка моя стала какой-то пустой и перестала меня удовлетворять. Для меня стало ясно, что я таким образом постепенно прииду к гибели моего искусства.

Хотя я и знал, что среди музыкантов были такие, которые с выдающейся музыкальной деятельностью могли сочетать не менее значительную работу по совершенно другой специальности, как, например, Бородин, одновременно создававший крупнейшие, пре-

<стр. 14>

краснейшие музыкальные произведения и имевший большие заслуги как профессор и ученый химик, или Кюи — выдающийся композитор и в то же время большой специалист по военной науке фортификации (т. е. по специальности сооружения военных крепостей), но для меня было вполне достаточно четырехмесячного опыта, чтобы прийти к заключению, что я по природе своей не принадлежу к числу таких людей. Я отчетливо видел, что мне предстоит определенно и безотлагательно решить вопрос, продолжать ли юридическую работу или навсегда ее прекратить, чтобы спасти свое искусство.

Одного вечера серьезных размышлений было достаточно, чтобы прийти к определенному заключению.

На утро я отправился к своему патрону и заявил ему о своем отказе от дальнейшей юридической деятельности.

Все его убеждения и уговоры не торопиться с отказом, обещание так не загружать меня больше работой и, наконец, предложение платить мне большое по тому времени жалованье (75 руб. в месяц) не могли поколебать моего решения, и я категорически заявил ему, что отказ мой серьезно обдуман, и решение это бесповоротно, и притом навсегда.

*

Сейчас, когда мною пройден уже долгий многолетний путь музыкальной деятельности, я прихожу к заключению, что в огромном большинстве случаев, за чрезвычайно редкими исключениями, музыка, как вероятно и всякое другое искусство, требует для себя всего человека полностью, и что нельзя быть настоящим художником, не отдаваясь своему искусству целиком, без остатка.

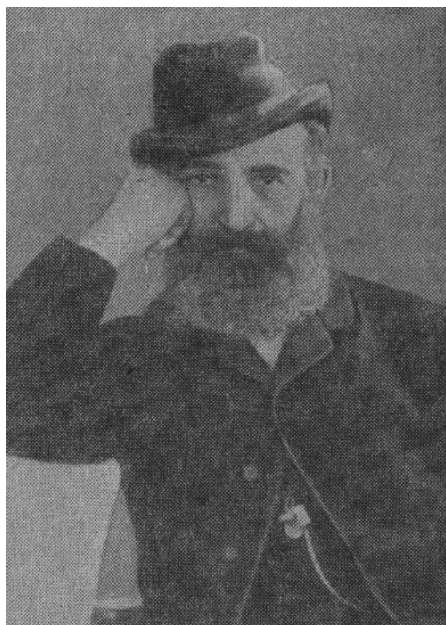
*

Ознакомив вас с теми мыслями и причинами, которые привели меня к решению не только избрать своей специальностью музыкальное искусство, но и отдаться ему всецело, я перехожу теперь к рассказу о том, как я учился и готовился к будущей музыкальной деятельности.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПЕРВЫЕ ГОДЫ УЧЕНИЯ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ В ПЕРИОД ДО ПОСТУПЛЕНИЯ В КОНСЕРВАТОРИЮ

1. Мой первый учитель — итальянец Гаэтано Молла



Гаэтано Молла

Приморский южный городок, в котором я провел свое детство и свои юношеские годы, отличался прекрасным климатом. Чудная продолжительная весна и не менее чудесная долгая осень, Азовское море, на берегу которого расположен город, аллеи из акаций, окаймлявших его улицы, весной наполнявших воздух ароматом своих цветов,— все это оставило во мне самые приятные и живительные воспоминания.

Город наш, кроме того, известен был в то время своей музыкальностью. В своих концертных поездках крупнейшие артисты не обходили нашего городка, несмотря на то, что он сравнительно далеко отстоял от больших тогдашних музыкальных центров. Артисты и концертные предприниматели хорошо знали, что у нас не было недостатка не только в любителях музыки, но также в хороших знатоках и ценителях серьезного художественного исполнения музыкальных произведений.

Объясняется это следующим.

Издавна в нашем городе поселились греки, приезжавшие

<стр. 16>

в Россию в поисках заработка. Когда я начал учиться музыке, весь общий тон нашей музыкальной жизни задавали в большой мере разбогатевшие греческие семейства, среди которых не мало было людей не только среднего достатка, но и лиц, владевших огромными поместьями и миллионными состояниями.

Насколько эта, называвшаяся горожанами «греческая аристократия» обладала большими средствами, вы можете судить по тому, что ею ежегодно выписывалась из Италии целая труппа оперных артистов и содержался постоянный оркестр из приезжих итальянцев-музыкантов, согласившихся навсегда переехать в Россию. Дирижеры и хормейстеры также выписывались из Италии. Только хористы и хористки набирались из местных жителей, среди разных, большей частью бедных слоев населения. Хормейстеры,

отобравши из числа желавших поступить в хор лиц, обладавших голосом и слухом, обучали их элементарному владению голосом и необходимым для постановки опер хорovým партиям. Ежегодно менялся не только состав певцов-солистов, но и дирижер и хормейстер приглашались только на один сезон. Кроме итальянской оперы, концерты приезжих знаменитостей также привлекали к себе много посетителей из этой «греческой аристократии», насчитывавшей в своей среде не только большое число любителей, но и настоящих знатоков серьезной музыки. Были среди последних и первоклассные исполнители — пианисты, скрипачи, и даже один композитор, произведения которого печатались впоследствии в издательстве Беляева, известном своими строгими требованиями к выпускаемым композициям.

Частое посещение оперы и концертов и широкими кругами местного населения в большой мере содействовало развитию музыкальной культуры города.

*

За несколько лет до начала моих музыкальных занятий приглашенный из Италии хормейстер Гаэтано Молла, уроженец города Генуи, сформировал из местных жителей оперный хор, с которым занимался подготовкой его к участию в оперных представлениях.

И тут произошла счастливая для меня случайность. Итальянец-хормейстер влюбился в одну из хористок, женился на этой русской женщине и решил остаться навсегда в России и поселиться в нашем городе.

Вскоре он стал уже дирижировать всем оперным коллективом и был оставлен постоянным дирижером местной оперы, а летом дирижировал тем же оперным оркестром в городском саду. Гаэтано Молла был человек безусловно талантливый и не-

<стр. 17>

заурядный. Горячий итальянский темперамент, неиссякаемая энергия и работоспособность, разносторонняя музыкальная деятельность, притом еще и большая склонность к активному участию в общественной жизни нашего городка, — все это в короткое время привело к тому, что имя его и личность стали в городе чрезвычайно популярными.

До конца своей жизни он работал с раннего утра до поздней ночи. Днем, а иногда вечером, давал он уроки, обучая игре на фортепиано и пению, репетировал с хором и оркестром, ставил оперы, организовывал у ежегодно по несколько концертов в пользу нуждавшихся учеников и учениц гимназий.

Самым трогательным, однако, было то, что, никогда не обладая большими средствами и всю жизнь едва сводя концы с концами, он еще после одиннадцати ночи занимался у себя на дому бесплатно с певцами и певицами, не имевшими средств оплачивать уроки.

Совершенно исключительная любовь к музыке и преданность -своему делу проходили через всю кипучую деятельность неутомимого труженика.

Эту любовь и эту преданность Молла без всяких слов и нравочений передавал своим ученикам, невольно заражая их своим примером.

Уроков у него было много, и весь день бегал он по городу от одного ученика к другому, так как всем платным ученикам он давал уроки у них на дому.

*

Занимался он горячо. Больше всего сердился, когда ученики брали фальшивые ноты, забывали диезы и бемоли в ключе или случайные. В таких случаях он начинал ругаться по-итальянски, иногда в самых сильных выражениях. Когда ученик вторично ошибался на том же месте, он увеличивал силу своей итальянской ругани и иногда в этом направлении доходил до пределов выразительности. Вначале он сравнительно спокойно говорил тихо про себя: «Dio, da mi pazienza!» («Господи, дай мне терпение!»), затем уже,

повышая голос, пускал в ход более сильные выражения, из которых я помню особенно яркое итальянское проклятие: «Managio che ta morte» («Будь проклята твоя смерть»). При этом нередко случалось, что он хватал руку ученика, отрывал ее от клавиатуры и, держа в своей руке, несколько раз колотил ею по фальшиво взятой клавише. Со мной, правда, сколько я помню, этого не случалось, так как на уроках я всегда был очень внимателен. А вот с сестрами, которые часто бывали рассеянны, это бывало неоднократно.

Из его методов занятий я запомнил некоторые приемы, которые оценить сумел только позднее, когда стал более

<стр. 18>

зрелым музыкантом и мог понимать, какое значение они имели для моего музыкального будущего.

Первые два года он не задавал ни одного нового этюда и ни одной новой пьесы без того, чтобы не проиграть их самому на уроке. Затем он заставлял ученика проиграть заданное тут же, исправляя его ошибки в нотах и ритме, требовал также соблюдения напечатанных оттенков *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*, и т. д. Только ближе ознакомив ученика с новым этюдом или пьесой, он давал ему выучить прочитанное под его контролем к следующему уроку.

Вскоре, после первых уроков с начинающими, Молла на каждом уроке играл со своими учениками в четыре руки, приучая их при этом к точному счету вслух и тщательно следя за соблюдением ими правильного ритма. Играя с учениками в четыре руки, он не всегда поручал им исполнять партию *Primo* (как неправильно иногда выражаются у нас — «партию правой руки»), но часто сажал их исполнять и партию *Secondo* («партию левой руки»).

По прошествии некоторого времени мой первый учитель уже давал четырехручные пьесы играть самим ученикам без его участия, но под его руководством и , тщательным контролем.

Я все годы занятий у Молла постоянно играл в четыре руки со своей старшей сестрой.

Благодаря этому ко времени моего поступления в консерваторию я уже хорошо знал квартетную, симфоническую литературу и некоторые оперы целиком по четырехручным переложениям. Помногу раз мы с сестрой играли квартеты, симфонии и увертюры Моцарта, Гайдна, Бетховена, Вебера, Мендельсона, играли четырехручные полные клавираусцуги опер «Риголетто» Верди, «Фауста» Гуно, «Реквием» Верди. Не мало играли мы также произведений для двух роялей, из которых я особенно любил чудесные «Картины Востока» Шумана, его же «Andante с вариациями», «Вариации» Сен-Санса на тему Бетховена, его же «Пляску смерти» («Danse macabre») и симфоническую поэму «Фазтон», Фантазию Рейнеке на «Манфреда» Шумана. В одном из концертов, устраивавшихся нашим учителем, мы, восемь учеников его, в их числе я и две мои сестры, исполняли на четырех роялях увертюру к опере «Вильгельм Телль» Россини в переложении самого Молла для шестнадцати рук.

Такой же системы занятий, цель которой заключалась в том, чтобы ученики как можно больше знакомились с художественной литературой, мой первый учитель придерживался в своей работе с учениками и по отношению к игре соло в две руки.

Я с трудом мог бы хотя бы приблизительно перечислить все, что я успел пройти за годы моих занятий с ним из ли

<стр. 19>

тературы для фортепиано соло. Как пример приведу только, что к одиннадцати годам, т. е. через четыре года после начала моего обучения у него, я уже играл и хорошо знал первые двадцать восемь сонат Бетховена.

К семнадцати годам, когда я поступал в консерваторию, я так много знал произведений Моцарта, Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шуберта, Шопена и других авторов, что почти ничего незнакомого из произведений классиков и крупнейших композиторов прошлого мне в первые годы пребывания в консерватории не приходилось

слышать.

Нужно заметить при этом, что такое широкое ознакомление с литературой возможно было только благодаря приобретенному мною, под руководством Молла, умению свободно и быстро читать ноты с листа. Кто для первого ознакомления с новым произведением вынужден тратить массу времени и труда, тот никогда не сможет обладать большим запасом знания литературы.

Широкое знание литературы прошлого давало мне во время пребывания в консерватории возможность знакомиться с впервые появлявшимися тогда произведениями Грига, Чайковского, Лядова и других по тому времени новейших авторов.

Не скрою, однако, что, наряду с такой бесспорно художественной литературой, которую я под руководством Молла в изобилии впитывал в себя, я, особенно в первые годы занятий у него, не мало играл легковесной салонной музыки и всяких сомнительного качества фантазий на мотивы из опер, четырехручных переложений и попури из опереток и т. п. Даже при своем первом публичном выступлении в благотворительном концерте, когда мне было девять лет, а старшей сестре десять, мы с нею сыграли в четыре руки увертюру к оперетке «Пиковая дама» Зуппе, причем Молла, чтобы нам не страшно было играть при публике, все время стоял позади наших стульев и переворачивал страницы.

И представьте себе, я нисколько не чувствую на дальнейшем своем развитии вредного влияния такой музыки легкого жанра, вероятно потому, что, если она в детстве мне и нравилась; то позже, когда я стал изучать музыку Бетховена, Шумана, Шопена, я просто потерял к ней вкус и интерес, а в смысле практики и музыкального «питания» она в свое время дала мне свою долю в отношении знакомства с музыкой самых различных видов и характеров и послужила материалом для сравнительной оценки художественности музыкальных произведений.

Совершенно по-особенному занимался Молла с начинающими.

Объяснив на первом уроке названия нот и местоположение их на клавиатуре, он показывал тотчас же, как эти

<стр. 20>

ноты пишутся на нотной бумаге. Долгое время он затем каждый урок начинал с того, что при ученике же писал несколько строк нот, причем особенно любил включать в это письмо ноты с большим числом добавочных линеек вероятно потому, что заметил, как часто даже учившиеся несколько лет их плохо знают.

Написанные им таким образом ноты он сейчас же заставлял прочесть вслух без рояля, т. е. называть ноты одну за другой, и требовал, чтобы ученик делал это возможно быстрее.

Дав затем понятие о различной длительности звуков и показав, как пишутся целые ноты, полуноты, четверти и т. д., он уже писал ноты во всевозможных ритмах и тактовых размерах и заставлял из «сольмизировать».

«Сольмизировать» — это значило по его словам, дирижируя правой рукой тактовый размер, одновременно называть ноты вслух, давая им требуемую длительность. Тут были у него особые приемы для сольмизирования длинных нот. Так, например, когда нужно было сольмизировать целую ноту До, длящуюся, как известно, четыре четверти, то нужно было, дирижируя рукой эти четыре четверти, говорить До—о-о-о, если целую ноту Ре — Ре-э-э-э. Если попадались четыре шестнадцатые из различных нот, на которые разбита одна четверть, то нужно было успеть на одно движение руки быстро сказать и назвать следующие друг за другом четыре ноты, что, конечно, не так легко удавалось.

Сам он в этом искусстве «сольмизации» обладал такой головокружительной техникой языка, что я нередко поражался, с какой быстротой он называл целые ряды быстрых тридцать вторых и шестьдесят четвертых нот, никогда не ошибаясь, не запинаясь и укладывая их в требуемый тактовый размер. Теперь я вижу, какое огромное значение Молла придавал тому, чтобы ученики научились чтению нот с листа, и чему я обязан тем, что через немного лет занятий я научился этому ценнейшему для музыканта искусству.

Большое значение в этом, с одной стороны, имело то, что первые годы весь

задававшийся для разучивания новый материал предварительно под его контролем и с соблюдением оттенков прочитывался мною на рояле, благодаря чему предупреждалась возможность и привычка брать фальшивые ноты и играть в неверном и неточном ритме, с другой стороны — большая практика в «сольмизации», а также в четырехручной игре приучала к быстрой и точной ориентировке в нотной печати.

Я очень любил смотреть, как Молла на уроках писал ноты, что он делал с большой быстротой, четкостью и очень красивым почерком. Присутствуя много раз при этом, я

<стр. 21>

вскоре усвоил все приемы его письма, которыми пользуюсь и в настоящее время.

Один только недостаток был у моего первого учителя в его знаниях и в его преподавании.

Об этом недостатке я впервые узнал из слов Софии Ментер, когда, признав у меня большие исполнительские способности, она отцу моему сказала, что у меня нет техники.

Второй раз я натолкнулся на эту неудовлетворительную сторону полученной мною у Молла подготовки уже при поступлении в консерваторию.

Комиссия из профессоров под председательством бывшего тогда директором консерватории знаменитого виолончелиста и композитора Карла Юльевича Давыдова, прослушавши мою игру и проверив мою техническую подготовку, долго колебалась, принять ли меня в консерваторию.

Я слышал обсуждение этого вопроса комиссией:

— Семнадцать лет! — говорили профессора. — Немножко поздно. Сможет ли он в этом возрасте приобрести еще настоящую фортепианную технику?

Давыдов же сказал:

— А давайте примем его условно на год, на испытание. Ведь видно, что он очень способный, и исполнение его обещает быть очень хорошим в художественном отношении. Может быть что-нибудь и выйдет!

Так и было решено.

Меня приняли на испытание на один год, с тем, что если я за этот год не смогу стать на ноги технически, то должен буду оставить консерваторию.

Зачислили меня на низший курс в класс согласившегося со мной работать старшего преподавателя, впоследствии профессора, Владимира Васильевича Демянского.

О том, как Демянский дал мне основы настоящей фортепианной техники, я расскажу в следующей главе, посвященной пребыванию моему в консерватории в течение первых двух лет на низшем курсе. А сейчас я хочу рассказать вам, как я занимался по технике у Молла, и почему она была у меня в таком неудовлетворительном состоянии ко времени поступления в консерваторию.

Не скажу, чтобы Молла совершенно не понимал и игнорировал значение техники в своих занятиях с учениками. Я, ведь, у него проиграл массу упражнений и этюдов, начиная с пятипальцевых упражнений Алоиза Шмидта, Ганона и кончая этюдами Клементи «Gradus ad Parnassum». Количество пройденных мною этюдов Черни, Крамера и Клементи было огромное; так, например, этюды Клементи «Gradus ad Parnassum» я прошел все полностью, т. е. все пятьдесят, а не только избранные и обработанные Бюловым; наиболее известные этюды Черни и Крамера пройдены были тоже все

<стр. 22>

тетради. Кроме того, я играл гаммы и арпеджио во всех тональностях уже в самые первые годы обучения. Но никаких технических приемов, никакой «постановки руки» и вообще никаких указаний, как работать над этюдами и над общей техникой, мой первый учитель не давал, так как с этой областью он не был знаком и сам.

Я просто по несколько раз подряд в течение трех дней играл этюд, сдавал его Молла на уроке, вероятно весьма неудовлетворительно в отношении четкости и быстроты, и затем он задавал мне следующий.

О том, как нужно работать над общей техникой, какими приемами пользоваться, как работать и разучивать этюды, как доводить их до предельной быстроты, чтобы

приобрести настоящую фортепианную технику, я узнал только впоследствии в консерватории, а полное представление получил еще позднее, когда по окончании консерватории совершенствовался в фортепианной игре у профессора Лешетицкого в Вене, который на первом уроке сыграл мне 1-й этюд Черни из его «Fingerfertigkeit» с такой быстротой, четкостью, красотой звука и с таким богатством оттенков, что тогда только я получил полное представление о том, в каком виде должен быть исполнен этюд, чтобы от него была действительная польза, и к чему надо стремиться, работая над этюдами и техникой.

Когда я понял, какой серьезный недостаток был в моей подготовке, полученной за годы учения у Молла, и чего нехватало ему как преподавателю игры на фортепиано, я все же несколько не пожалел, что судьбой суждено было мне столько лет учиться у него, и не считал эти годы потерянными. Молла учил меня музыке, дал мне самое ценное для музыканта — большие знания литературы, притом не только фортепианной, но и камерной, оркестровой и оперной; у него же я научился не менее важному для музыканта искусству чтения нот с листа, научился аккомпанировать певцам, скрипачам, виолончелистам, играть в ансамбле. Благодаря ему; с девятилетнего возраста, ежегодно по несколько раз выступая в концертах, я приобрел в самом юном возрасте такую привычку к эстраде, что, став уже взрослым и давая собственные концерты — Clavierabend'ы, прекрасно владел собой и чувствовал себя на эстраде, как дома. Да и своей горячей любовью к музыке и работе над ней я в большой мере обязан влиянию его личности и его примеру.

Ко мне, как своему лучшему ученику, Молла всегда относился очень тепло и очень ценил мое серьезное отношение к занятиям, совершенно не замечая моих технических недостатков.

Когда я уезжал в Петербург поступать в консерваторию, он был уверен, что меня без всяких оговорок примут сразу

<стр. 23>

на высший курс. Конечно, в отношении общего музыкального развития я тогда уже на много перерос общий музыкальный уровень консерваторских учеников низшего курса.

Когда же он узнал, что меня приняли только на низший курс, да притом еще условно, он глубоко был возмущен и не раз говорил: «Дураки там сидят в консерватории, а не профессора! Ничего они в музыке не понимают!»

В последние два года моих занятий у Молла, когда мне было уже больше пятнадцати лет, он очень любил помимо уроков приходить ко мне, или приглашал меня к себе, чтобы вместе со мной изучать только что выходявшие новые оперы Верди. Клавираусцуги этих опер он выписывал прямо из Милана от самого издательства Рикорди.

Так мы прошли с ним досконально оперы «Аиду», «Отелло», «Фальстафа». При этом он пел вокальные партии, а я играл с листа переложение для фортепиано партии оркестра.

Как истый итальянец, он восхищался каждым местом, переводил мне каждое слово итальянского текста и, что было особенно ценно, останавливал мое внимание на многих подробностях композиции, объясняя связь музыки с драматическим действием и характерами действующих лиц.

— Вы видите здесь двойной бемоль в партии певца? Знаете, почему здесь стоит двойной бемоль? А потому, что композитор стремился выразить предельную подавленность и мрачность настроения действующего лица.

Когда я уже учился в консерватории и летом на каникулы возвращался домой, я много времени проводил со своим первым учителем в интересной беседе с ним, и сеансы эти также еще продолжались.

Я тогда уже много сочинял и рукописи своих сочинений посылал Молла из Петербурга.

И вот, однажды, в один из моих приездов домой на лето, Молла усиленно приглашал меня прийти вечером в городской сад послушать музыку и после концерта

остаться в саду ужинать вместе с ним и оркестром. Ужин устраивали на паях, в складчину. Валторнист Сартти обещал к ужину настоящие итальянские макароны с тертым мясом и томатами, в собственном изготовлении, а готовил он, по словам Молла, как заправский специалист-повар.

Я, конечно, вечером отправился в сад, где мой учитель дирижировал оркестром.

И вот, только я пришел и подошел к стоявшему за дирижерским пультом во время перерыва Молла, чтобы поздороваться с ним, как учитель мой что-то сказал по-итальянски музыканту, на обязанности которого лежало убирать и ставить ноты на пюпитры, после чего музыкант этот роздал оркестру новые рукописные партии, и Молла начал дирижировать.

<стр. 24>

К величайшему удивлению своему я услышал свое собственное произведение для фортепиано — небольшую «фантастическую пьесу» в ре-миноре («Fantasiestück») в оркестровом переложении.

Оказывается мой учитель решил сделать мне сюрприз. Он зимой переложил для оркестра посланную мной ему незадолго перед этим из Петербурга фортепианную рукопись этого моего сочинения, которое ему очень понравилось, летом же разучил его с оркестром и решил, не говоря мне ни слова об этом, сделать мне такой неожиданный и своеобразный подарок к моему приезду на каникулы.

Как оживленно и весело прошел по окончании концерта наш совместный ужин, как вкусны были приготовленные валторнистом макароны, сколько жизни и юмора вносили в беседу итальянцы-музыканты и сам Молла, и до чего всё это было приятно, особенно еще благодаря чудной теплой летней ночи! До сих пор в моей памяти вечер этот сохранился, как один из приятнейших и дорогих для меня моментов жизни.

Партитуру оркестрового переложения Молла я переписал себе на память об этом вечере в большую нотную тетрадь, в которую я имел обыкновение переписывать свои сочинения, написанные до начала изучения специальной теории композиции.

Впоследствии я сочинил и посвятил своему первому учителю «Четыре фантастические пьесы» в Ре-мажоре, которые поднес ему в один из дней его рождения.

Рукопись эта осталась ненапечатанной благодаря крупным недостаткам, которые я сам в этом сочинении нашел, когда, прошедши уже курс теории композиции, научился критиковать свои сочинения.

Через несколько лет после смерти моего учителя я написал еще «Лирические вариации» для фортепиано, которые посвятил его памяти. Произведение это вышло в печати под опусом пятым в издании Юргенсона в Москве.

Теперь я еще хочу рассказать вам, как еще при жизни Молла я имел возможность иначе и гораздо более существенно отблагодарить моего первого учителя за все то, что он сделал, воспитывая меня как музыканта.

Когда сын Гаэтано Молла, Валериан, был еще маленьким, в нем уже проявились хорошие музыкальные способности. Вырос он в музыкальной среде, много времени проводил на репетициях отца среди оркестровых музыкантов, видел, как отец дирижирует, и слышал много музыки.

Отец начал с ним заниматься на рояле.

Но — одно дело заниматься с чужими детьми, другое дело давать уроки собственному сыну.

Валериан, когда был мальчиком, несмотря на отличные

<стр. 25>

способности к музыке, был очень ленив, любил больше бегать по двору, чем готовить, уроки отцу.

Отец сильно раздражался его леностью, на уроках неистово ругался, и кончилось тем, что он бросил его на произвол судьбы, отчаявшись в возможности приучить к работе.

Мысль о том, что сын, несмотря на свои способности, останется на всю жизнь неучем, очень тяготила отца.

О способностях Валериана можете судить по следующему случаю.

Как-то на репетиции оркестра, во время которой, как всегда, среди музыкантов находился и маленький Валериан, отец дал ему свою дирижерскую палочку и сказал:

— Ну-ка, Валя, становись за пульт и продирижируй первую часть симфонии Моцарта.

Это была дивная симфония в соль-миноре.

И вот, Валериан, который много раз слышал эту симфонию и на репетициях и в концертах своего отца, впервые взяв в руки палочку, с уверенностью продирижировал по партитуре это произведение (нотам-то отец его успел научить), и оркестр охотно и послушно шел за ним.

Мне очень жаль было моего учителя, тщетно старавшегося наставить сына на истинный путь. Я много думал, как помочь этому горю.

Однажды летом мне пришла в голову счастливая мысль. Я предложил Гаэтано Валериановичу отправить сына со мной в Петербург. Я сказал ему:

— Отправьте со мной Валью. Я его подготовлю к поступлению в консерваторию. Думаю, что в Петербурге, вне дома, он начнет работать и, если его примут в консерваторию, он уже лениться не будет.

Отец с радостью согласился на мое предложение, и к началу осени мы вместе с Валерианом поехали в Петербург.

За несколько месяцев я его подготовил так, что он выдержал вступительный экзамен в консерваторию, после чего усердно стал работать, притом не порывами, а систематически. Через несколько лет он окончил консерваторию так же, как и я, по двум специальностям — игре на фортепиано и теории композиции.

По окончании консерватории он стал отличным дирижером (наряду с прохождением курса теории композиции, он в консерватории прошел еще и дирижерский класс), заняв впоследствии место отца, и одновременно стал также преподавателем игры на фортепиано в музыкальной школе. В заключение рассказа о годах моего учения у Молла, еще несколько слов о его внешности и некоторых чертах его характера.

Роста немного выше среднего, Молла благодаря своей

<стр. 26>

худобе казался высоким. Умные, живые глаза, высокий открытый лоб, черные усы и борода — все это вместе производило впечатление силы, ума и энергии, а манера говорить и движения свидетельствовали о том, что человек этот был полон жизни и интереса к людям.

Отзывчивый, добрый, он делал много хорошего, помогал даже лицам незнакомым в тяжелые минуты их жизни.

Как большинство тогдашних итальянцев, Молла был очень суеверен. Каждый раз, выпуская своих учеников в концерте, он крестил их перед выходом к публике, уверенный в том, что это им поможет хорошо сыграть или спеть.

Молла скончался от тяжелой болезни — рака. За несколько дней до кончины он, в сопровождении сына Валериана, поехал в Харьков на операцию. Харьковские хирурги-профессора, однако, операцию делать отказались, признав его положение безнадежным. Умер он на обратном пути в поезде.

2. Первые музыкальные впечатления

Музыкальная среда

Мои первые музыкальные впечатления относятся ко времени раннего детства, когда я еще не начинал учиться музыке.

Мать моя, от которой я, по всей вероятности, унаследовал музыкальные способности, хорошо играла на рояле. Хотя она и не была настоящей заправской пианисткой, на помню с каким удовольствием я тогда слушал ее игру. И первая мелодия, глубоко запечатлевшаяся во мне, была мелодия первой темы последней части 8-й,

«Патетической», сонаты Бетховена.

С тех пор в моей памяти живо то меланхолическое очарование, которое мотив этот вызывал во мне каждый раз, когда я его слышал. Мне было тогда, вероятно, не больше пяти или шести лет.

Вам, может быть, покажется странным и неправдоподобным, чтобы в таком возрасте можно было вообще испытывать какое-то «меланхолическое очарование». Я знаю, что и взрослые люди и даже некоторые очень опытные музыканты не могут допустить того, чтобы дети могли так чувствовать музыку и ее нутро.

Между тем по этому поводу я вспоминаю опыт одного концерта, много лет назад устраивавшегося в Петербурге специально для детей самого раннего возраста, доказывающий противоположное.

В этом концерте, среди песен и романсов, специально подобранных для детского понимания, один из моих учеников,

<стр. 27>

Генрих Статкевич, по моему выбору, должен был исполнить эту «Патетическую сонату».

На концерте присутствовал известный композитор Цезарь Антонович Кюи. Перед началом концерта, просматривая программу и узнав, что выбор этой сонаты был сделан мною, он обратился ко мне со словами:

— Как вы могли в таком концерте поставить в программу эту сонату, да еще целиком? Дети, ведь, ничего не поймут и будут скучать.

А. когда, по окончании концерта, детей попросили сказать, что из программы им понравилось больше всего, записали их ответы и сделали этим ответам подсчет, то оказалось, что огромное большинство детей, среди которых очень многие были в возрасте не старше семи лет, указало на бетховенскую сонату. Да и наблюдая за детьми во время исполнения программы, и я и Кюи видели, с каким особенным вниманием они слушали именно эту сонату и как тихо при этом сидели, видимо получая от нее сильное впечатление.

Кроме игры моей матери соло на рояле, я помню еще, сколько раз большое удовольствие доставляли мне в те же ранние годы детства дуэты, исполнявшиеся ею вместе с моим дядей, ее братом, прекрасно и с большим увлечением игравшим на скрипке.

Дядя, как и моя мать, не был профессиональным музыкантом. Но когда он брал скрипку в руки, он весь преображался. На лице его появлялось самое серьезное сосредоточенное внимание и какое-то особенное выражение удовольствия от извлекаемых им из своего инструмента мягких, сочных и певучих звуков.

Позднее я узнал от моей матери, что учителем ее и ее брата был некто Зеегофер, у которого оба они занимались в молодости в Одессе. Как видно, Зеегофер, подобно многим немецким музыкантам, был в музыке на все руки мастер., так как учил и игре на рояле и игре на скрипке.

Со слов моей матери я знал также, что учитель их выдавал себя за ученика Бетховена. Однако сколько впоследствии я ни читал книг о Бетховене, нигде среди имен учеников великого композитора не находил его имени, так что утверждение это не могу считать достоверным.

Отец мой не был от природы одарен особой музыкальностью. Правда, он очень любил напевать короткие мотивы из бывших тогда особенно популярными опер Верди — «Трубадура», «Травиаты», «Риголетто», но пел он, сколько мне помнится, довольно-таки приблизительно в отношении чистоты интонации.

Тем не менее, музыку он любил, пожалуй, даже больше, чем любила ее моя мать.

<стр. 28>

Я всегда и впоследствии удивлялся, как он, не получив никакой музыкальной подготовки, не играя ни на каком инструменте и имея от природы далеко не совершенный слух, любил слушать самую серьезную музыку, упивался ею и, видимо, сильно ее чувствовал.

Я вспоминаю, например, как в один из его приездов в Петербург мы вместе с ним

были в концерте, в котором прекрасный квартет, во главе с изумительным художником-скрипачом Ауэром и не менее крупным художником-виолончелистом Давыдовым, исполнял серьезнейшее камерное произведение для струнного квартета. Сидя рядом с отцом, я все время; в этом концерте видел, с каким вниманием и наслаждением он слушал эту, казалось бы недоступную для него, музыку. Не раз замечал я при этом, как на глазах его появлялись слезы, свидетельствовавшие о глубоком впечатлении, которое производила на него игра первоклассных артистов. Нужно сказать, что музыка, которую мы тогда слушали вовсе не была печальной, и слезы эти не были слезами грусти ею вызванной, а были слезами умиления от необычайной красоты звука квартетного ансамбля и высокой художественности исполнения.

Ежедневно, приходя во время обеденного перерыва с работы домой и пообедав за полчаса, отец ложился отдыхать и остальные полчаса слушал, как мы с сестрой играли в четыре руки. Я делал это по его просьбе всегда с удовольствием. Сестра же моя, любившая гораздо больше читать интересные книги, чем играть, исполняла желание отца довольно неохотно, но послушаться его не осмеливалась, так как отец наш был человек с сильным характером, и мы, дети, несмотря на то, что он никогда нас не наказывал, очень его уважали и слушались беспрекословно.

В связи с упоминанием об игравшем с моей матерью брате ее, любителе-скрипаче, мне вспомнился курьезный эпизод, который для вас будет интересен потому, что рассказ о нем немного познакомит вас с музыкальной жизнью больших русских провинциальных городов в то время, когда в них еще не были открыты отделения бывшего «Русского музыкального общества» и вся местная музыкальная жизнь обслуживалась любителями.

Дядя мой не только играл на скрипке, но и отлично знал альтовый ключ и прекрасно играл на альте. Когда он переехал в соседний большой город, находящийся в двух часах езды по железной дороге от нашего городка, он сорганизовал там струнный квартет, в котором исполнял партию альта. Кроме того он принимал деятельное участие в тамошнем музыкально-драматическом кружке, носившем название «Филармонического общества», членом которого он состоял.

<стр. 29>

Когда я однажды приехал к нему погостить на несколько дней, он как-то утром сообщил мне, что в его квартире вечером состоится репетиция 5-й симфонии Бетховена под управлением директора общества, дирижера Кортмана.

Вечером пришло человек двадцать любителей со струнными и духовыми деревянными инструментами.

Через некоторое время пришел и сам Кортман, совершенно красный и явно сильно выпивший (о том, что в городе он славился не только как отличный музыкант и дирижер, но и как неисправимый пьяница, я уже раньше слышал).

Кортман сел за рояль, на котором он должен был исполнять партии духовых медных инструментов, отсутствовавших на репетиции.

Он играл и одновременно дирижировал свободной рукой, громко делал замечания и указания исполнителям.

Репетиция продолжалась больше часа.

Я до сих пор с ужасом вспоминаю об этой музыке. Большого разброда и большей какофонии мне в жизни слышать не приходилось.

Когда все окончилось и все разошлись, я спросил дядю:

— Что же это завтра будет? Неужели так они и будут играть в концерте?

— Не беспокойся, — ответил он мне. — Завтра в концерте будут играть совсем другие — хорошие любители, а не те, которые репетировали сегодня, этих завтра играть не пустят. Да и Кортман в концерт придет трезвый, так как в день концерта он никогда не напивается. Сегодняшнюю же репетицию устроили только для плохих любителей, чтобы они не были в претензии, что директор «Общества» с ними не занимается.

И действительно, на другой день вечером в концерте я услышал вполне приличное и стройное исполнение хорошими любителями симфонии Бетховена под управлением

отличного и талантливого (притом вполне трезвого) дирижера.

Вернусь, однако, к описанию моего домашнего музыкального быта.

Музыки у нас дома было очень много. Кроме меня и старшей сестры, игре на рояле учились у Молла, еще и две младшие мои сестры, а четвертая, самая младшая, училась играть на скрипке у концертмейстера нашего итальянского городского оркестра — Оффичиозо.

В гимназии я сблизился с двумя братьями Пащевыми — скрипачом и виолончелистом, моими товарищами по классу.

Их отец, Федот Пащев, происходил из крепостных, принадлежавших какому-то крупному помещику, у которого он был чем-то вроде придворного капельмейстера, органи-

<стр. 30>

зовал оркестр из крестьян, сам обучал их игре на разных инструментах и дирижировал этим оркестром.

Своих двух сыновей он также сам обучил музыке.

Младший, Борис, был очень талантлив и отлично играл на скрипке. Впоследствии он поступил в Московскую консерваторию в класс профессора Гржимали, у которого и окончил, после чего служил в оркестре оперы Большого театра в Москве первым скрипачом. Старший, Василий, игравший на виолончели, тоже был способный, но до крайности ленив, и музыканта из него не вышло.

Вся семья Пащевых была очень музыкальна. Неудивительно поэтому, что, вскоре после более близкого знакомства с этой семьей, мы с Борисом и Василием образовали постоянное домашнее трио и очень много играли вместе у нас дома и у них в семье.

Играли мы, конечно, не только трио, но и дуэты для фортепиано со скрипкой и для фортепиано с виолончелью. Часто я также аккомпанировал их сольному исполнению.

Играли мы и серьезную музыку и произведения легкого жанра вроде, например, «Оперы без слов» Берио («Opera sans paroles») для фортепиано, скрипки и виолончели.

Я очень любил аккомпанировать и играть в ансамбле. Это — особенное удовольствие. А польза для музыкального развития от этого огромная.

Когда аккомпанируешь, необходимо очень внимательно слушать певца, скрипача или виолончелиста, чтобы возможно тоньше играть свой аккомпанемент и не заглушать солиста, иначе вся музыка делается непонятной и бессмысленной. А когда играешь в ансамбле, все время надо хорошо разбираться, в каких местах на твою долю выпадает аккомпанемент и где, наоборот, ты — главное лицо и должен уметь свою партию выдвинуть на первый план. Особое удовольствие еще испытываешь при аккомпанементе и при ансамблевой игре, когда удастся вполне согласованно в ритме играть вместе со своими партнерами.

Согласованность в ритме и умение разбираться, что в музыке главное и что должно этому главному подчиняться, — все это вместе и является причиной, почему аккомпанемент и ансамблевая игра так развивают общую музыкальность.

Прибавьте к этому еще то, что ни аккомпанировать, ни играть в ансамбле невозможно, если не слушать самым внимательным образом и себя самого и других исполнителей. Вот почему аккомпанемент и ансамблевая игра очень развивают тонкость слуха. Для нас же, музыкантов, раз-: витый слух имеет такое же важное значение, как острое и наблюдательное зрение для художников-живописцев.

В описываемый период моего обучения до поступления

<стр. 31>

в консерваторию я слышал много хорошей музыки, посещая также концерты приезжавших в наш город крупнейших артистов (Николай Рубинштейн, София Менгер, Анна Есипова, Сергей Танеев, скрипач Ауэр, арфистка Цабель, певицы Дезирэ Арто, Алиса Барби).

Из их исполнений мне особенно памятни «Лунная соната» Бетховена (Николай Рубинштейн), соната «Appassionata» Бетховена (Есипова), Фантазия Листа на мотивы оперы «Немая из Порточи» (Менгер) и романсы Шумана и Шуберта (Барби). Кроме того я

часто бывал в опере, где слышал, если и не знаменитых, то, во всяком случае, очень хороших итальянских певцов и певиц.

Оперы тогда производили на меня сильное впечатление. Особенно нравились мне «Гугеноты» Мейербера и «Демон» Рубинштейна. По несколько раз слушал я также оперы Верди «Трубадур», «Риголетто», «Травиату», а также «Фауста» Гуно. Большое удовольствие и большую пользу, приносило мне слушание опер «Фауста» и «Риголетто», которые я хорошо знал, потому что много раз играл их с сестрой в четыре руки, а также слушание «Травиаты», каждая нота которой мне была знакома по клавираусцугу для двух рук.

Не мало доставляли художественных музыкальных впечатлений и любительские концерты, организовывавшиеся Молла при участии лучших местных сил. Среди певцов и певиц были очень музыкальные люди с прекрасными голосами, большей частью ученики самого Молла.

Оркестровая музыка, которую я слушал летом в саду в исполнении нашего оркестра под управлением Молла, также пополняла запас моих музыкальных впечатлений и расширяла мое знакомство с музыкальной литературой.

Из всего этого очерка вы видите, с каким обширным и богатым общим музыкальным багажом я в семнадцатилетнем возрасте поступил в консерваторию.

3. Первые победы музыкальной деятельности

Через несколько лет после окончания мною консерватории я встретился в Петербурге с композитором Николаем Феопемптовичем Соловьевым, профессором, у которого я прошел в консерватории курс теории композиции. Во время нашей беседы он, между прочим, сказал мне:

«Видел я вашу книгу «Музыкальный слух». Знаю, что вы даете концерты и занимаетесь также педагогической деятельностью».

«Зачем вы все это делаете? К чему вы так разбрасываетесь?»

«При ваших композиторских данных вам необходимо было

<стр. 32>

давно все это бросить и заниматься только одной композицией. Советую вам сделать это как можно скорее. Имейте в виду, что творчество композитора в большинстве случаев к пятидесяти годам начинает падать. Торопитесь! Потом будете жалеть».

Много было причин, почему я не последовал его совету. Об этих причинах прочтете в другом месте. Но как до беседы с Соловьевым, так и после я всю жизнь работал по всем четырем отраслям музыкальной деятельности — как пианист, композитор, педагог и писатель.

Кстати замечу, что Соловьев, вероятно, с целью сильнее воздействовать на меня, сказал тогда, что к пятидесяти годам композиторское творчество начинает падать. Он не мог, конечно, не знать, что весьма многие композиторы сохраняли полную силу творчества до глубокой старости.

Что касается описываемого в данной главе «доконсерваторского» периода моего учения, смешно было бы называть мои выступления в благотворительных концертах маленького провинциального города концертной деятельностью. Не менее смешно было бы также мои первые, весьма несовершенные композиторские опыты в годы, когда я еще не имел понятия о теории композиции, считать композиторской деятельностью, или те уроки музыки, которые я тогда давал, — педагогической работой.

Тем не менее, я не могу обойти молчанием эти мои первые шаги по пути к будущей настоящей музыкальной деятельности, которые я называю «первыми побегами». Без упоминания о них описание моей музыкальной жизни и моих работ в годы, предшествовавшие поступлению в консерваторию, было бы неполным.

Истоки моей будущей композиторской деятельности я отношу именно к «доконсерваторскому» периоду и тем ранним годам, когда я не мог еще по-настоящему

сочинять музыку, а умел только импровизировать на рояле.

Я вам сейчас объясню, какая разница между настоящей композицией и импровизацией.

Чтобы разница эта была вполне ясной, я еще предварительно объясню вам, для чего композитору необходимо хорошо изучить теорию композиции, и чем отличается настоящий, получивший теоретическую подготовку композитор от любителя-композитора, не знакомого с теорией музыкального сочинения.

Любитель-композитор также может быть от природы одарен хорошими творческими способностями. Но когда он сочинит какое-нибудь музыкальное произведение, то, прежде всего, он совершенно не в состоянии разобраться в недостатках своей композиции. Кроме того, когда более сведущий композитор или вообще музыкант укажет ему и объяс-

<стр. 33>

нит эти недостатки, он совершенно бессилён не только их исправить, но даже изменить в своём сочинении хотя бы одну ноту. Ему для этого не хватает теоретических знаний и того, что принято называть «композиторской техникой».

Наоборот, композитор, получивший хорошую и полную теоретическую подготовку, не только может дать себе ясный отчет в недостатках первого и дальнейших набросков своего произведения, но и благодаря своим знаниям и композиторской технике умеет перерабатывать, иногда помногу раз свое сочинение, умеет искать и находить пути, которые в конце-концов приводят к тому, что все произведение получает полную художественную законченность, и недостатки оказываются устраненными. Звуковой материал у него в работе не окаменеет сразу, а остается все время гибким и податливым, пока ему не дана будет окончательная форма.

Импровизация отличается от настоящей композиции тем, что тут не имеет места никакая работа над звуковым материалом.

Импровизирующий на рояле или другом инструменте играет все, что ему в данную минуту приходит в голову, и часто то, что им таким образом сыграно, повторить не может.

Конечно, сыгранное «из головы» чье-нибудь чужое сочинение или свое уже раньше сочиненное произведение — нельзя назвать импровизацией.

По большей части, однако, такие импровизации заключают в себе отзвуки чужих композиций, музыку сохранившуюся в памяти и оставившую след в слухе импровизирующего. Часта, и в большом количестве, попадаются в импровизациях избитые музыкальные обороты, бессодержательные арпеджио, хроматические и простые гаммы, шаблонные пассажи и аккордовые последования, словом то, что композиторы называют «водой».

У одаренного творческими данными импровизатора среди такого малоценного и негодного материала все же нередко попадаются мотивы, мелодии, аккорды и музыкальные обороты своеобразные и содержательные, выделяющиеся из окружающей их массы чужой музыки и «воды».

Все это во время импровизирования не подвергается никакой критической переработке.

Бывают, правда, и такие случаи, когда гениальные композиторы, импровизируя, сразу без всяких поправок и изменений создавали содержательные и совершенные произведения, которые они при этом, запоминали и затем записывали. Такие произведения носят название «Экспромтов», или «Музыкальных моментов».

Вспомним, например, знаменитые «Impromptus» Шуберта и Шопена и «Moments musicaux» Шуберта.

<стр. 34>

Но такие случаи даже у этих композиторов чрезвычайно редки. Кроме того нужно заметить, что и ими так создавались только мелкие произведения, крупные же композиции требовали для своего создания большой композиторской работы, проходили через массу изменений и переработок.

Искусство импровизации во времена Моцарта и Бетховена процветало и гораздо больше было распространено, чем в последующее время. В настоящее же время оно значительно упало.

Прежде каждый пианист, дающий концерты, должен был публично не только исполнять выученные произведения, но и импровизировать на заданные слушателями темы. Устраивались даже публичные состязания в импровизации. Как известно, никто не мог конкурировать с Бетховеном, обладавшим исключительно сильным импровизаторским талантом.

Увлечение композиторов, начинающих серьезно изучать теорию композиции, импровизацией многие педагоги считают в высшей степени вредным, так как это приучает к отсутствию критического отношения к своему творчеству и вырабатывает привычку пользоваться отзвуками чужих музыкальных мыслей, прибегать к избитым, шаблонным, бессодержательным пассажам и оборотам.

Вот почему профессора-руководители нередко категорически запрещают начинающим композиторам импровизировать.

Я начал импровизировать в возрасте одиннадцати лет.

Сейчас я не могу вспомнить эти первые импровизации, не могу даже воспроизвести в памяти их общий характер. Думаю, однако, что в них в большом количестве, а может быть и сплошь, встречались отзвуки той музыки, которую я сам играл или слышал и, наверное, не мало было также «воды».

Импровизациям этим я не придавал никакого значения и не считал себя композитором, а импровизировал только потому, что это доставляло мне удовольствие. Даже тогда, когда годам к четырнадцати-пятнадцати среди моих этих импровизаций стали появляться более содержательные собственные мелодии и обороты, которые я уже запоминал и впоследствии в виде маленьких произведений записывал» я все же не думал, что у меня есть композиторское дарование.

Скажу больше. Пробыв в консерватории несколько лет на фортепианном отделении, пройдя полный курс обязательных для всех учащихся теоретических предметов — гармонию и энциклопедию, имея уже зрелые композиции, я и тогда был далек от мысли, что мне следовало бы обратить внимание на свои творческие данные и заниматься изучением

<стр. 35>

специальной теории композиции, пока меня на это не натолкнул бывший тогда директором консерватории Антон Григорьевич Рубинштейн.

Большим счастьем для себя я считаю то, что и родители мои и окружающие не были ослеплены моими импровизациями и первыми записанными на нотной бумаге «произведениями», не считали меня будущей знаменитостью. Благодаря этому, может быть, я впоследствии никогда не страдал столь пагубной для художника манией величия и на своем дальнейшем, настоящем уже композиторском пути не испытывал ни разочарований, ни оскорбленного самолюбия или неудовлетворенного честолюбия.

Каковы же были эти «первые побеги» моей будущей композиторской деятельности?

К сожалению, у меня не сохранилось первых записей, которые я делал на листках нотной бумаги в возрасте четырнадцати, пятнадцати лет.

У меня имеется только большая нотная тетрадь, в которую я начал записывать произведения, сочиненные уже позднее, хотя все еще в период до изучения специальной теории композиции.

Первая запись в ней — «Четыре фантастические пьесы» для фортепиано, посвященные моему товарищу по гимназии, некоему Фиделеву, относится к возрасту шестнадцати лет.

Теперь, просматривая это сочинение, я вижу, что, несмотря на полное незнакомство не только с гармонией, но даже с элементарной теорией, я, как видно, очень многое понимал чутьем и благодаря большой общей музыкальной практике.

Здесь я вижу и переходы из одной тональности в другую (модуляции) и совершенно

безошибочную орфографию, т. е. правильно поставленные случайные диезы и бемоли, выдержанные тональности и даже некоторые зачатки музыкальных форм — вступления, заключительные части (коды), двух- и трехчастные песенные формы, и т. д. Есть в некоторых местах и разработки мотивов, а последний, четвертый номер написан в форме вариации на популярную в то время на юге украинскую песню «Ехал казак за Дунай»»

Интересно также, что все четыре пьесы написаны в разных тональностях: первая — в соль-миноре, вторая — ля-миноре, третья — си-миноре и четвертая — Ми-бемоль-мажоре. Темы у всех тоже разные.

Остальные записи в этой тетради относятся к консерваторскому периоду, когда я уже начал получать теоретические сведения по курсу обязательной гармонии и энциклопедии, но еще не изучал специальной теории композиции.

Не буду останавливаться на каждом из этих произведений отдельно. Приведу только краткий их перечень.

<стр. 36>

- 1) «Памяти покойного дяди Ильи Майкапара».
- 2) «Polka-Mazurka» — Польшка-мазурка.
- 3) Вальс в Ми-бемоль-мажоре.
- 4) Allegretto с вариациями в Ми-мажоре.
- 5) Фуга на три голоса в си-бемоль-миноре.
- 6) Галоп в Ля-мажоре.
- 7) Вальс до-диез-минор.
- 8) Песня без слов в ре-миноре (для скрипки с аккомпанементом фортепиано).
- 9) Прелюд Ми-мажор.
- 10) «Колыбельная песня», для высокого голоса с аккомпанементом фортепиано.
- 11) Сонатина До-мажор, 1-я часть.
- 12) Ноктюрн Ля-бемоль-мажор.
- 13) Andantino Си-бемоль-мажор.
- 14) «Fantasiestück» ре-минор.
- 15) «Impromptu» ре-минор.

Все эти произведения, конечно, остались в рукописях.

Как первые опыты, они, может быть, и представляют некоторый интерес, но не стоили того, чтобы быть напечатанными.

Первые мои опыты преподавания музыки в годы, описываемые здесь мною, как я уже говорил раньше, нельзя назвать настоящей педагогической деятельностью.

Ученики мои все были любители-самоучки, игравшие по слуху, не зная нот: один флейтист, один скрипач и один пианист. Все — товарищи мои по гимназии.

Их я обучал нотам и ритму, познакомил с различными обозначениями и знаками нотной печати, элементарными гаммами, словом руководил самыми первыми их занятиями.

Делал я это с удовольствием и испытывал удовлетворение, когда видел, что уроки мои давали известные результаты.

Зачатков будущей музыкально-литературной деятельности я в описываемые годы не нахожу.

Но с четырнадцатилетнего возраста я стал вести дневник, который продолжал писать и после окончания гимназии в течение нескольких лет, будучи уже студентом университета и одновременно учеником консерватории.

В начале я, как и все начинающие вести дневник, писал подробно почти каждый день все, что происходило за день. Мелкие факты домашней и гимназической жизни вкратце заносились мной в маленькие толстые книжечки в переплетах.

Вскоре, однако, мне такой способ записи показался скучным, и я предпочел лучше несколько месяцев не писать совсем, а, по прошествии более или менее продолжительного

промежутка времени, описывать прошлое в виде более планомерного, разделенного на главы повествования.

Это было уже гораздо интереснее.

<стр. 37>

К сожалению, накопившиеся за все годы таких записей тринадцать толстых томиков дневника были утеряны при переезде моем из одной квартиры в другую, вместе с целой коллекцией фотографических карточек и писем, полученных мною от известных музыкантов.

Сам по себе дневник и не имеет особого значения, но все же благодаря тому, что я его вел в течение многих лет, я приучил себя к свободному изложению своих мыслей, что помогло мне в дальнейшем при моей литературной работе.

Наибольшее значение для будущей моей музыкальной деятельности имели мои выступления в концертах, до начала моих занятий в консерватории.

Эти выступления, продолжавшиеся с девятилетнего возраста по несколько раз в год до самого времени моего поступления в консерваторию, дали мне большую эстрадную практику и научили отлично владеть собой, ни при каких случаях не теряться и благополучно выходить из всех затруднительных положений, в которые нередко попадают концертирующие артисты.

Неожиданные инциденты в концертах происходили ре раз уже и в те годы, которые я здесь описываю.

*

Играя как-то в концерте в четыре руки с сестрой какое-то довольно длинное произведение, я исполнял партию Secondo (партию «левой руки»). Сестра, сидевшая с правой стороны от меня, перевернула вместо одного, два листа и, увидев совсем не те ноты, растерялась и перестала играть. Я тогда по памяти сыграл и свою и ее партию вместе, и в свободный момент, когда в правой руке у меня были паузы, перевернул один лист обратно; сестра нашла сразу соответствующее место, и мы благополучно доиграли свой номер до -конца, не прервав исполнения.

Трагикомический случай был со мной в другой раз, когда я в концерте в пользу нуждающихся учеников мужской гимназии играл «Perpetuum mobile» Вебера.

Театр был переполнен.

Во время игры соло я вдруг услышал громкие крики и, посмотрев в зрительный зал, увидел, что в публике происходит какое-то смятение. Публика партера стремилась к выходу. В ложах дамы падали в обморок, некоторые истерически вскрикивали.

Я, конечно, прервал свое исполнение, не понимая, что случилось.

Так как мне тогда было всего одиннадцать лет и я в то время очень увлекался чтением романов Майн-Рида

<стр. 38>

и Купера, — я вообразил, что на театр напали дикари, и настолько перепугался, что полез под рояль и уселся там на полу, думая, что нашел хорошее убежище.

Оказалось, весь переполох произошел из-за того, что один из слушателей, сидевших на галерее, извозчик, пришел в концерт в нетрезвом виде и, не выдержав длинного исполнения «Вечного движения» Вебера, ради своего развлечения крикнул сверху в зрительный зал: «Пожар»! — что и было причиной поднявшейся в зрительном зале сумятицы.

Когда выяснилось, что никакого пожара нет, более спокойные посетители концерта стали убеждать публику вернуться на свои места.

Особенную энергию при этом проявил, я помню, наш учитель немецкого языка в гимназии — здоровенный, толстый, краснощекий немец, Штейн.

Все вернулись обратно.

Я все это время не трогался из своего убежища и сидел под роялем.

Штейн вскоре прошел на сцену, проводил меня за кулисы, успокоил и затем, когда в зале вновь водворился порядок, заставил меня выйти и вторично исполнять свой номер программы.

На этот раз мне удалось уже без помехи дотянуть до конца свою пьесу, так как извозчика вывели из театра.

Когда я стал уже старше, я много раз выступал не только как солист, но и как аккомпаниатор. Певцы и певицы Харьковской оперы приезжали к нам давать концерты, и мне поручали аккомпанировать весь вечер. Крупные знаменитости приезжали, конечно, со своими аккомпаниаторами. Менее же выдающимся певцам аккомпанировал я.

С одной из таких второстепенных певиц, которой я должен был аккомпанировать, произошел следующий случай.

Первым номером программы был романс Мейербера «Рыбачка».

Я сыграл вступление в несколько тактов, после чего она должна была начать петь.

Вероятно от волнения она и не думала вступить со своей партией во-время.

Я, однако, не прервал исполнения, а симпровизировал еще несколько тактов в духе начала. Некоторое время мне пришлось таким образом солировать.

Наконец певица вступила. Но вступила она на какой-то совершенно неопределенной доле такта и притом петь начала что-то совсем другое, а не «Рыбачку». Пришлось аккомпанировать по слуху. Видя ее смущение, я догадался подсказать ей текст, который она, очевидно, забыла, так как пела совсем другие слова.

После нескольких тактов, певица благодаря подсказан-

<стр. 39>

ному ей тексту начала петь мелодию «Рыбачки» с верными словами.

В другом концерте, устраивавшемся Молла не в театре, а в зале «Коммерческого клуба», я должен был аккомпанировать хору.

Так как в зале этом не было эстрады, (то ее наскоро сколотили плотники из досок, но, видимо, плохо рассчитали, что помост этот должен был выдержать тяжесть не «только рояля, но и всего хора.

И вот, когда хор весь вошел на эстраду, а я уже сидел за роялем, помост, не выдержав большой тяжести, внезапно рухнул вместе со всем хором и роялем.

Я совершенно инстинктивно во-время выскочил из-под падавшего вниз инструмента и благодаря этому не стал калекой.

Эстраду пришлось убрать, и весь концерт прошел уже без эстрады, на одном уровне с сидевшими в зале слушателями.

Все эти случаи и необходимость, выступая перед слушателями, не теряться и владеть собой, несмотря на всякие неожиданности, для меня, конечно, были очень полезны.

Я не могу вспомнить всех своих выступлений в описываемых концертах и дать хотя бы приблизительный перечень тех произведений, которые я исполнял соло.

Вспоминаю только, что, кроме «Вечного движения» Вебера, я публично исполнял «Патетическую сонату» Бетховена целиком, «Fantasiestücke» Шумана, вальсы Шопена.

Почему мне так нравилось играть в концертах?

Я тогда, конечно, об этом не думал и не понимал, что присутствие слушателей, вид ярко освещенного зрительного зала и вся обстановка концертного исполнения вызывали во мне какой-то особый праздничный подъем.

Я только замечал, что играл в концертах как-то по-новому и гораздо лучше, чем дома. Слушать самого себя и замечать, что играешь гораздо лучше и иначе, чем у себя дома — доставляло мне большое удовольствие.

Чем старше я становился и чем чаще играл в концертах, тем лучше я себя чувствовал на эстраде. Тогда уже во мне вырабатывалась какая-то постоянная потребность в публичных выступлениях. Потребность эта осталась у меня на всю жизнь, почему я никогда не отказывался и теперь не отказываюсь от приглашений участвовать в концертах.

Позднее, когда я стал уже более зрелым исполнителем, прибавилось еще особое

чувство своей связи со слушателями. Приятно было ощущать, что слушатели воспринимают не только общее содержание, но часто и мельчайшие тонкости художественного исполнения.

Однако я после исполнения далеко не всегда удовле-

<стр. 40>

творялся внешним успехом. Когда я чувствовал, что играл не совсем удачно, то, несмотря на внешний успех, испытывал неудовлетворенность. И, наоборот, когда я сам чувствовал, что сыграл хорошо, а публика мне аплодировала мало, это никогда меня не угнетало, и выступлением своим я оставался вполне доволен¹.

Отношение моих близких к моим концертным выступлениям всегда было таким же, как и отношение к моим первым композиторским опытам. Я и в детстве и в дальнейшем не был окружен нервной и взвинченной домашней атмосферой преувеличенного представления о моих как композиторских, так и исполнительских данных.

Доконсерваторский и доуниверситетский период моего музыкального и общего учения окончился весной со сдачей последних экзаменов на аттестат зрелости в гимназии и с отъездом в Петербург.

Ехал я в Петербург трое суток в специальном вагоне третьего класса для окончивших гимназию учащихся, отправлявшихся в Харьков, Москву и Петербург поступать в разные высшие учебные заведения.

Вся эта поездка была для нас сплошным праздником. В первый раз мы очутились вне дома, вне семьи и вне учебной обстановки, на полной свободе.

Впереди ожидала нас масса новых впечатлений и заманчивая, самостоятельная студенческая жизнь.

При отъезде на вокзале меня провожали родители,, сестры и Молла с семьей.

Сборы в поездку и проводы, уже после моего отъезда,, подробно описала в стихотворной форме моя третья сестра,, любившая вообще писать стихи и приславшая мне в Петербург это стихотворение на память.

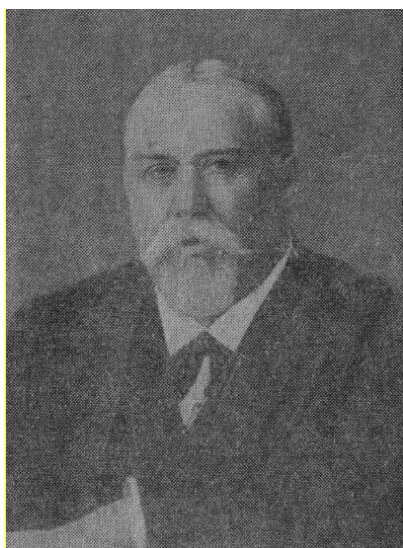
Для меня и для моей музыки началась новая жизнь.

¹ Я всегда имел определенное, вполне точное, собственное суждение о том, как мне удалось сыграть, удачно или неудачно и что у меня вышло хорошо и что плохо. Все это, конечно, уже было только тогда, когда я стал вполне сознательным исполнителем.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ДВА ГОДА НА НИЗШЕМ КУРСЕ СПЕЦИАЛЬНОЙ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО.

1. Мои учителя: В. В. Демянский по классу игры на фортепиано и А. К. Лядов по курсу обязательной гармонии



Владимир Васильевич Демянский.

Итак, из-за неудовлетворительности технической подготовки я принят был в консерваторию условно на испытание на год, на низший курс по классу специальной игры на фортепиано.

По счастью работа моя по приобретению фортепианной техники под руководством старшего преподавателя Владимира Васильевича Демянского шла настолько успешно, что благодаря моим удачным выступлениям на ученических вечерах не только не возникал ни разу вопрос об оставлении мной консерватории, но через год после моего поступления Демянский мне сообщил, что, по предложению директора К. Ю. Давыдова, я зачислен бесплатным учеником. Это было для меня очень лестно, так как в бесплатные ученики зачислялись только такие, которые обещали в будущем стать настоящими музыкантами.

*

Когда еще через год я сдал требуемую техническую и художественную программу и был переведен на высший

курс, Демянский поздравил меня с удачным исполнением программы, а осенью перед началом нового учебного года обратился ко мне со следующими словами:

— Я вам дал все, что мог. Больше вам незачем оставаться у меня в классе.

Наш новый директор, Антон Григорьевич Рубинштейн, пригласил из Италии в качестве профессора замечательного пианиста — Вениамина Чези.

Идите к нему, у него вы многое приобретете и многому научитесь.

Я уже вписал вас в число желающих поступить к нему в класс. Он вас прослушает и, я уверен, охотно примет к себе.

Владимир Васильевич был человек очень скромный. Он мог бы оставить меня у себя на высшем курсе. Будучи тогда уже не младшим, а старшим преподавателем, он имел

и учеников высшего курса и, конечно, много еще мог дать мне и в отношении техники» и в отношении художественности исполнения. Считая, однако, Чези очень крупной величиной и предлагая мне перейти в его класс, Демянский в данном случае заботился исключительно о моей пользе.

Это было тем более благородным поступком с его стороны, что собственный его класс далеко не изобилдовал большим количеством способных учеников, и я у него был одним из наиболее одаренных.

Насколько самоотверженно Демянский всегда работал в классе, вы можете судить по следующим особенностям его отношения к педагогическим обязанностям.

В ожидании своей очереди я часто по несколько часов присутствовал при его занятиях с другими учениками. В течение двух лет поэтому я был свидетелем того, как Владимир Васильевич огромную часть времени и сил отдавал мало одаренным ученикам, с которыми, вместо полагавшихся двадцати минут, нередко просиживал по часу, а иногда и по полтора часа, стараясь работой с ними дать им требуемую технику, внедрить в них правильный ритм, художественную отделку и педализацию. Я всегда поражался тому терпению и упорству, с которым он заставлял их помногу раз повторять при себе неудававшиеся им, часто самые простые, технические и ритмические обороты.

Со мной же часто, особенно во второй год моего пребывания в его классе, он занимался очень мало, а иногда, потратив много времени на работу с другими учениками, не дав мне урока, он только на словах давал указания, что и как я должен приготовить к следующему уроку. «Ну, вы-то, ведь, сможете и сами хорошо справиться с этой работой», — прибавлял он при этом.

И, несмотря на такую массу труда и времени, затра-

<стр. 43>

чивавшихся им на малоодаренных учеников, случалось нередко, что в решительную минуту, когда ученики эти выступали на вечерах или на экзаменах, вся его работа шла прахом. От волнения и непривычной обстановки природные недостатки их возвращались в момент их выступления (при слушателях), несмотря на то, что в спокойной классной обстановке они эти же самые пьесы играли уже вполне прилично.

Через несколько лет, когда Демянский был уже профессором он тяжело расплатился за свою самоотверженность.

У него сдавали окончательный экзамен несколько (если не ошибаюсь четверо) малоодаренных учениц.

Путем многолетнего упорного труда он довел их до того уровня, который необходим при окончании консерватории.

Все эти ученицы сыграли перед комиссией из профессоров ряд пьес, согласно требованиям программы, настолько неудачно и с такими крупными недостатками, что ни одна из них через испытание не могла быть пропущена, а самому Демянскому, по совету товарищей-профессоров, пришлось после этого подать прошение об увольнении и покинуть консерваторию.

В последние годы жизни он сосредоточил свою деятельность на педагогической работе в общедоступных музыкальных классах в Соляном Городке, где и до этого много лет преподавал фортепианную игру, параллельно с работой в консерватории.

Описанию того, как я занимался у Владимира Васильевича в его классе, я предпошлю следующие краткие сведения из его биографии.

Родился Демянский в Петербурге в 1846 г. Окончил юридический факультет и консерваторию по классу игры на фортепиано (1874—1878). По окончании консерватории тотчас же был приглашен преподавателем, получив затем звание ординарного профессора по классу фортепиано. В 1896 г. издал брошюру «О первоначальном преподавании игры на фортепиано», в 1906 г. выпустил в свет большую книгу под заглавием «Опыт методики фортепианной игры».

Не помню года смерти Владимира Васильевича. Помню только, что редакция журнала «Музыкальный современник», сотрудником которого я тогда состоял, поручила мне написать некролог, т. е. небольшую статью, посвященную памяти Демянского. Некролог был напечатан на страницах ближайшего номера этого журнала.

В этом некрологе я отдал должное знаниям и самоотверженной, много лет продолжавшейся педагогической работе и литературной деятельности покойного.

<стр. 44>

*

Как преподаватель Демянский отличался прежде всего чрезвычайной добросовестностью в своей работе с учениками, огромным запасом терпения, необыкновенным спокойствием и выдержкой. Он никогда не раздражался, не повышал голоса и был с учениками всегда прост, естественен и доброжелателен.

Он обладал хорошими знаниями и большим уже тогда педагогическим опытом.

Будучи сам учеником известного пианиста Густава Кросса (с 1867 по 1871 г. состоявшего профессором консерватории, о котором в словаре Римана сказано, что «исполнение его отличалось тщательностью отделки и технической виртуозностью»), а также знаменитого пианиста Луи Брассена, Демянский сам обладал хорошей техникой, но особого призвания к концертной деятельности не имел от природы» почему редко выступал публично.

Отличительной чертой его были необыкновенное трудолюбие и большая организованность в работе. Чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть его книгу «Опыт методики фортепианной игры».

Книга эта большого нотного формата, в общем содержащая 217 страниц, из которых 117 страниц нотных упражнений, примеров, этюдов и т. д. Все в ней приведено в определенный порядок, разделено на пять курсов, а самый текст, занимающий 100 страниц, изложен очень ясно и систематично.

Хотя многое в этой книге теперь уже устарело, но все же в ней имеется не мало такого, что и сейчас сохраняет свое значение и может принести пользу, особенно в отношении общего плана преподавания фортепианной игры.

*

Со мной Демянский с первого же урока стал заниматься специально техникой, так как сразу обратил внимание на слабую сторону моей подготовки. Он показывал, как нужно держать руку, какую форму придавать пальцам, работал над разными видами техники — гаммами, арпеджио, двойными терциями, октавами, развивал гибкость и быстроту кистевых движений, давал играть систематически упражнения, сначала по второй тетради «Школы техники» Лютша, бывшего тогда у нас профессором.

Все это предписывалось им со строгой определенностью и последовательностью, так что, уходя с урока, я всегда точно знал, что именно мне нужно делать, в каком порядке и даже, приблизительно, сколько времени.

При этом Демянский часто говорил, что в общем нужно

<стр. 45>

работать четыре с половиной часа ежедневно, считая, что больше работать не следует, а меньше — не даст результата.

Однако на себе я испытал, что в последнем своем утверждении, будто, работая меньше четырех с половиной часов в день, нельзя делать успехов, он оказался неправ.

Дело в том, что, посещая в то время не только консерваторию, но и университет, я, как все новички-студенты, первые годы не пропускал ни одной лекции. Вначале я к тому же имел обыкновение быстро записывать краткое содержание лекций, пока Демянский не

посоветовал мне прекратить это записывание, так как для рук пианиста он находил это вредным.

Для нас, новичков, только что сошедших с гимназической скамьи, и сами профессора университета, и огромные аудитории, до отказа наполненные студентами, и вся необычная, почти торжественная обстановка занятий представлялись настолько увлекательными и интересными, что большинство первокурсников посещало университет ежедневно и аккуратнейшим образом просиживало все полагавшиеся по плану лекции.

А читали лекции тогда у нас крупные ученые, среди которых некоторые прекрасно владели словом и были выдающимися ораторами. Что нас особенно поражало и привлекало — это необыкновенная новизна их взглядов на многие вопросы русской истории, которые в гимназии изучались казенно по одобренным министерством народного просвещения учебникам Иловайского.

А еще что было для нас ново и непривычно, это то, что по одному и тому же предмету мы могли слушать двух разных профессоров, проводивших совершенно различные, иногда прямо друг другу противоположные взгляды на один и тот же вопрос.

Словом, я увлекался первые годы посещением университетских лекций, и для музыкальных занятий у меня не всегда оставалось столько времени, сколько советовал иметь Демянский ежедневно. Часто случалось, что больше часа или двух в день я не успевал играть.

Несмотря на это, благодаря толковому руководству моего нового преподавателя, я быстро усваивал правильные технические приемы; умение же свободно читать ноты и большой запас знаний музыкальной литературы, в связи с бывшей тогда у меня музыкальной памятью, помогали мне быстро выучивать наизусть много новых произведений, задававшихся в классе Демянским.

В дальнейшем я еще больше убеждался в том, что успехи занятий зависят не столько от числа часов, проводимых за работой, сколько от того, насколько работа эта производится внимательно и правильно.

<стр. 46>

*

Кроме общих основ техники я прошел еще с Демянским несколько этюдов Крамера и Клементи, которые под его руководством доводил до быстроты и законченности, что принесло мне гораздо больше пользы, чем все огромное количество этюдов, которые я прошел в самом несовершенном виде до поступления в консерваторию.

*

Кроме работы над общей техникой и этюдами, я научился у Демянского тщательно работать над музыкальными произведениями, подробно останавливаясь на отдельных местах и отрывках, тогда как раньше и этюды и пьесы я просто повторял по нескольку раз, не останавливаясь и не деля их на отрывки.

Правда, еще когда я занимался у Молла, мне уже приходилось слышать о том, что многие пианисты работают над отрывками, но в то время я так привык всегда играть произведения только целиком, что считал работу над отрывками совершенно бессмысленной.

Работая под руководством Владимира Васильевича, я научился ценить работу над отрывками, так как увидел, что это нисколько не мешает, при известном умении, из отрывков сложить живое целое.

Наряду с этим я убедился в том, что только таким образом можно действительно исправить недостатки своего исполнения и художественно отделать все подробности и тонкости композиции.

*

Итак, благодаря тщательному, толковому руководству Демянского я благополучно прошел самый критический первый период своего учения в консерватории, и вопрос, смогу ли я, в течение стольких лет остававшись без правильной технической школы, приобрести в дальнейшем основы хорошей фортепианной техники, разрешился в положительном смысле.

*

С переходом на высший курс к профессору Чези, отношения мои с Демянским не прекратились. Он с большим интересом следил за дальнейшими моими успехами, присутствовал на ученических вечерах, на которых я часто выступал, а также на весенних экзаменах класса моего нового профессора и всегда благожелательно отзывался об этих моих выступлениях.

Позднее он часто заходил ко мне и особенно любил слушать мои новые композиции.

<стр. 47>

*

К сожалению, последние годы его были омрачены тяжелой личной жизнью, сложившейся самым нелепым образом.

Со своей женой, от которой детей у него не было, он за несколько лет до своей смерти разошелся. Характер у его жены был крайне неприятный, неуживчивый. Знакомых и друзей мужа она не пускала в дом, а после развода не давала покоя несчастному Владимиру Васильевичу, без конца таская его по судам с требованием денег.

При такой семейной обстановке не приходится удивляться, что нашлись люди, которые под видом дружбы втерлись в доверие к Демянскому и обирали его так, что из долгов он не выходил.

Среди друзей этих были еще такие, которые завлекли его в дебри спиритических сеансов, по вечерам и ночам собирались компанией, вертели столик, вызывали «духов с того света» и содействовали таким образом разложению и без того неустойчивой психики Демянского. На этих сеансах Владимир Васильевич беседовал с тенью покойной тещи о своей тяжелой семейной жизни и в этот период производил впечатление не вполне нормального.

*

Демянскому как-то я сыграл новое свое произведение для фортепиано — вторую серию «Мимолетных мыслей» («Pensées fugitives»). Ему оно очень понравилось, и я посвятил это сочинение ему. Однако в печати оно вышло уже после его смерти, под opus'ом 23-м, и поэтому на нотах имеется надпись: «Посвящается памяти профессора Демянского».

В одной из наших бесед Владимир Васильевич между прочим сказал мне, что давно уже в своей педагогической практике испытывает недостаток в кистевых этюдах для маленьких детских рук, на подобие октавных этюдов для взрослых; имеющих, как известно, в огромном изобилии. «Как было бы хорошо, если бы вы взялись за такую задачу», — прибавил он.

По мысли его я и сочинил «12 кистевых прелюдий без растяжения на октаву», изданных затем под opus'ом 11-м у Циммермана в Лейпциге, которые я также посвятил ему.

Согласно учебному плану консерватории учащиеся по всем исполнительским

специальностям должны были параллельно со своим основным предметом проходить курс обязательных теоретических предметов: элементарную теорию, гармонию, энциклопедию, инструментовку, историю музыки.

Предметы эти проходились ими в более сокращенном виде, чем это требуется в классах специальной теории компо-

<стр. 48>

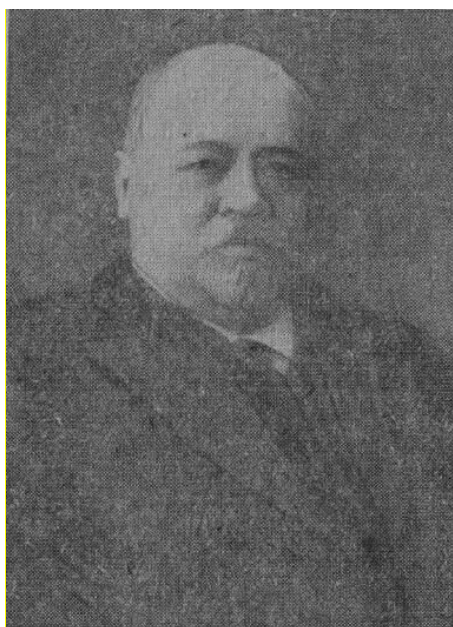
зиции, но и в этом сокращенном виде основательное их прохождение весьма ценно для пианистов, скрипачей, инструменталистов, певцов, так как расширяет музыкальный кругозор и общее музыкальное развитие.

При приеме в консерваторию, перед тем, как комиссия из профессоров прослушивала исполнение держащих вступительный экзамен по специальности, профессора-теоретики предварительно испытывали музыкальный слух, ритм, память и теоретические познания поступающих.

Слух, память и ритм оказались у меня хорошими. Что же касается теоретических знаний, то экзаменовавший меня профессор Рубец сказал мне следующее:

— Видно, что вы практически много знаете в музыке. Вам не стоит поступать в класс элементарной теории. А для изучения гармонии у вас знаний недостаточно. Возьмите мой учебник элементарной теории под названием «Музыкальная грамматика», изучите его и через две недели приходите опять ко мне, я вас еще раз проэкзаменую, и думаю, что вас можно будет сразу зачислить в класс обязательной гармонии.

Через две недели я успешно сдал ему всю элементарную теорию и был зачислен в класс обязательной гармонии профессора Анатолия Константиновича Лядова.



Анатолий Константинович Лядов.

*

В классе обязательной гармонии Лядова, куда я поступил, в нашей группе было тридцать два ученика.

Большинство учащихся, однако, относилось к занятиям по гармонии очень небрежно, часто пропуская уроки и занимаясь спустя рукава.

Многие из-за недостаточного своего общего и музыкального развития совершенно не понимали, какое большое значение имеет основательное изучение гармонии для всей их музыкальной работы в любой области, будь то игра на фортепиано, скрипке, виолончели или пение,

<стр. 49>

Из этих тридцати двух учеников только пятнадцать перешли на второй курс гармонии, а из пятнадцати перешедших на второй курс только двое к концу второго года успешно сдали экзамен за второй курс и перешли в класс энциклопедии.

Что же случилось с остальными, отставшими?

Некоторые из них остались на второй год на первом курсе, другие вообще выбыли из консерватории за малоуспешностью своих занятий по специальности, а многие просто прекращали среди года посещение уроков Лядова, с тем, чтобы через года два возобновить свои занятия по обязательной гармонии. Были и такие, которые из года в год откладывали посещение обязательных теоретических классов, и ко времени окончания консерватории оказывалось, что за ними числились несданными эти предметы, которые они потом сдавали отдельно, будучи уже вне стен консерватории.

Однако доля вины за такую малоуспешность в классе Лядова падала и на самого преподавателя.

Крупнейшее композиторское дарование, выдающиеся знания в области теории композиции не сочетались в нем с любовью к педагогике. Занимался он всегда крайне неохотно. На лекции приходил со скучающим и недовольным выражением лица, заниматься обыкновенно начинал не сразу; долгое время, стоя спиной к нам, смотрел в окно, после чего садился за рояль, в ленивой позе начинал еле слышно перебирать клавиши, причем из-под пальцев его начинали звучать очаровательнейшие аккорды и гармонические обороты.

Минуты через две-три он очень неохотно говорил: «Ну, давайте ваши работы».

Мы подавали ему свои задачи по гармонии. Он брал в руки карандаш, не говоря ни слова отмечал наши ошибки и с тем же скучающим и неохотным видом возвращал наши работы обратно.

Вообще было заметно, что этот крупнейший по даровитости композитор нес свои педагогические обязанности, как тяжелую обузу.

Между прочим в моих воспоминаниях о занятиях в его классе сохранилась сказанная им однажды всем нам фраза, далеко не способствовавшая тому, чтобы нас приохотить к работе.

Как-то на уроке, очевидно под влиянием большого количества найденных им в работах учеников ошибок, он сонным и вялым голосом сказал нам:

— И к чему вы все учитесь? Ведь из вас никто никогда даже польки не сочинит!

Я и некоторые из учеников, сочинявшие для себя, но не показывавшие ему, своих сочинений, не подумали отозваться

<стр. 50>

на такое печальное предсказание, хотя у меня, например, было уже много записанных сочинений и для фортепиано, и для пения, скрипки, и даже трио для фортепиано, голоса и виолончели.

В самом начале первого года занятий по обязательной гармонии я, правда, встретивши Лядова как-то на лестнице, показал ему маленькую трехголосную фугу в си-бемоль-миноре, которую написал не зная еще никаких правил теории. Помню, как он, взявши в руки написанный мной листок нотной бумаги, лениво достал из кармана карандаш и, просматривая мою фугу, отметил ошибки. Затем, ни слова не говоря и даже не взглянув на меня, вернул мне рукопись обратно, нисколько не заинтересовавшись моей композицией.

Лядов читал гармонию не только у нас в консерватории, но и в классах бывшей тогда придворной певческой капеллы (ныне Хоровой академии).

И вот, не раз на уроках он говорил нам:

— Что вы делаете? Почему у вас такие плохие работы ?

Вы бы брали пример с учеников капеллы! Вот там люди не только талантливы, но и хорошо работают и, конечно, делают успехи.

Некоторое время мы этот упрек принимали за чистую монету, но вскоре узнали, что на уроках в капелле он говорил ученикам, что им следовало бы брать пример с нас,

учеников консерватории.

*

И все-таки, несмотря на отдельные недостатки моего первого руководителя по изучению гармонии, пройденные у него два курса принесли мне неизмеримую пользу. Лекции его я слушал с большим интересом, не пропустил ни одной из них и ко второму уже курсу почувствовал, что под моими сочинениями начинает строиться прочный фундамент. Я научился до некоторой степени критиковать свои произведения, научился исправлять неудачные места и обогащать композиции более сложными и интересными аккордами и аккордовыми исследованиями, не топтаться на месте в одной и той же тональности, а сознательно, по собственному желанию, делать модуляции, т. е. переходить из одной тональности в другую.

Для меня уроки Лядова были так интересны и полезны потому, что у меня был большой запас знания литературы, приобретенный за годы занятий у Молла. Какой бы новый аккорд и какое бы новое сочетание аккордов друг с другом Лядов ни показывал и ни объяснял, я сейчас же вспоминал: а ведь этот аккорд или это сочетание имеется

<стр. 51>

в такой-то сонате Бетховена или в таком-то произведении Шумана, Шуберта, Шопена.

И как это было интересно понимать построение аккордов и правила их сочетаний друг с другом и начать применять их уже сознательно в своих задачах по гармонии и в особенности в свободных своих сочинениях, которых я, однако, после случая с «фугой» больше никогда Лядову не показывал.

Теперь я думаю, что никакое изучение теории, гармонии и вообще всех музыкально-теоретических предметов не может быть полезно, если у вас нет большого запаса знания живой музыки и обширного знакомства с литературой музыкальных произведений.

*

Через несколько лет после окончания консерватории, когда у меня уже было много изданных музыкальных произведений, я сочинил большую сонату для фортепиано, в до-миноре, в четырех частях, которую вместе с несколькими другими произведениями предложил издать Ю. Г. Циммерману. Все мои рукописи были им приняты к изданию, но от издания сонаты он отказался.

— Я, ведь, издаю только такие произведения, — сказал он мне, — которые могут иметь большое распространение. А ваша соната, хотя мне и понравилась, так трудна, что вряд ли можно рассчитывать, что ее будут играть многие. Тогда я решил устроить ее в издательстве Беляева, которое не преследовало коммерческих целей, а издавало не мало произведений, не имевших шансов на большое распространение, лишь бы они были ценны в художественном отношении.

Летом того же года, встретившись с А. К. Глазуновым в Ялте, я показал ему эту сонату и по его просьбе сыграл ее, а он в это время следил по рукописи. Когда я кончил играть, он мне сказал, что вероятно соната будет принята издательством Беляева, но что вопрос решается не им одним» а комиссией из композиторов во главе с А. К. Лядовым.

И тут мой первый учитель гармонии, предсказывавший всему нашему классу, в том числе, значит, и мне, что никто из нас даже полки не сочинит, высказался об этой сонате настолько одобрительно, что через несколько месяцев я уже увидел ее, прекрасно и без единой опечатки изданной в Лейпциге беляевским издательством.

В заключение воспоминаний о моих занятиях с Лядовым и о его личности, я познакомлю вас со следующими данными из его биографии.

Свое музыкальное дарование Анатолий Константинович, очевидно, унаследовал от ближайших предков. Отец его,

<стр. 52>

Константин Николаевич (род. в Петербурге в 1820 г., ум. в 1868 г.) был оперным дирижером; дядя, брат отца, Александр Николаевич (1814—1878) — балетным дирижером. Оба при этом были композиторами. Дед, Николай Лядов, был капельмейстером.

Анатолий Константинович родился в Петербурге в 1855 г. Композиторское дарование его обнаружилось еще в раннем детстве: уже в девятилетнем возрасте он начал сочинять музыку. Учился он сначала у отца, а затем у Римского-Корсакова в Петербургской консерватории, которую блестяще окончил в возрасте двадцати двух лет. Через год был приглашен в ту же консерваторию преподавателем класса обязательной теории, в 1900 г. стал профессором специальной теории композиции.

Фортепианные произведения его представляют собой выдающиеся образцы изящного миниатюрного жанра в духе Шопена с привнесением в них новых, окрашенных в чисто русский колорит элементов. Другие его произведения — для пения и оркестра. Среди последних особенно замечательны симфонические картины «Баба-Яга» и «Кикимора».

*2. Симфонические и камерные концерты. Опера.
Исторические концерты А. Г. Рубинштейна*

Огромную роль для моей музыки и для моих успехов сыграло и посещение концертов и опер.

*

Когда я, только приехавши из нашего маленького провинциального города в столицу, в первый раз попал в симфонический концерт в бывший зал «Дворянского собрания» (ныне зал филармонии), я совершенно не помнил себя от восторга.

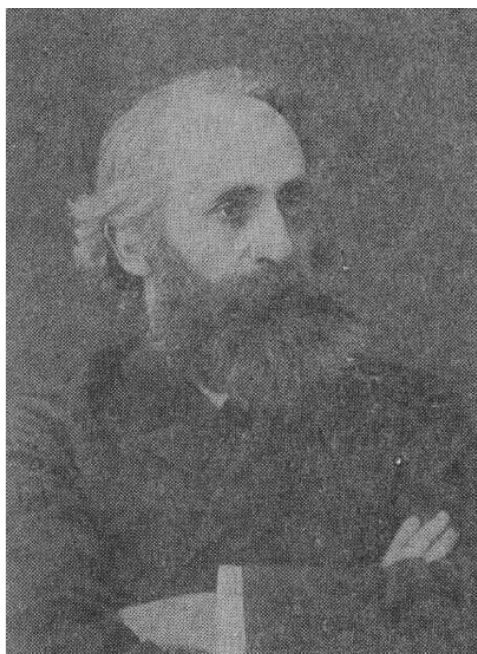
Необыкновенная мощь и полнота звучания, изумительная красота звука струнной группы, возглавлявшейся прекрасными скрипачами, густые басы контрабасов, очаровательнейшее *pianissimo* — и ко всему этому еще особые, поражавшие меня, непривычные для моего уха, краски гобоя, английского рожка и фагота — деревянных духовых инструментов, о существовании которых я до этого знал только со слов Молла и по партитурам, — все это восхищало меня. Нужно заметить, что в нашем маленьком городском оркестре, которым дирижировал Молла, эти инструменты отсутствовали. Молла поэтому часто просиживал зимние вечера, а иногда и ночи напролет, переделывая партитуры, отдавая партию отсутствовавшего у нас гобоя то кларнету, то флейте, то скрипке, а партию фагота виолончели или валторне.

<стр. 53>

А тут, в большом столичном симфоническом оркестре, все это имелось налицо, да еще в первоклассном исполнении больших мастеров.

Те же увертюры и симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, которые я хорошо знал по четырехручным переложениям и которые я много раз слышал в исполнении нашего маленького городского оркестра, предстали предо мной в настоящем своем, богатом силой, тонкостью и разнообразием красок, звуковом облике.

Камерные вечера, дававшиеся в бывшем зале «Кредитного общества», обогащали мой слух и другими дудожественно не менее ценными впечатлениями.



Карл Юльевич Давыдов.

*

Камерная музыка — струнные квартеты, дуэты, трио с фортепиано — от симфонической оркестровой отличается необыкновенной тонкостью звучания и пишется композиторами в расчете на исполнение в небольших концертных залах, акустика которых более приспособлена к тому, чтобы от слушателей не ускользали мельчайшие дробления тончайших звучаний. Сами названия «камерная» музыка, «камерное» произведение происходят от слова «камера», т. е. маленькое помещение, для которого эта музыка предназначена.

Как памятно для меня эти вечера в зале «Кредитного общества» во главе с профессором Ауэром, исполнявшим партию первой скрипки, и Давыдовым в партии виолончели.

Слушанье камерных концертов обогатило мой слух массой высоких художественных впечатлений. Гармоническое богатство, многоголосность, сложность и разнообразие всей звуковой ткани, особая предельная тонкость звуковых красок и оттенков, а также тонкость ритмических дроблений, ко всему этому поразительная согласованность исполнения четырех квартетистов во времени, дававшая впечатление, как-будто вся музыка исполнялась одним артистом, — все

<стр. 54>

это вместе надолго оставило след в моем слухе и сделало его более чутким и восприимчивым.

Оперу я по разным причинам посещал много реже, чем концерты.

Прежде всего, для того чтобы нам, студентам, достать доступные для наших средств дешевые места на галерее, приходилось большей частью становиться с вечера в очередь у Мариинского театра и дежурить до утра, пока откроется касса. Правда, мы шли на это предприятие группами и сменялись. Был у нас поблизости излюбленный трактир «Калязин» на Казанской улице, открытый всю ночь, где мы зимой, в промежутках между дежурствами, отдыхали, пили чай и отогревались.

Другой причиной редкого посещения мною оперы являлось то, что уже тогда во мне происходил определенный перелом: меня больше тянуло к чистой инструментальной музыке, а в области вокальной я стал предпочитать камерные вокальные концерты оперным представлениям.

*

В первые годы моего учения в консерватории в Петербурге произошло крупнейшее музыкальное событие.

Гениальный пианист Антон Григорьевич Рубинштейн дал в зале «Дворянского собрания» свои исторические концерты, в которых исполнил в хронологическом порядке самые выдающиеся произведения фортепианной литературы, начиная с первого зарождения фортепианной музыки и кончая фортепианными композициями современных авторов.

Я имел счастье прослушать все эти исторические концерты.

*

К началу третьего года моего учения в консерватории произошли большие перемены.

Директор К. Ю. Давыдов оставил консерваторию, и во главе ее стал Антон Григорьевич Рубинштейн, крупнейший, до сих пор непревзойденный пианист и выдающийся композитор, основавший нашу консерваторию в 1862 г. После основания консерватории Рубинштейн несколько лет состоял ее директором и одновременно преподавателем, но, не найдя в дирекции сочувствия своему требованию более строгого подбора учащихся, он ушел из консерватории.

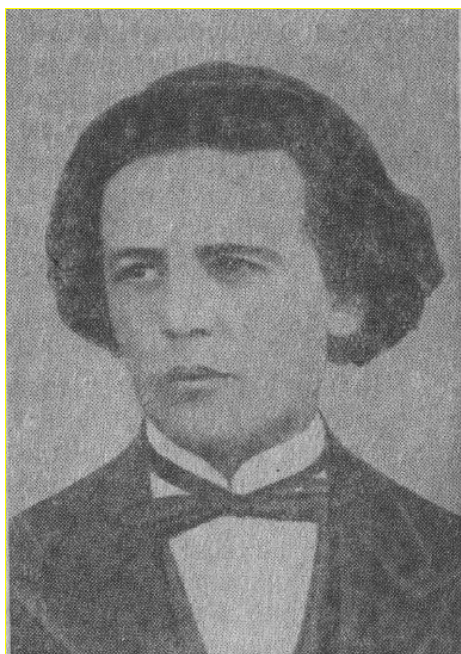
Вторичное директорство Рубинштейна наступило после двадцатилетнего перерыва и продолжалось четыре года.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПЕРВЫЕ ЧЕТЫРЕ ГОДА ПРЕБЫВАНИЯ НА ВЫСШЕМ КУРСЕ ФОРТЕПИАННОГО ОТДЕЛЕНИЯ. НАЧАЛО ЗАНЯТИЙ ПО СПЕЦИАЛЬНОЙ ТЕОРИИ КОМПОЗИЦИИ. ОКОНЧАНИЕ УНИВЕРСИТЕТА

1. Новый директор консерватории — Антон Григорьевич Рубинштейн

а) Рубинштейн — пианист



Антон Григорьевич Рубинштейн.

Почему, когда я думаю об игре Рубинштейна, в моем воспоминании, вместе с впечатлениями от его игры, возникают величественные картины природы, которые мне в жизни пришлось созерцать?

Необычайная картина восхода солнца на Эльбрусе (одной из высочайших гор Кавказа), картина Черного моря, открывающаяся, когда пароход далеко от берегов выходит в открытое море— вот те образы, которые становятся в моей памяти рядом с музыкальными впечатлениями, сохранившимися в ней от игры гениального пианиста.

Как-то, в студенческие годы, проводя лето на Кавказе, я и несколько моих товарищей-студентов, в сопровождении местного горца-проводника, часов в пять вечера выехали из Пятигорска встречать восход солнца на Эльбрусе.

Приехав на маленькое плоскогорье, носящее название «Бермамут», и сделав там привал, мы увидели над собой небо,

<стр. 56>

сверкавшее звездами. Кое-где только видны были на нем небольшие прозрачные облачка. А под нами плыл целый океан облаков, напоминавший огромное, беспредельное стадо белых, молочного цвета, барашков, близко теснившихся друг к другу.

Через некоторое время появились первые признаки занимавшейся утренней зари.

Ничто не может сравниться с красотой нежнейших бледнорозовых, оранжевых и золотистых красок, которыми стали окрашиваться облачка на небе и море облаков под

нами, а также обе снежные вершины Эльбруса, все ярче и явственнее выделявшиеся на горизонте.

Чем дальше, тем больше становилось богатство красок, и когда уже показалось солнце, краски эти стали переливаться всеми цветами радуги, а Эльбрус стал светиться, как огромный драгоценный камень.

Все сильнее и ярче становился лучезарный свет, пока полностью взошедшее огромное светило своими лучами не придало всей картине величественную ослепительную мощь.

Но не одна эта игра красок и света давала впечатление красоты и величественности. Грандиозные по масштабу размеры Эльбруса, бесконечная, уходящая в беспредельную даль вереница находившегося под нами океана облаков, необъятная ширина всего горизонта, а также красота самих линий и контуров, очерчивавших снеговые вершины, — все это, вместе с ежеминутно менявшимися окрасками и игрой света, соединялось в одно неразрывное целое, от которого ни на секунду не мог оторваться очарованный глаз.

*

Большое сходство с этими впечатлениями представляют те впечатления, которые я каждый раз выносил в концертах, слушая игру Рубинштейна.

Слушая его исполнение, казалось, что ты присутствуешь при таком же акте творчества самой природы, когда все рождается как бы само собой, притом еще с беспредельной силой, художественным богатством и величественностью.

Fortissimo Рубинштейна обладало потрясающей мощью. Вероятно из-за этой особенности его игры немецкие критики дали Рубинштейну прозвище «Северного чудовища» («Das nordische Ungeheuer»).

Но нужно сказать, что, при всей предельной силе и напряженности звучания, громоподобные аккорды и рокочущие, гремящие стихийной силой пассажи fortissimo у него всегда сохраняли полноту, округленность и красоту, и никогда в них не было резкой сухости, отталкивающей и раздражающей слух.

<стр. 57>

С другой, стороны, pianissimo Антона Григорьевича очаровывало необычайной мягкостью и нежностью окраски. Это pianissimo настолько приковывало внимание, что вся масса слушателей в концертном зале буквально замирала, прислушиваясь и боясь упустить малейшую подробность исполнения великого художника.

Массивная железная рука Рубинштейна, с короткими, толстыми пальцами, едва помещавшимися между черными клавишами, порой извлекавшая из инструмента потрясающие, как я уже говорил, громоподобные звучности, способна была в других местах к предельно мягкому прикосновению к клавишам. Часто в таких местах казалось, что пальцы артиста с особой нежностью ласкают поверхность клавиш.

Между этими двумя крайними полюсами — сильнейшим fortissimo и предельным pianissimo — Рубинштейн владел бесконечным выбором изумительных красок forte и piano, со всеми промежуточными тенями и полутенями.

Особенно-поражал его звук в местах певучих своей полнотой и бездонной глубиной тона. Качество этого тона вызывает во мне воспоминание о густом, таком же бездонном темнозеленом цвете воды Черного моря, который мне приходилось наблюдать с парохода в открытом море или с какой-нибудь возвышенности суши.

*

По своей внешности Антон Григорьевич напоминал вылитый из чугуна монумент.

Невысокого роста, коренастый, широкоплечий, с прекрасно сформированной головой, окаймленной знаменитой львиной гривой, с бритым, смуглым лицом, сильно напоминавшим портреты Бетховена, тяжелыми, опущенными на глаза веками,

Рубинштейн выделялся в любой толпе, вызывая впечатление необычайной силы и мощи и какой-то глубоко ушедшей в себя сосредоточенности. На всем его облике лежала печать гениальности.

О физической силе его рук рассказывали сказочные вещи. Не знаю, насколько это верно, но лица, близко знавшие Антона Григорьевича, говорили, что медный пятак он с легкостью переламинал пополам.

*

Но не в одной силе и не в одном богатстве звуковой красочной палитры лежала причина сильного впечатления от игры Рубинштейна.

Эта сила и это богатство красок, в связи с поражающей виртуозной техникой, служили в руках его только средств-

<стр. 58>

вом к яркому, художественному выражению содержания музыкальных произведений.

Ширина художественного замысла и проникновение в самую глубину человеческих переживаний, заключающуюся в произведениях гениальных композиторов, настолько сильно передавались от него слушателям, что иногда после концерта долго не ослабевала сила полученного впечатления.

Я помню, как прослушав в исполнении Антона Григорьевича «Лесного царя» Шуберта-Листа, я был потрясен этим исполнением на несколько дней. Под влиянием его игры я переживал в концерте всю драму отца, скачущего на коне с больным бредящим в предсмертной агонии ребенком на руках, ясно видел бредовый сказочно-волшебный образ лесного царя и его дочерей и ощущал трагический момент возвращения отца домой с мертвым уже сыном на руках. Такие впечатления незабываемы.

Сам Рубинштейн настолько поглощался содержанием исполняемого, что часто совершенно забывал о присутствии слушателей в зале.

Я был как-то в концерте, в котором Антон Григорьевич исполнял знаменитый полонез фа-диез-минор Шопена. К концу этого полонеза он до того ушел в исполняемую музыку, что, совершенно забыв о том, что играет в концерте, последнюю заключительную трагическую мелодию, одновременно с исполнением на рояле, громким голосом на весь зал пропел от первой до последней ноты.

*

Прежде чем приступить к описанию некоторых других весьма важных особенностей игры Антона Григорьевича, я считаю нужным привести вам подлинную выписку из «Музыкального словаря» Г. Римана, в которой этот известный немецкий ученый в сжатых кратких словах дает отзыв об исполнительском искусстве Рубинштейна.

Дело в том, что, когда мне приходилось беседовать об игре Рубинштейна с музыкантами, которые его никогда не слышали, мой отзыв казался им сильно преувеличенным: «Вы тогда были много моложе, сильнее воспринимали музыку, а может быть и меньше в ней понимали, — говорили они. — Не может быть, чтобы после него не было таких пианистов!»

Они забывали при этом, что если таланты всегда были и, вероятно, будут в достаточном числе, то гении и в науке и в искусстве нарождаются чрезвычайно редко, иногда раз в столетие.

Выписка из «Словаря» Г. Римана:

«Рядом с Листом, Рубинштейн является одним из величайших когда-либо существовавших пианистов. В репертуар его входило все

<стр. 59>

сколько-нибудь интересное, что было когда-либо написано для фортепиано. Техника

Рубинштейна была колоссальна и всеобъемлюща. Но отличительной и главной чертой его игры, производившей впечатление чего-то стихийного, являлись не столько блеск и чистота, сколько духовная сторона передачи — гениальное и самостоятельное поэтическое истолкование произведений всех эпох и народов...»

«...Личное обаяние его при появлении на эстраде в качестве пианиста (и отчасти дирижера) было необычайно, чем Рубинштейн также был сходен с Листом».

Из числа особенностей игры Рубинштейна необходимо отметить его необычайно своеобразную фразировку, изумительное искусство строить архитектурную форму крупных произведений и общий характер его игры, всегда представлявший собою гениальную, сильную и глубоко содержательную импровизацию.

*

Знаете ли вы, что такое «фразировка» в музыке?

Чтобы дать вам понятие о музыкальной фразировке, мне придется обратить ваше внимание на то, как мы говорим и произносим слова нашей разговорной речи.

Когда я говорю слово «Москва», я оба слога этого слова не произношу одинаково сильно. Второй слог всеми произносится сильнее, чем первый. Наоборот, в слове «кожа» сильным слогом будет первый, слабым — второй.

Если мы возьмем теперь ряд слов, составляющих вместе осмысленную фразу, то от того, какому слову мы придадим большую силу, будет зависеть и весь смысл фразы.

Возьмем, например, следующую фразу, заключающую в себе вопрос:

«Почему вы вчера не пришли к нам?»

Если я делаю особенное ударение на слове «почему», то моим собеседником вопрос этот будет понят так, что я хочу узнать от него причины, помешавшие ему прийти.

Если же я подчеркиваю слово «вы», то ясно будет, что я спрашиваю, почему именно он, мой собеседник, не пришел, тогда как другие пришли.

Подчеркивая особым ударением слово «вчера», я даю понять, что меня интересует, почему, тот же собеседник пришел сегодня, а не вчера, и т. д.

Таким образом, для ясности и понятности нашей речи, важно, чтобы мы не с одинаковой силой произносили слоги слов и отдельные слова целых фраз.

То же самое происходит и при исполнении отдельных мотивов и больших фраз в музыке. От того, как я распределяю в них силу звуков, из которых они состоят, зависит то, чтобы они были понятны слушателям, а также самый музыкальный смысл, какой они получают.

В одно целое объединяются мотивы и мелодии также

<стр. 60>

только благодаря различной силе, которую мы придаем звукам, входящим в их состав. Неправильное распределение силы и слабости звуков в музыке иногда так же бессмысленно, как если бы в слове «Москва» я сделал ударение не на втором слоге, а на первом.

Слыхали ли вы выражение «читает, как пономарь»?

Это значит читать отдельно каждый слог слов, одинаково сильно произнося эти слоги. Ни слов, ни смысла такого чтения не понять.

В музыке так же бессмысленно все звуки мотива или более длинной мелодии исполнять совершенно одинаково сильно, т. е. играть без фразировки.

Из всего сказанного ясно, какое большое значение для художественности исполнения имеет то, как пианисты, скрипачи или певцы распределяют различную силу звуков, иначе говоря, как они «фразируют».

*

В музыке, как в словесной речи, существуют известные законы фразировки. Законы эти, однако, далеко не всегда могут определенно решать вопрос о том, какие звуки мотивов или мелодий должны быть исполнены сильнее, какие слабее.

То, что мы, преподаватели музыки, говорим ученикам об этих законах, может только в общем служить для них руководством к отысканию художественного распределения относительной силы звуков.

Мы сообщаем им, например, что звуки, приходящиеся на сильные доли такта или ритма, должны быть исполнены сильнее звуков, находящихся на слабых долях. Мы говорим им также, что высокие звуки исполняются обыкновенно сильнее низких, и что при подъеме мелодии вверх звуки надо усиливать, а при падении вниз их надо ослаблять. Длинные звуки на рояле должны быть исполняемы сильнее коротких. Таким образом, наиболее сильным будет наиболее высокий и в то же время наиболее длительный звук, если он при этом еще приходится на самой сильной доле такта.

Все эти школьные правила, однако, только иногда, в самых простых случаях, решают вопрос.

В большинстве же случаев необходимо иметь дарование и художественное чутье, чтобы дать мотивам и мелодиям высшую художественную фразировку, часто совершенно не укладывающуюся в эти общие правила и законы.

Большой шаг вперед в отношении отыскания законов фразировки представляют исследования и труды Гуго Римана «Динамика и агогика», а также его книга «Спутник по фразировке». Однако и ему не удалось в этом отношении

<стр. 61>

дать безусловные, для всех обязательные указания на все случаи, встречающиеся в музыкальных произведениях.

*

Фразировка Рубинштейна, кроме высокой художественности, отличалась еще и необыкновенной своеобразностью.

Нередко там, где мы привыкли играть и слышать усиление звуков при фразировке всем известных мотивов и мелодий, у него имело место их ослабление, и наоборот. При этом впечатление получалось необычайно художественное.

Прийдя с его концерта домой и запомнив некоторые таким образом исполненные им фразы, я не раз пробовал подражать его фразировке, но после нескольких попыток, кончавшихся полной неудачей, я это дело бросил. Ничего, кроме карикатуры на художественное исполнение, у меня от такого подражания не получалось.

Все эти особенности рубинштейновского исполнения не могли от него унаследовать и его собственные ученики, игра которых, несмотря на большую их талантливость, даже по окончании курса занятий с Антоном Григорьевичем, нисколько не напоминала его игру. Искусство его фразировки было слишком своеобразно, подражать ему никто не мог, и только в его руках оно производило высокохудожественное впечатление гениального исполнения, опрокидывавшего все обычные и привычные «законы» фразировки.

*

Замечательно было также искусство Рубинштейна в построении цельных и грандиозных форм исполнявшихся им крупных произведений. В этом отношении впечатление от его исполнения напоминало то впечатление, которое вызывают в нас величественные архитектурные здания.

*

Не удивляйтесь, что я сравниваю здесь большую форму крупных музыкальных произведений с формой больших архитектурных построек.

Давно уже один из выдающихся умов находил известное сходство между двумя этими искусствами — музыкой и архитектурой. Его изречение, что «архитектура есть застывшая в одном моменте времени музыка, а музыка — развертывающаяся во времени архитектура», до сих пор не потеряло своего значения для тех, кто интересуется вопросами о природе искусств. Я сейчас объясню вам, почему между музыкой и архитектурой находят нечто родственное.

<стр. 62>

*

Прежде всего бросается в глаза то, что в архитектуре часто применяются слова, взятые из музыкального языка, в музыке же нередко пользуются выражениями языка архитекторов. Архитекторы говорят о «мотивах», о «гармонии» частей здания, музыканты говорят об «архитектонике» музыкальных произведений, о «пропорциях» между их частями.

Что такое мотив в музыке, объяснять не приходится — это всем известно.

Мне пришлось бы поэтому выяснить только, что называется «мотивом» в архитектуре.

Нужно вам сказать, что только будучи уже студентом третьего курса, я впервые начал вглядываться в формы окон, дверей, балконов, колонн, карнизов — вообще, отдельных частей построек, а также интересоваться общим видом зданий, замечать отдельные большие их части и их расположение, распознавать одинаковые части, одинаковые формы, улавливать различия, а также соотношение этих частей.

Этим я обязан одному из своих товарищей-студентов,, который хорошо знаком был с архитектурой и часто, на улицах Петербурга, любил останавливать мое внимание на особенностях художественно выдержанных построек, а также на уродливостях домов, выстроенных бездарными архитекторами.

Благодаря его указаниям я стал замечать, что в художественных зданиях один и тот же рисунок окон проведен . через целый ряд их, тот же рисунок проведен и через форму дверей, иногда и балконов, только в других пропорциях.

Вот эти-то выдержанные в разных частях построек рисунки и формы, либо совершенно одинаково повторяющиеся, либо только измененные в своих пропорциях, архитекторы и называют «архитектурными мотивами».

Конечно не обязательно, чтобы через все здание проходил только один рисунок; «мотивов» может быть и несколько.

Большие части здания по своей величине, общей форме, а также проведенному в них архитектором «мотиву» могут быть либо совершенно одинаковы, либо различны. В последнем случае не только величина и форма их может быть другая, но и «мотив», проходящий через эти отличающиеся друг от друга части, может быть различный.

Вот тут уже мы наталкиваемся на первое сходство между архитектурой и музыкой.

В музыкальных произведениях также имеются определенные мотивы, встречаются точные повторения тех же мотивов, или те же мотивы в них несколько изменены

<стр. 63>

в своих мелодических и ритмических рисунках; встречаются повторения больших частей, либо в том же, либо в несколько измененном виде. Иногда же в основе разных частей лежат разные мотивы, и сами эти части бывают различны по своей величине, т. е. по времени, по числу тактов, -которые они занимают.

Самой характерной чертой, однако, сближающей между собой оба искусства, является то, что форма произведений того и другого обнаруживает нередко повторения, и иногда многократные, их отдельных частей и мотивов.

Отличие же музыки от архитектуры лежит в том, что при созерцании зданий мы

одновременно все это схватываем глазом, при слушании же музыкальных произведений все эти повторения, сходства и различия воспринимаются нами последовательно, «развертываются» во времени.

Слух все это распознает благодаря способности нашей памяти сохранять впечатления от уже прослушанных мотивов, мелодий, сравнивать эти впечатления между собой, узнавать те же мотивы и мелодии, когда они вновь возвращаются, ощущать появление новых и так же точно запоминать и сравнивать друг с другом целые большие части композиций.

Для художественности впечатления от архитектурных зданий, кроме самих рисунков — мотивов и их повторений — большую роль еще играет, как эти повторения в здании распределены, какой порядок в расположении окон, как велики промежутки между ними и т. д.

Этому порядку распределения в архитектуре также придают большое значение и называют художественный порядок распределения частей постройки опять-таки музыкальным термином — «ритмом».

Таким образом, ритм имеется так же и в архитектуре, как и в музыке.

*

Я еще укажу на огромное значение, которое в обоих искусствах имеет пропорциональность частей произведений.

Какое значение пропорциональность имеет вообще во всех искусствах, а не только в музыке и архитектуре, ясно будет из следующего примера.

Представьте себе нарисованный портрет, в котором вес части лица, взятые отдельно, необыкновенно красивы — лоб, и глаза, и рот, и нос, но какая-нибудь часть, например нос, была бы нарисована вдвое больше или вдвое меньше нужного размера. Все лицо, несмотря на красоту отдельных частей, стало бы от этой непропорциональности дико уродливым. Кроме того нос вы бы все время видели отдельно

<стр. 64>

от всего лица, и никак не получалось бы общего впечатления одного целого.

Точно так же важны известные пропорции в величине частей целого здания или целого музыкального произведения. Эти пропорции важны и для общей художественности впечатления и для того, чтобы все произведение воспринималось нами, как единое целое, и части его не отрывались одна от другой, как совершенно чужие друг другу.

*

А как мы распознаем отдельные части больших музыкальных произведений?

В отношении частей архитектурных построек это объяснить легко. Глаз сразу схватывает, что некоторые части построек выше других, или что одни части более выдвинуты и больше выступают вперед, что некоторые из них расположены по дуге, другие же имеют фасад по прямой линии. Кроме того части могут отличаться друг от друга} по числу этажей, по величине и форме окон, дверей и по своим «мотивам». Одни могут быть снабжены колоннами, лесенками, а другие оказываются без них и т. д.

Все эти различия носят название «контрастов». Поэтому говорят, что отличающиеся друг от друга части построек «контрастируют» по высоте, числу этажей, по своей форме или «мотивам».

Совершенно так же ухо наше различает отличающиеся друг от друга крупные части больших музыкальных произведений потому, что они контрастируют друг с другом. Только здесь мы имеем дело с совершенно другими — музыкальными контрастами. Различные ритмы, различные мотивы, тональности, оттенки, различный характер движения звуков — все это дает нашему слуху общие впечатления, ярко отличающиеся друг от друга, и ведет к тому, что мы сразу; узнаем, когда одна часть композиции

окончилась и началась другая, контрастирующая.

С другой стороны, ухо наше, точно так же, как и глаз, узнает повторения одних и тех же больших частей.

*

В музыке и в архитектуре, как, впрочем, и во всех других искусствах, имеются художественные произведения миниатюрные и произведения крупного масштаба.

Небольшой, художественно оформленный киоск, или ларек, и огромное здание Дворца советов, маленький прелюд Шопена в 16 тактов и гигантская по своим размерам 9-я симфония Бетховена служат достаточными иллюстрациями ярко противоположных по своему масштабу архитектурных и музыкальных произведений.

<стр. 65>

От чего же зависит впечатление величественности зданий, с которым я сравнивал впечатление от исполнения Рубинштейном крупных музыкальных композиций?

Достаточно ли зданию быть громадным или музыке композиции длиться долго, чтобы от этого мы получили впечатление чего-то величественного?

Если подумать о том, что огромное здание может быть выстроено в виде бесконечно длинной, большой однообразной коробки, не могущей вызвать у зрителя ничего, кроме монотонной скуки, что чрезвычайно долго продолжающееся музыкальное произведение может быть совершенно бессодержательным и также неимоверно скучным, то будет ясно, что одни только большие размеры не решают вопроса.

Конечно, сравнительно большой масштаб здания или сравнительно большая продолжительность музыкального произведения необходимы для того, чтобы вызвать в нас впечатление величественного: маленький киоск или маленькая музыкальная пьеска этого впечатления произвести не могут.

Кроме большого общего масштаба, необходимы, однако, еще широкие общие пропорции, крепкая спаянность больших отдельных частей, отсутствие мелочной миниатюрной разработки подробностей рисунков и украшений, отвлекающей внимание от более важного впечатления величественного целого, и вообще широкий замысел и широкий план всего общего построения целой большой формы произведения.

Эти условия требуются одинаково как для величественных архитектурных, так и для таких же музыкальных произведений-

*

На меня лично всегда производила сильное впечатление необычайная ширина рубинштейновской фразировки.

Огромные построения фраз, при всей ясности входящих в их состав мотивов, мелодий и частей, объединялись Рубинштейном в одно большое неразрывное целое.

Чем больше я работал и чем больше художественно развивался, тем большее значение я стал придавать таким широким построениям. В своей работе над исполнением музыкальных произведений я впоследствии часто уже совершенно сознательно перерабатывал все свое исполнение с целью объединить отдельные, даже сравнительно большие отрывки музыкальных фраз в еще большие цельные части.

В своей педагогической практике я заметил также, что ни абсолютный слух, ни особые выдающиеся технические способности не являются еще признаками большого музыкального дарования. Только встречающаяся у некоторых

<стр. 66>

особо талантливых учеников готовая от природы способность к широкой, большого масштаба фразировке может служить таким признаком.

У Рубинштейна эта способность была исключительной. Большое музыкальное произведение в его исполнении выливалось целиком, как одна цельная, неразрывно

объединенная фраза колоссального объема. Замечательно было при этом, что при всей такой цельности большого общего построения вы внутри этого построения ясно чувствовали и границы всех отдельных входящих в его состав частей, и даже маленьких мотивов.

Бывают исполнители, которые увлекаются мелочной отделкой каких-нибудь ничтожных подробностей крупных композиций, стараясь повсюду давать красивые оттенки и очаровывать слушателей этими подробностями. На языке музыкальных художников это называется довольно прозаичным выражением «вылизывать» исполнение.

Отвлекая внимание слушателя от цельных больших построений на совершенно несущественные подробности и мелочи, они, таким образом, делают то же самое, что делал бы архитектор, украшая большое здание мелкими рисунками, узорчиками и отвлекая этим внимание зрителя от гораздо более важного целого всей постройки.

*

Не только крупные композиции получали в исполнении Рубинштейна соответствующую их широкому построению цельную «архитектурную» форму.

Когда он исполнял миниатюры, все мельчайшие подробности, имеющие тут уже большое значение, отличались необычайной тонкостью художественной отделки и такой же ясностью построения своей маленькой формы.

*

В заключение моего описания особенностей Рубинштейна как пианиста, я должен еще отметить главнейшую черту его игры — импровизационный характер его исполнения.

Когда Антон Григорьевич играл в концертах, слушатели совершенно не ощущали той громадной подготовительной технической и художественной работы, которая лежала в основе его публичного исполнения. Не чувствовали они также того, что исполнение это проходило предварительно через большую работу мысли и обдумывания внутреннего содержания композиций. Казалось, что звуки и все исполнение в целом сами собой рождались под руками гениального художника, и вся игра его всегда производила впе-

<стр. 67>

чатление сплошной вдохновенной импровизации. Импровизация эта была, как я уже говорил, совершенно своеобразной, неподражаемой, никогда не представляла собою копии с чужого исполнения, и нигде, ни в одном месте не было в ней «воды» — все в ней было наполнено поэзией и глубочайшим содержанием. При этом вся трактовка всегда соответствовала духу самой композиции, намерениям ее автора, стилю эпохи и индивидуальным или национальным особенностям композитора.

*

Что за всей этой гениальной импровизацией лежала большая предварительная подготовительная работа, мне лично пришлось убедиться, когда я, будучи еще студентом университета и учеником консерватории, случайно нанял комнату в доме № 38 по Троицкой улице, в котором тогда жил Рубинштейн, в память чего ныне улица эта и переименована в улицу Рубинштейна.

Антон Григорьевич жил в нижнем этаже этого дома и, очевидно, комната, в которой он работал, находилась прямо над швейцарской, так как в комнате швейцара ясно слышна была его игра.

Моя комната, в которой я жил тогда вместе с двумя моими товарищами-студентами, помещалась в самом верхнем этаже по той же лестнице.

Часто, проходя по этой лестнице мимо швейцарской, я останавливался и прислушивался к тому, как Рубинштейн работал.

Особенно памятно мне, как Антон Григорьевич готовился к выступлению в симфоническом концерте, работая над четвертым концертом Бетховена, который он, конечно, много раз до этого исполнял публично.

Слушая его, я убедился в том, в чем в дальнейшем все больше убеждался, что крупный художник своими высокими художественными достижениями, кроме большого природного дарования, обязан еще и своей работоспособности, и ему ничего не дается в готовом виде, свыше, как это думают люди, не знакомые с трудовой жизнью выдающихся художников, встречаясь в концертах только с готовыми уже законченными результатами их работ.

Я слышал, как Рубинштейн по несколько раз повторял одно и то же место дивного бетховенского концерта, каждый раз совершенствуя свое исполнение, изменяя оттенки и т. д.

Вам может показаться странным и непонятным, как же это, работая так много предварительно, обдумывая и обрабатывая все подробности, общий план и содержание композиции, он мог, играя потом уже в концерте, своим испол-

<стр. 68>

нением производить впечатление свободной импровизации, а не впечатление точной копии со своего обдуманного и проработанного заранее исполнения.

Если, однако, ближе стоять к публичной концертной деятельности и знать весь процесс подготовительной работы, то этому, непонятному на первый взгляд явлению можно найти полное объяснение.

Только овладев путем всесторонней работы технической и художественной стороной музыкального произведения и усвоив его наизусть так, чтобы все произведение стало вашей второй натурой, вы становитесь полным хозяином своего исполнения и сможете его сначала у себя дома, а потом уже и при слушателях как бы импровизировать.

Тот особый подъем, который под влиянием присутствия слушателей и под влиянием всей концертной обстановки я сам испытывал при публичных своих выступлениях, появлялся у меня только тогда, когда мною именно так было усвоено произведение, что при исполнении в концерте не приходилось думать о том, что какое-нибудь место у меня не всегда технически удастся, и не приходилось бояться, что вдруг я где-нибудь забуду, что играть дальше, и остановлюсь.

Когда же я вещь не доучивал, работал наспех, нетвердо знал напамять, я никакого подъема своего исполнения в концертах не чувствовал и в лучшем случае играл точно так же, как дома, а иногда и много хуже.

Повидимому у Рубинштейна, благодаря его исключительной одаренности, подъем исполнительного творчества в концертах был особенно велик. А возможен был этот подъем и у него все-таки только на почве большой подготовительной домашней работы над исчерпывающим и полным усвоением композиции. И только на основе такого полного усвоения возможна была его гениальная импровизация ставшего уже второй его натурой произведения.

Подтверждением этому объяснению может служить еще следующая моя беседа с одним из крупных современных пианистов, Александром Боровским.

Во время этой беседы я спросил его:

— Скажите, когда именно вы чувствовали в концертах, что играете особенно удачно? Меня интересует, как вы считаете, от чего зависит то, что иногда при публичном исполнении испытываешь особый подъем творческих сил?

На это Боровский не задумываясь ответил:

— Тогда, когда исполняемое произведение я целиком и в подробностях основательно проработал и твердо знаю его и в целом и во всех подробностях наизусть. Я даже всю свою работу над новым произведением начинаю поэтому, с того, что прежде всего выучиваю его наизусть.

<стр. 69>

*

Последние годы своей жизни Рубинштейн редко выступал в концертах.

В этот период он всю программу своих концертов исполнял не сходя с эстрады, без антрактов.

Очень не любил он тогда аплодисментов. Нетерпеливым сильным аккордом он обрывал эти аплодисменты, давая, таким образом, слушателям понять, что сейчас же будет играть дальше.

*

В одном из таких его концертов слушатели по окончании программы пришли в такой восторг, что толпа их не только ринулась вперед к эстраде, но и вскочила на самую эстраду, вплотную окружив рояль и самого Рубинштейна, продолжая при этом неистово аплодировать. Много в этой толпе было студентов и курсисток.

Вдруг среди этой молодежи раздались громкие крики: «Качать! Качать его!»

Услышав это, Антон Григорьевич, на котором крахмальный воротник и такая же манишка, измятые и насквозь промокшие, висели, как тряпки (уже к концу программы обыкновенно можно было видеть, как крупные капли пота во время исполнения падали с его волос и со лба на клавиши), решил силою спастись от такого небезопасного способа чествования.

Без всякой церемонии ударами своих железных кулаков стал он то направо, то налево раздавать тумаки стоявшим возле него соседям.

Толпа волей-неволей расступалась перед ним, и, пробивая себе таким образом дорогу, он в короткое время выбрался с эстрады в артистическую.

б) Рубинштейн — композитор

Как композитора я до поступления в консерваторию знал Рубинштейна по его опере «Демон», нескольким общеизвестным фортепианным пьесам и замечательным романсам. Из последних я особенно любил «Азру», «Отворите мне темницу» и «Еврейскую мелодию», на слова Байрона «Скорей певец, скорей. Вот арфа золотая». Из его камерных произведений я много раз играл с Борисом Пащевым сонаты для фортепиано со скрипкой и со своим дядей — сонату для фортепиано и альтя.

При первой встрече моей с Антоном Григорьевичем в консерватории, я испытал особое чувство волнения от того, что близко вижу автора оперы «Демон».

<стр. 70>

*

Отличительной чертой рубинштейновских композиций является яркость, ширина и своеобразность его мелодий и основных тем, при всей простоте их рисунков.

К сожалению, нужно сказать, что слабым местом творчества Рубинштейна было недостаточно критическое его отношение к разработке этих тем и мелодий, что особенно сказывалось в его крупных произведениях.

Импровизационный характер, составлявший главную силу, его музыкального исполнительства, который, как я уже говорил, опирался на громадную подготовительную работу, в отношении композиции, очевидно, не проходил через такую предварительную стадию серьезной обработки и критики, почему и попадаются в его крупных композициях большие отрывки шаблонные и слабые, часто навеянные чужой музыкой, рядом с прекрасными собственными основными темами.

Многочисленные произведения Рубинштейна, особенно крупного масштаба, в настоящее время поэтому, совершенно забыты и не исполняются.

Необходимо отметить, однако, что слишком рьяные критики, на основе этих

недостатков, относились огульно отрицательно ко всему рубинштейновскому творчеству в целом и не мало способствовали забвению многих выдающихся его произведений, не заслуживающих такого к себе отношения.

Недостаточная и отрицательная оценка обширного его творчества со стороны критики и музыкантов составляла большое место Антона Григорьевича, к концу своих дней особенно болезненно переживавшего отсутствие признания своих композиторских заслуг.

Более объективной надо считать оценку творчества Рубинштейна, данную Г. Риманом в статье его «Словаря». С этой оценкой вам будет интересно ознакомиться в следующих кратких выдержках.

Закончив свою характеристику Рубинштейна как пианиста указанием на то, что Антон Григорьевич не столько внимания обращал «на шлифование деталей, как на цельность и силу общей концепции», Риман пишет:

«Последним характеризуется также и творчество Рубинштейна. У него есть произведения или части произведений слабые, но почти нет страниц вымученных. Он иногда недостаточно строг к себе, водянист, довольствуется первой попавшейся мыслью, развивает ее слишком эскизно (поверхностно), но развитие это отличается такою же легкостью и непосредственностью, как и в его лучших сочинениях.

Не удивительно поэтому, что при таких качествах неровное творчество Рубинштейна было необыкновенно плодовитым и многосторонним; нет почти ни одной области композиции, не затронутой им, и всюду попадаются перлы (т. е. ценные и выдающиеся по своей художественности произведения).

...Необыкновенно силен и своеобразен он в музыкальной иллюстрации Востока («Демон», «Суламифь», «Маккавей», «Вавилонское стол-

<стр. 71>

потворение», «Фераморс», «Персидские песни»). Оперы Рубинштейна по типу ближе всего к мейерберовским. Наибольшей известностью пользуются «Демон» и «Маккавей» (первая особенно в России, вторая — за границей).

Большой известностью пользуются его камерные сочинения, ближе всего примыкающие к классическим образцам; в этом роде — Бетховена, Шумана и отчасти Мендельсона.

Влияние последних двух сильнее всего сказывается и на многочисленных его романсах...»

Я не привожу вам полностью всего отзыва Римана, так как думаю, что и этой выписки достаточно для того, чтобы вы получили общее представление о композиторском творчестве Рубинштейна.

Полный список композиций Рубинштейна занимает в римановском «Словаре» три с половиной больших столбца мелкого шрифта. Привожу краткую сводку списка: 15 опер, 4 духовых оперы, 6 симфоний, среди которых «Океан» в семи частях, 3 симфонических картины («Фауст», «Иоанн Грозный» и «Дон-Кихот»), 4 увертюры, 22 камерных произведения для разного состава, множество произведений для фортепиано соло и для фортепиано в четыре руки, для двух фортепиано, 5 фортепианных концертов с оркестром (среди них знаменитый 4-й, в ре-миноре), 1 скрипичный и 2 виолончельные концерта, 3 сонаты для фортепиано и скрипки, одна для фортепиано и альта, масса произведений для пения с оркестром и с аккомпанементом фортепиано, среди которых 155 романсов и песен на русские и иностранные тексты, а также произведения для хора.

в) Некоторые черты личности Рубинштейна и краткие биографические данные о нем

Рубинштейн пользовался особой благосклонностью и почетом со стороны высших кругов тогдашнего русского общества. Неоднократно играл он при дворе.

Это, однако, не мешало ему и там проявлять свой независимый характер и высказывать открыто свое возмущение, когда великосветские слушатели позволяли себе разговаривать во время его игры. В таких случаях он резко обрывал свое исполнение и категорически отказывался играть дальше.

На уроках в консерватории он с большим юмором смеялся над дарованным ему чином действительного статского советника и как-то одной ученице на уроке сказал:

— Ну-ну! Старайтесь получше делать трель, а то вам не дадут генеральского чина!

Необыкновенно щедрый и отзывчивый, Антон Григорьевич почти никогда не отказывал просителям в денежной помощи.

<стр. 72>

Подтверждением этому служит и огромное количество данных им с благотворительной целью концертов.

Я не имею возможности привести вам здесь полностью биографические данные о Рубинштейне из «Словаря» Римана, так как это заняло бы слишком много места. Привожу поэтому только краткие выдержки из этого «Словаря»:



А. Г. и Н. Г. Рубинштейн в детстве.

«Рубинштейн Антон Григорьевич — гениальный пианист, выдающийся композитор и деятель музыкального образования в России.

Родился 16 ноября 1829 г. в селе Выхватинцах, близ города Дубоссар, Балтского уезда, Подольской губернии, умер от паралича сердца 8 ноября 1894 г. в Старом Петергофе, близ Петербурга.

Отец его, еврей по происхождению, крестившийся, когда Антону был год, в 1835 г. переехал с семьей в Москву. Мать, урожденная Левенштейн, женщина образованная и энергичная, была хорошей музыканткой и первой учительницей сына, которого стала учить игре на фортепиано с шести с половиной лет. Восьми лет Рубинштейн сделался учеником Виллуана, у которого учился до тринадцати лет. Десяти лет впервые выступил в Москве в благотворительном концерте. В конце 1840 г. Виллуан повез его в Парижскую консерваторию; в консерваторию Рубинштейн не поступил, но с успехом играл в Париже, познакомился с Листом, который назвал его «своим преемником», с Шопеном, Бетаном и др. По совету Листа, Рубинштейн отправился в Германию через Голландию, Англию, Швецию) и Норвегию. Во всех этих государствах, а затем и в Пруссии, Австрии и Саксонии, Рубинштейн с немалым успехом играл в концертах и при дворах.

То же повторилось и в Петербурге, куда Рубинштейн со своим учителем приехал в 1843 г. после двух с половиной лет пребывания за границей.

В 1844 г. мать переехала с ним и братом его Николаем в Берлин, чтобы дать им там общее образование и возможность серьезно заняться теорией музыки. Рубинштейн изучал теорию под руководством Дена, в то же время вместе с братом бывал часто у Мендельсона и Мейербергера, оказавших на него не малое влияние.

В 1846 г. мать Рубинштейна после смерти мужа вернулась в Москву, сам же он переехал в Вену.

Здесь Рубинштейн жил впроголодь, пел в церквях, давал грошовые уроки музыки.

Позднее, благодаря помощи Листа, положение его в Вене улучшилось.

В 1849 г. Рубинштейн вернулся в Россию, причем сундук с рукописями его композиций, показавшийся в связи с революционными событиями подозрительным, был отобран таможенными чиновниками и погребен. Опера Рубинштейна «Дмитрий Донской» обратила на него внимание в. кн. Елены Павловны, при дворе которой Рубинштейн сделался близким человеком.

<стр. 73>

В 1862 г. он сделался директором Петербургской консерватории, им же основанной.

Оставив через четыре года консерваторию, Рубинштейн отдался концертной деятельности за границей.

Вместе с Венявским (знаменитым скрипачом и композитором) дал в Америке 215 концертов, за что получил от антрепренера 80 000 рублей.

Больше Рубинштейн никогда не решался на подобные путешествия. «Здесь уже нет места искусству», говорил он. «Это—фабричная работа».

По возвращении из Америки Рубинштейн усиленно предавался композиции.

...В 1889 г. Россия необычайно торжественно праздновала 50-летие артистической деятельности Рубинштейна.

...Рубинштейн похоронен в Александро-Невской лавре».

г) Деятельность Рубинштейна как директора консерватории

Вторичное директорство Рубинштейна началось чрезвычайно бурно и ознаменовалось большими потрясениями и переменами в преподавательском составе консерватории.

На первом же заседании созванного им Художественного совета Антон Григорьевич изложил собравшейся профессуре свой широкий план преобразования и реформы учебного дела во вверенном ему учреждении.

Группа профессоров, однако, не соглашаясь с его взглядами, оказала его начинаниям сильное и упорное сопротивление.

Новый директор, со своей стороны, также не сдавал своих позиций.

Кончилось это заседание тем, что Рубинштейн всем несогласавшимся с его планом реформ профессорам предложил покинуть консерваторию.

Из числа уволенных им таким образом профессоров я помню имена Лютша, Вельфля и Боровка, имевших большие педагогические заслуги и переполненные классы.

Когда близкие друзья Антона Григорьевича поставили ему это на вид и спрашивали, кто же будет заниматься с учениками, которые, лишившись хороших руководителей, конечно, не захотят переходить к более слабым педагогам, Рубинштейн им ответил: «Я сам с ними буду заниматься!»

Называли баснословную цифру, что-то около ста, оставшихся беспризорными учащихся, которые, таким образом, должны были стать его учениками.

Прослушавши в несколько приемов всю эту массу, Рубинштейн, однако, оставил у себя в классе только пять человек наиболее одаренных и подвинутых, а остальным предложил заниматься у других преподавателей.

Пятеро счастливых, которые Рубинштейном были зачислены в свой класс и с которыми он занимался все четыре года своего вторичного директорства, были действи-

<стр. 74>

тельно исключительно талантливы и прекрасно подготовлены. Это были четыре ученицы и один ученик.

Я хорошо помню их фамилии. Три ученицы Антона Григорьевича— Познанская, Якимовская и Ячиновская, а также ученик его Евгений Голлидэй, пробыв у него в классе четыре года, блестяще сдали окончательный экзамен, и это был единственный выпуск, который Рубинштейн дал за этот второй период своего преподавания в консерватории. Четвертая ученица, Леокадия Кашперова, не успела в этот же год окончить, так как одновременно вместе со мной занималась специальной теорией композиции в классе профессора Соловьева и после ухода Рубинштейна два года работала на фортепиано самостоятельно, почему и сдала окончательный экзамен по игре на фортепиано экстерном только через два года после окончания консерватории ее товарищами.

Из числа этих пяти окончивших пианистов двое — Познанская и Голлидэй впоследствии составили себе большое артистическое имя, давая собственные концерты. Якимовская концертировала с успехом, но очень недолго, вскоре после окончания консерватории она тяжело заболела и умерла. Кашперова, имея больше склонности к композиции, в концертах выступала мало. О Ячиновской же я в дальнейшем ничего не слышал.

Кроме уволенных из-за несогласия с его планом реформ профессоров, Рубинштейн удалил еще из преподавательского состава состоявшую в течение четырех лет профессором игры на фортепиано знаменитую пианистку Софию Ментер за то, что она, не испросив отпуска и не известив директора, на полтора месяца опоздала к началу учебного года из-за концертной своей поездки за границей и вообще очень манкировала занятиями с учениками.

*

К сожалению, я не могу вас ознакомить с планом реформ, предложенных новым директором на первом Художественном совете.

Одно только новшество, введенное им тогда, мне хорошо известно, потому что новшество это коснулось и меня.

Рубинштейн придавал огромное значение пению, считая, что вся инструментальная музыка произошла от вокальной: «Тот не музыкант, кто не умеет петь», — говорил он.

Исходя из этого, он сделал для всех учащихся без исключения обязательным обучение пению у специалистов — вокальных преподавателей. Антон Григорьевич потребовал, чтобы все мы, по большей части безголосые пианисты, инструменталисты и композиторы по всей форме обучались постановке голоса и всем тайнам вокальной премудрости.

<стр. 75>

Я попал в класс профессора пения Иванова-Смоленского, который нашел у меня некое подобие тенорового голоса. В ученическом хоре консерватории мне давали петь партию второго тенора. На самом же деле у меня никакого голоса не было.

Тщетно стараясь научить меня тянуть длинную ноту и в то же время менять на ней гласные «а-э-и-о-у», мой преподаватель, очевидно, отчаявшись после нескольких уроков в успешности наших дальнейших занятий, сжалился надо мной, и, к большой моей радости, на год освободил меня от посещения своего класса, официально выставив предлогом для такой отсрочки мою перегруженность работой в университете.

Весной, по окончании учебного года, перед комиссией профессоров и самим Рубинштейном выступили пианисты, скрипачи, композиторы на экзамене классов обязательного пения.

Присутствовавшие на этом первом испытании нового мероприятия ученики, профессора и сам директор с трудом сдерживали душивший их смех, когда слышали безголосых певцов, исполнявших романсы и арии, особенно когда некоторые из выступавших на эстраде буквально лезли из кожи, стараясь ко всему еще выразительно петь свою программу.

Это первое испытание было в то же время и последним, так как сам Антон Григорьевич к началу следующего учебного года отменил обязательное для всех учащихся пение, убедившись в полной нецелесообразности этого нововведения.

К своим директорским и профессорским обязанностям Рубинштейн относился очень внимательно и аккуратно и посвящал консерватории массу времени.

Приходя часто к началу теоретических занятий немного раньше, девяти часов утра, я всегда видел в передней на вешалке его шапку. Он приходил в консерваторию раньше всех и в своем кабинете с утра занимался делами консерватории.

На закрытых и публичных ученических вечерах Антон Григорьевич почти неизменно присутствовал, так же как и на всех без исключения весенних классных

экзаменах и на экзаменах оканчивающих по всем предметам, притом не только специальным, но и обязательным. Даже по истории музыки он сам экзаменовал сдававших этот предмет.

С каким вниманием, интересом и горячим участием Антон Григорьевич слушал на этих вечерах и экзаменах наше ученическое исполнение и как своеобразно он проводил испытания по теоретическим предметам, вы можете судить по следующим моим воспоминаниям.

<стр. 76>

Нужно заметить прежде всего, что само появление Рубинштейна в зале, где мы выступали и экзаменовались, придавало всему особую торжественность. Казалось, что испытываешь какой-то необыкновенный художественный подъем. Все взоры обращались на Антона Григорьевича, и все, находившиеся в зале, прислушивались к каждому его слову.

Мелким неудачам Рубинштейн не придавал значения, никогда не искал к чему бы придаться и, слушая учеников, интересовался главным образом хорошими сторонами их исполнения.

Впоследствии, много раз присутствуя на экзаменах консерватории в качестве члена экзаменационных комиссий, я заметил, что среди экзаменаторов существует два противоположных типа.

Одни стараются выискивать только недостатки, и самые ничтожные недочеты, при обсуждении исполнения учеников, раздувают настолько, что совершенно не интересуются удачными моментами. Другие, наоборот, слушая игру учащихся, все свое внимание обращают на лучшие стороны исполнения и из-за мелких недочетов не меняют своего положительного суждения.

Антон Григорьевич может служить лучшим образцом второго типа — типа благожелательного судьи ученического исполнения.

Когда исполнение ученика особенно нравилось Рубинштейну, он громко на весь зал выражал свое одобрение словами «Браво! Молодец!»

Он, ведь, так же открыто выражал свое удовольствие от выдающихся исполнений артистов в настоящих концертах. В описываемые годы в Петербурге впервые выступили в собственных *Clavierabend*'ах ставшие впоследствии крупными знаменитостями, тогда еще совершенно молодые начинающие пианисты — бельгиец Евгений д'Альбер и швед Бернгард Ставенгаген. По окончании их концертов, присутствовавший в публике Рубинштейн поднялся на эстраду и, подошедши к ним, пожал им руку, обнял и поцеловал.

Однажды ученик, выступавший на ученическом вечере консерватории, не сосредоточившись вперед и не настроившись на предстоящее исполнение, начал играть свою пьесу.

Антон Григорьевич тотчас же громко захлопал в ладоши и оборвал его исполнение словами:

«Скажите, я не понял, это вы начали играть, или, рояль сам заиграл. Посидите немного, и начните еще раз, так, чтобы я знал, что это вы сами начали играть!»

Этим он обратил внимание присутствовавших учеников на то, насколько важно для всего исполнения сосредоточиться вперед перед самым его началом и только тогда

<стр. 77>

начинать играть, когда предстоящая к исполнению музыка уже заранее чувствуется исполнителем.

Очень недоволен бывал Рубинштейн, когда ученик, позабыв какое-нибудь место или запутавшись, останавливался, прерывал свое исполнение и, не умея владеть собой, обнаруживал полную растерянность.

Одна ученица, на середине исполнявшейся ею на вечере пьесы, вдруг остановилась, очевидно, забыв, что следует; дальше. Не знаю, действительно ли она почувствовала себя; плохо или хотела показать, что остановка произошла из-за внезапно наступившего полубоморочного состояния, но тотчас же после этой остановки руки ее повисли, и вся

она приняла неподвижную позу человека, потерявшего сознание. Голова, как и руки, беспомощно опустились, и глаза закрылись.

Однако только мгновение она смогла оставаться в таком застывшем на стуле состоянии, так как тотчас же услышала громкий, сердитый бас Антона Григорьевича, закричавшего стоявшему у входных дверей сторожу:

— Служитель! Принесите ведро холодной воды и обдайте ее с головы до ног!

Моментально встряхнувшись, начала она снова играть, и на этот раз уже без перерыва до конца исполнила свою пьесу.

Когда же ученик в таких случаях не терял присутствия духа и не останавливался, так или иначе выходил из затруднения, либо симпровизировав что-нибудь от себя, либо перескочив через забытое место, или же, не прерывая исполнения, возвращался немного назад, Антон Григорьевич тут же выражал ему свое одобрение, как всегда громко на весь зал возгласом: «Молодец! Хорошо выкрутился!»

Я уже говорил, что Рубинштейн не придавал значения мелким недостаткам и отмечал хорошие стороны работ учеников.

Когда я сдавал ему первый курс энциклопедии, он предложил мне сделать на рояле модуляцию, т. е. начав импровизировать в одной тональности, перейти в другую, более далекую.

Присутствовавший на экзамене мой первый преподаватель по гармонии, знакомый уже вам, Анатолий Константинович Лядов, услышав как я это делал, в одном месте схватился за голову и воскликнул: «Параллельные квинты!» (это при прохождении курса гармонии считается одним из серьезных недостатков ученических работ).

В ответ на это Рубинштейн ему сказал:

— Ничего, ничего! Зато всю модуляцию он сделал, как настоящий композитор.

На экзаменах по обязательным теоретическим предме-

<стр. 78>

там Антон Григорьевич по отношению к пианистам применял очень оригинальный прием.

Мне, например, на том же экзамене, когда я сидел уже рядом с ним за экзаменационным столом, он поставил; правую руку на стол,, придавая ей при этом разные формы. Вытянув вперед один, или несколько пальцев и закруглив остальные, он задавал вопрос: «Какой это аккорд?» Мне удавалось сразу узнавать эти аккорды, чем он оставался очень доволен.

При сдаче окончательного экзамена по энциклопедии,, каждому экзаменовавшемуся задавали писать аккомпанемент к какой-нибудь определенной избранной экзаменаторами мелодии.

На мою долю выпала мелодия малоизвестного романса Шуберта, которого я совершенно не знал.

Просматривая мою работу, Рубинштейн остался доволен тем, что гармонии у меня оказались те же самые, что были. у Шуберта.

Экзаменуя как-то одну ученицу по истории музыки,, Рубинштейн попросил ее рассказать, что она знает о Бетховене.

Пока она говорила ему, он все время одобрительно кивал головой. Но, когда она высказала ему шаблонное мнение, что Бетховен был слаб в композиции оперы и что опера его «Фиделио» не стоит на высоте других крупных его произведений, он вдруг закричал:

— Что вы мне говорите такую ерунду? «Фиделио» — это величайшая опера из всех когда-либо написанных! Кто вам это сказал? И как вам не стыдно повторять такую бессмыслицу!

Отметки Рубинштейн ставил очень сдержанно. Получавшие от него четверку были вполне довольны, так как уже этот балл означал вполне хорошее исполнение. Отличное, законченное исполнение оценивалось им отметкой 4½, пятерку же ставил он только за исключительно выдающееся художественное исполнение единичных наиболее одаренных учеников консерватории.

Будучи на высшем курсе в классе профессора Чези, я часто выступал на

ученических вечерах и ежегодно в течение четырех лет весной — на публичных экзаменах.

Выступления эти памяты мне по тому особенному чувству, которое я испытывал благодаря присутствию на этих вечерах и экзаменах Рубинштейна.

Какой-то особенный прилив творческих сил, особый подъем музыкальности, сознание, что судьей исполнения является крупнейший музыкант, притом еще не безучастный, а внимательно и благожелательно слушающий, от которого не ускользнет ничто хорошее и который мелким неудачам

<стр. 79>

не придаст никакого значения, — все это необыкновенно настраивало все существо для художественного исполнения.

Частые одобрительные отзывы Антона Григорьевича о моем исполнении и моем самообладании на эстраде, благодаря которому я, несмотря на случавшиеся неудачи, никогда не терялся и не прерывал своего исполнения, все больше укрепляли меня в убеждении, что я имею призвание к будущей настоящей концертной деятельности и придавали все больше желания и энергии работать и совершенствоваться.

В дальнейшем мне еще не раз придется упоминать об Антоне Григорьевиче Рубинштейне. Теперь же, однако, пора перейти к описанию моих занятий у профессора Чези и характеристике его личности, а также особенностей его преподавания.

2. Профессор Вениамин Чези и мои занятия у него



Вениамин Чези.

В назначенный день и час в одном из классов консерватории собралось нас около двадцати взрослых учеников и учениц, желавших поступить к новому, только что приехавшему из Италии профессору Чези.

Никто из нас не имел о нем никакого представления.

Вскоре появился и сам Чези.

Прекрасно одетый, в изящном черном сюртуке, белых лайковых перчатках, с цилиндром в руке, тихим, медленным шагом в класс вошел худощавый, среднего роста, стройный иностранец, лет сорока. Необыкновенно красивое лицо настоящего итальянского типа, с выделявшимися на нем глубокими черными, проникнутыми какой-то затаенной грустью глазами, особенно обратило на себя наше внимание.

Поздоровавшись с нами французским приветствием «Bonjour!» («Здравствуйте!»), сопровождавшимся небольшим наклоном головы, Чези подошел к окну и, поставив на подоконник цилиндр, медленно стал снимать перчатки, которые потом положил в цилиндр. Постояв затем в за-

<стр. 80>

думчивой позе у окна, он, не спеша, подошел к одному из двух, рядом стоявших в классе роялей и сел в приготовленное для него кресло, после чего обратился к ближайшей ученице: «Jouez!» («Играйте!»).

Прослушав внимательно наше исполнение, Чези никому не сказал ни слова, так что никто из нас по окончании своего исполнения не знал, остался ли новый профессор доволен или недоволен нашей подготовкой и способностями, и только на другой день в канцелярии мы узнали, что все мы без исключения оказались принятыми в его класс, на высший курс. В то время профессора не имели низшего курса, и все мы, желавшие поступить в класс Чези, либо только что сдали программу низшего курса, либо числились уже раньше на высшем курсе у других профессоров или старших преподавателей, от которых переходили к нему.

Так же несловоохотлив, меланхоличен и вежливо-сдержан был новый профессор на уроках в течение всех четырех лет своего преподавания в консерватории. Исполнение наше в классе он прослушивал всегда очень внимательно, но никогда не раздражался и не повышал голоса на учеников, плохо игравших. Свое удовлетворение от игры более одаренных и подвинутых учеников он очень редко выражал словами: «Très bien!» («Очень хорошо!») или просто «Bien!» («Хорошо!»). Большей же частью по окончании урока он отзывался на наше исполнение выражением: «Pas mal!» («Не плохо!»).

Если же исполнение ученика ему не нравилось, он молча приглашал жестом играть следующего.

Раз только, помню, он сделал одному из учеников, сидевших в ожидании своей очереди, замечание за то, что тот во время игры других читал газету.

До сих пор не знаю, пережил ли Чези какую-нибудь тяжелую личную драму до своего приезда к нам, или причиной грустного выражения его глаз было плохое состояние его здоровья. Только к концу четвертого года его профессорства в нашей консерватории, когда с ним на уроке случился нервный удар, я узнал, что это был уже третий удар, которому предшествовали два других, перенесенных еще в Италии до приглашения его к нам Рубинштейном.

Когда Чези после третьего удара в течение полутора месяцев лежал в своем номере существующей еще и теперь на Исаакиевской площади (ныне площади Воровского) гостиницы «Англия», где он жил все четыре года своего пребывания в Петербурге, я часто навещал его и много часов дежурил у его постели. В период выздоровления, он мне рассказывал о своей жизни, детстве и учении. Правда, и тогда он был очень несловоохотлив, и сообщения его, хотя и очень интересные, были крайне скудны.

<стр. 81>

«Отец мой очень рано обнаружил у меня большие музыкальные способности, — рассказывал мне Чези. — Он начал учить меня на рояле, когда мне было всего четыре года».

«Я очень неохотно занимался гаммами и упражнениями. И вот, когда мне было пять лет, чтобы заставить меня побольше работать, отец стал запира́ть меня на ключ в небольшом однокомнатном павильоне во дворе дома, где мы жили в Неаполе. В павильоне этом стоял рояль».

«Однажды, перед тем как идти вместе с отцом в этот павильон, я спрятал в карман крепкие стальные щипцы и, после того, как он запер меня снаружи на ключ и ушел, я достал эти щипцы и оборвал ими все струны рояля».

Несколько лет спустя я стал учеником знаменитого пианиста Тальберга, который вскоре полюбил меня, как родного сына и устроил в своей квартире. Каждый вечер, ложась спать, я долго слушал его изумительную игру и, помню, часто с наслаждением засыпал под его музыку».

Когда через три недели после случившегося с ним третьего удара выяснилось, что он останется жив, Чези мне как-то жаловался на свою судьбу, не дающую ему, умереть:

— Сколько раз я был на краю смерти и все-таки каким-то чудом оставался жить. И

вот теперь, когда, казалось уже, наступил мой конец, я опять стал поправляться. Подумайте сами: в Неаполе много лет назад разразилась ужаснейшая холерная эпидемия. Я заболел холерой, и меня вместе с другими больными бросили в какой-то сарай, в который нам только приносили пищу и где оставляли без всякого лечения. Несмотря на это, я все-таки выздоровел, тогда как другие умирали кругом меня, как мухи. Видно такова моя судьба.

И действительно, даже после постигших его трех нервных ударов, он, покинув Россию и вернувшись в Неаполь, прожил еще двенадцать лет, хотя и не стал уже более здоровым человеком и навсегда потерял способность владеть левой рукой.

В большой дружбе был Чези со знаменитой итальянской певицей Алисой Барби, необыкновенно поэтично исполнявшей вокальные произведения старинных итальянских композиторов, романсы Шуберта, Шумана и Брамса в своих концертах, в которых Чези с предельной тонкостью и художественностью ей аккомпанировал.

История их совместного концертного музицирования, приобретшего мировую славу, такова.

Чези рассказывал мне, что как-то, во время своих концертных поездок, он был в Лондоне. В одном из окраинных лондонских кафе он случайно услышал молодую итальян-

<стр. 82>

скую певицу, распевавшую для развлечения посетителей народные песенки и легкие романсы.

Заметив, что при необычайной чистоте и красоте ее небольшого высокого голоса, у нее имеется еще и выдающееся художественное музыкальное дарование, Чези извлек ее из этого кафе и, приехав вместе с ней в Италию, стал заниматься с ней серьезной музыкой, дал ей полное музыкальное образование и создал из нее большого настоящего художника.

В Петербурге совместные концерты Чези и Барби пользовались огромным успехом.

Как музыкант и художник Чези представлял собою первоклассную величину.

Большой знаток старинных композиторов, горячий поклонник Баха, Генделя, Моцарта и Бетховена, издавший в своей обработке весь богатый вокальный репертуар Алисы Барби, Чези принадлежал к выдающимся художникам классического направления в музыке.

Обладая прекрасной, художественно-законченной, шлифованной виртуозной фортепианной техникой, он как пианист являлся одним из лучших представителей старой фортепианной школы.

В игре Чези не было рубинштейновских громоподобных звучностей и элементов стихийного рубинштейновского темперамента, но игра его отличалась особенной тонкостью художественной отделки и могла быть причислена к лучшим образцам интимно камерного фортепианного исполнения.

В собственных концертах в Петербурге, которые, правда, он давал очень редко, необыкновенно художественно исполнялись им произведения старых мастеров и классиков. Но уже при исполнении некоторых сильно драматических произведений Бетховена, Шопена, крупных насыщенных большой звучностью произведений Шумана и Листа, ему нехватало сильных красок, размаха и накаленности движения.

С Таким образом, как пианист-художник Чези не мог быть сравним с Рубинштейном, которому доступны были все роды и виды фортепианных произведений.

И все-таки в своем роде это был большой и настоящий первоклассный художник.

Антон Григорьевич очень ценил его и высоко ставил серьезное классическое направление Чези. С большим интересом следил он за нашими занятиями в его классе и хорошо знал каждого из его учеников. Между прочим, одна из учениц класса Чези, Риццони, дочь известного итальянского художника-живописца, жившего в Петербурге, прекрасно исполнявшая на вечерах старинных клавесинистов, вышла еще при директорстве Рубинштейна замуж за ученика последнего — Евгения Голлидэй.

<стр. 83>

*

Эпоха начала XIX ст. в истории фортепианной литературы и фортепианной техники считается периодом начала настоящей современной нам фортепианной виртуозности.

Чтобы вам стало вполне ясно, что называется у нас, музыкантов, виртуозной техникой или просто виртуозностью, я укажу вам на то, что виртуозная техника имеет много сходства с тем, что мы понимаем под словом «рекордный спорт».

Быстрота, ловкость, сила, выносливость, меткость попадания, переходящие пределы, обыкновенно доступные всем людям без всяких специальных упражнений и тренировки, составляют особенности всякого рекордного достижения в области различных видов спорта.

Те же особенности отличают виртуозную музыкальную технику от техники обыкновенного среднего исполнителя.

Когда мы слушаем фортепианного виртуоза, нас поражает быстрота движений его пальцев, сила звуков его игры, ловкость, меткость попадания при быстрых больших скачках по клавиатуре, а также выносливость, позволяющая ему продолжительное время без усталости сохранять быстроту движения, силу и свежесть звучания. Повторяю, что все эти качества игры мы только тогда называем виртуозностью, когда они переходят границы, доступные среднему, обыкновенному исполнителю.

Как в отношении различного вида спорта, так и в отношении музыкально-исполнительской виртуозности, не все люди от природы одарены соответствующими данными. Кроме природной склонности, виртуозность приобретается еще целесообразными техническими упражнениями и тренировкой.

Тальберг, Калькбреннер, Герц и Штейбельт поражали в своих концертах своей виртуозной техникой, впервые переходившей пределы, достигавшиеся предшествующими пианистами.

Наряду с этим, будучи в то же время и композиторами, они обогатили фортепианную литературу массой виртуозных фортепианных произведений.

Несмотря на большой внешний блеск этих произведений и эффектность их звучания, отсутствие в них глубокого содержания привело к тому, что историей музыки описываемая мною здесь эпоха начала современной фортепианной виртуозности оценивается только, как эпоха обогащения самых технических средств, давшая в руки позднейшим композиторам— Шопену, Шуману, Листу широкие новые возможности для создания наполненных глубоким содержанием настоящих долговечных памятников фортепианной литературы.

Сигизмунд Тальберг родился в Женеве в 1812 г., умер, в Неаполе в 1871 г.

<стр. 84>

Как пианист он уже в возрасте пятнадцати лет обратил на себя внимание венских музыкальных кругов. Восемнадцати лет начал концерттировать по Германии и тогда уже приобрел себе имя. В этом же возрасте он написал свой первый фортепианный концерт. В 1835 г. с огромным успехом концерттировал в Париже. В 1836 г. с честью вышел из состязания с Листом, после чего с триумфом проехал по Бельгии, Германии, Англии и России. С 1855 г. жил в полном уединении в своей вилле в Неаполе, но в 1862 г. возобновил концертные поездки (Париж, Лондон, Бразилия). Следующие годы до самой смерти жил в Неаполе.

В своих композициях для фортепиано Тальберг слишком односторонне культивировал виртуозный жанр, почему и не оправдал возлагавшихся на него ожиданий.

Особенно часто прибегал он к аккордным пассажам (арпеджио), распределенным между двумя руками, окаймляющих мелодию (прием, изобретенный знаменитым арфистом Пэриш-Альварсом).

В числе многочисленных сочинений Тальберга для фортепиано—огромное количество фантазий на темы опер Моцарта («Дон-Жуан»), Вебера, Россини, Мейербера и др., 12 этюдов.

Этюды эти, которые Чези давал ученикам играть, прежде чем они переходили к этюдам Шопена, хотя и во многом уступают по своему содержанию шопеновским (вернее совершенно лишены всякого содержания), приближаются к ним, однако, со стороны красоты их внешнего фортепианного звучания и в этом отношении могут считаться предшественниками шопеновских этюдов. Остальные многочисленные произведения Тальберга, раньше бывшие в большой моде, из-за своей полной бессодержательности ныне преданы забвению и давно уже не изучаются в школах и не исполняются в концертах.

О Чези могу привести следующие краткие биографические данные:

Вениамин (Беньямино) Чези родился в Неаполе в 1845 г. Его учителями по композиции были МеркадANTE и Папаллардо в Неаполитанской консерватории. По игре на фортепиано он занимался частным образом у Тальберга. Концертировал, кроме Италии, также в Париже, Александрии, Каире (Египет) и пр. С 18С6 г. состоял профессором Неаполитанской консерватории, а с 1887 г. до 1891 г. профессором Петербургской консерватории.

Изданы его фортепианные пьесы и романсы; фортепианная школа и опера «Vittorio Pisani» находятся в рукописи.

Хорошей стороной наших занятий у Чези было то, что главнейшей задачей, которую он ставил ученикам, было систематическое изучение Баха, Генделя и классиков.

<стр. 85>

Правда, он давал нам играть и произведения Шопена, Шумана, Листа и Брамса, а также допускал и некоторую собственную инициативу учеников в выборе репертуара.

Однако, когда ученик, увлекаясь новейшими авторами, слишком часто приносил их произведения, Чези говорил ему:

— Пока вы учитесь, вы должны как можно больше играть и изучать Баха, Генделя и классиков. Тогда вы потом сможете самостоятельно, без всякой помощи, овладеть всеми произведениями композиторов более позднего времени.

В одном отношении Чези, конечно, был прав. Бах, Гендель и классики дают большой и прочный фундамент дальнейшему музыкальному самостоятельному развитию музыканта. Однако полное исключение из школы новейших авторов ведет к односторонности и к тому, что- в дальнейшем новейшие авторы даются с трудом.

В течение всех четырех лет пребывания в классе Чези, все мы должны были каждый урок начинать с исполнения многоголосных произведений Баха или Генделя, а потом уже он прослушивал наше исполнение других авторов. Чези не требовал, чтобы все эти многоголосные произведения мы сдавали на уроках наизусть и только некоторые из них, назначенные к исполнению на вечерах или экзаменах, мы должны были усваивать на память.

Благодаря такому порядку я, например, в систематической последовательности близко ознакомился почти со всеми многочисленными произведениями Баха для фортепиано: французскими и английскими сюитами, дивными его сонатами, токкатами, всеми 48-ю прелюдиями и фугами знаменитого его сборника «Wohltemperiertes Clavier» («Равномерно темперированный клавир») и даже с неоконченным его изумительным произведением «Kunst der Fuge» («Искусство фуги»), в котором целый ряд разнообразнейших фуг написан Бахом на одну и ту же ре-минорную тему.

Если принять во внимание, что до занятий у Чези я с Молла и Демянским прошел всего несколько двух- и трехголосных инвенций и только две-три, фуги Баха, то вы поймете, почему я до сих пор сохраняю чувство самой глубокой благодарности к своему новому профессору за такое обширное и близкое ознакомление меня с творчеством этого величайшего музыкального гения.

В описываемый период моего учения я так увлекался музыкой Баха, что, изучая некоторые его фуги, не мог удержаться от того, чтобы не повторять их помногу раз подряд. При каждом новом повторении я находил в них все большее богатство художественных красот и, помню, однажды, несчетное число раз проиграв ту же фугу, вынужден

<стр. 86>

был отказаться от дальнейших повторений, так как руки мои до того онемели, что больше играть я уже не мог.

Интересно отметить, как мои товарищи-студенты университета, с которыми я жил в одной комнате, относились к моим занятиям Бахом, невольными слушателями которых они были благодаря нашему близкому сожительству.

Нужно заметить, что по разным причинам состав моих товарищей по комнате часто менялся. В начале нового учебного года каждый новый мой сожитель, волей-неволей слушая Баха, говорил мне: «И что ты такую ерунду играешь? Все один и тот же мотив повторяется без конца. Надоедает слушать!» К концу же учебного года, прислушавшись к многоголосной музыке Баха и научившись разбираться в богатстве этой музыки, мои сожители сами уже просили меня: «Поиграй, пожалуйста, Баха! Уж очень хороша эта музыка!»

*

Однако манера преподавания Чези имела и свои слабые стороны.

Новый наш профессор, как я уже говорил выше, был очень несловоохотлив и редко давал нам указания. Правда, благодаря этому вырабатывалась большая самостоятельность. Но развитие наше шло бы значительно быстрее, если бы свои огромные технические и художественные познания он менее скупно сообщал ученикам. Но зато, когда Чези делал редкие указания и критиковал наше исполнение, указания эти и критика его были необыкновенно метки и ценны.

Я помню, например, как он однажды раскритиковал мое исполнение первой части «Лунной сонаты» Бетховена.

— У вас аккомпанемент похож на гитару, а мелодия звучит, как труба.

В. другой раз, когда я ему в классе сыграл 7-й этюд Шопена в до-диез-миноре, о котором Рубинштейн на своих лекциях в консерватории говорил, что, если бы Шопен написал только одно это произведение, он был бы таким же великим композитором, каким он считается благодаря всем своим произведениям, Чези сказал мне:

— Вы обращаете все внимание на мелодию левой руки. Между тем, в правой руке имеется своя самостоятельная мелодия, которой вы нисколько не интересуетесь. Переработайте заново весь этюд и представьте себе в мелодии правой руки образ умершей любимой женщины поэта, тень которой шаг за шагом следует за бесконечно грустной и трагической мелодией левой руки.

С каким интересом я принялся за работу, как обогатил свое исполнение этого этюда под влиянием указания Чези,

<стр. 87>

и сейчас еще это произведение является одним из лучших в моем репертуаре.

*

Я еще не коснулся вопроса о нашей работе по технике в классе нового профессора.

Общей техникой в то время профессора с учениками не занимались, так как предполагалось, что основные технические приемы — владение гаммами, арпеджио, двойными терциями, трелями и октавами были уже усвоены ими на низшем курсе, и раз ученик сдал техническую программу при переходе на высший курс, — все эти основы у него должны быть налицо.

Поэтому и Чези не давал нам никаких упражнений, и вся работа наша над техникой сводилась к изучению этюдов Кесслера, Тальберга, Гензельта, «Каприсов» Мюллера, этюдов Шопена и Листа. Хорошо было то, что всю эту серию этюдов мы проходили в систематическом порядке, постепенно переходя от сравнительно более легких к более трудным.

Проходили мы их полностью, подряд, и в этом отношении система Чези напомнила мне систему моего первого учителя, тоже итальянца, Молла.

Слабой же стороной системы Чези было то, что мы получали от него слишком мало указаний относительно специальных приемов, знание которых было необходимо для преодоления трудностей, встречающихся в этих этюдах, а также относительно способов и методов работы над ними.

Тем не менее, на почве уже имевшихся у меня хороших общих технических основ, полученных на низшем курсе у Демянского, техника моя от изучения упомянутых этюдов, хотя и медленно, но все же развивалась.

Впоследствии, когда я уже, по окончании консерватории, работал над усовершенствованием своей игры под руководством профессора Лешетицкого, а также на своем дальнейшем личном и педагогическом опыте, я убедился в том, что кратчайший путь к скорейшему достижению виртуозной техники лежит в большом внимании к самим основам и приемам техники, а также к методам и способам работы над этюдами. При таком отношении к основам и методам работы совершенно не нужно загромождать себя огромным количеством этюдов, и развитие техники идет во много раз быстрее, да и достигнуть можно гораздо больших пределов быстроты, силы, меткости и выносливости, значительно меньше теряя времени на доведение каждого отдельного этюда до виртуозной законченности.

Система, которой придерживался Чези, была старинная, основывавшаяся на одних только движениях пальцев, не

<стр. 88>

только без участия всей руки, но даже при весьма умеренном участии кисти.

В то время в консерватории у нас были, однако, уже и приверженцы новейших течений в области технических приемов фортепианной игры.

Профессор Фан-Арк и уволенный из консерватории профессор Боровка, усвоившие новые приемы фортепианной техники у Лешетицкого, учениками которого они были, применяли и движения всей руки, плеча и корпуса.

Чези, наблюдая игру учеников Фан-Арка, открыто выражал в классе свое несогласие с такими приемами и запрещал нам все эти движения, иногда карикатурно копируя на рояле игру этих учеников.

Чези состоял у нас профессором четыре года, в течение всего вторичного директорства Рубинштейна. Оба они одновременно покинули консерваторию, но, как вы видели, по разным причинам.

*

За несколько дней до постигшего Чези третьего нервного удара, я спускался с ним по лестнице консерватории. Навстречу нам подымался известный в то время выдающийся аккомпаниатор и дирижер Кор-де-Лас.

Когда мы поравнялись с ним, Чези вдруг задрожал и побледнел.

На мой вопрос о причине его волнения он ответил:

— Со мной скоро будет какое-нибудь несчастье. Каждый раз, когда я встречался с этим человеком, со мной вскоре случалось что-нибудь нехорошее.

Через несколько дней, придя в консерваторию к нему на урок, я попал как-раз в тот момент, когда слугители на руках выносили его из класса.

Из расспросов у присутствовавших я узнал, что на уроке Чези вдруг упал с кресла и впал в бессознательное состояние.

Когда я еще с одним учеником Чези собирался отвезти его на извозчике домой, в гостиницу «Англия», откуда-то появился другой наш товарищ по классу, некто Д-в, и, отстранив нас, сказал:

— Я сам отвезу Чези домой. Я живу в той же гостинице «Англия». Я — его ближайший друг, и вам здесь делать нечего!

На другое утро, вместе с одной ученицей Г-кой, я навестил больного профессора.

К удивлению нашему, мы из слов Чези, неподвижно лежавшего в постели, узнали, что «друг» его еще не позвал к нему врача.

Из нескольких с трудом произнесенных больным слов

<стр. 89>

и немых жестов его мы узнали, сверх того, что левая рука у него парализована, и кроме того потеряна способность глотать.

Приглашенный нами тотчас же врач установил паралич руки и пищевода вследствие удара.

Убедившись, что оставлять Чези на попечение одного только Д-ва нельзя, я и спутница моя решили по очереди безотлучно дежурить при нем. Дежурства свои мы распределяли за день вперед так, чтобы иметь возможность на другой день справляться также со своими занятиями и делами.

Созванный нами к вечеру того же дня консилиум во главе со знаменитым специалистом по нервным болезням, профессором Мержеевским, дал предписание одному из участвовавших в консилиуме врачей относительно способов лечения больного.

Кормили его искусственным путем. Доктор ежедневно, проводил ему в пищевод резиновую трубку с имевшейся вверху воронкой, в которую из миски выливали приготовленную нами жидкую пищу.

Недели три продолжался паралич пищевода. Ни одной капли воды не мог проглотить больной. И вдруг, как-то утром, когда я пришел на свое дежурство, я увидел улыбающееся лицо Чези, который тотчас же песте моего прихода обратился ко мне с просьбой дать ему стоявший на столе стакан воды. Выпив воду и видя мое изумление, он рассказал мне, что способность глотать вернул ему накануне вечером известный в то время в Петербурге гипнотизер Тани.

Из слов Чези я узнал, что уже несколько раз соотечественники-итальянцы, навещавшие его во время этой болезни, советовали ему обратиться к этому человеку за помощью.

«Вчера вечером они сами, без моего ведома, прислали его ко мне.

В полуосвещенную комнату мою зашел необыкновенно красивый старик с большой окладистой седой бородой и удивительно добрыми глазами.

Он сел на край моей кровати и, взяв мою руку, начал, тихим голосом говорить со мной.

Я не помню, о чем он говорил. Но помню только, что стал испытывать какое-то особенно приятное чувство спокойствия и от его присутствия и от его тихого и мягкого голоса.

Вскоре я заснул.

А когда я проснулся, он сказал мне:

— Возьмите этот стакан и выпейте воду!

К удивлению своему, я без всякого затруднения выпил полстакана воды.

С тех пор я уже могу, и пить и есть».

<стр. 90>

*

Недопустимое и возмутительное поведение нашего товарища по классу Д-ва продолжалось и дальше.

Д-в старался отстранить от Чези всякими способами всех, принимавших в нем участие, и во что бы то ни стало остаться при кем одному.

Когда Чези уже стал поправляться, а Д-в внезапно выехал из гостиницы неизвестно куда, причем Чези обнаружил одновременно с его отъездом исчезновение у себя массы ценнейших подлинных рукописей знаменитых старинных итальянских композиторов, мы узнали, что наше предположение оказывалось верным.

Одно время, например, я замечал, что Чези очень недружелюбно смотрел, как я за ним ухаживал, и нетерпеливо ждал, когда кончится мое дежурство.

Оказывается Д-в ему тогда внушал, что я под предлогом ухода за ним, пользуюсь случаем, чтобы почаще видаться с Г-кой, дежурившей у него попеременно со мной.

Родителям этой ученицы он говорил, что находит неудобным, чтобы молодая девица ухаживала за профессором во время его болезни.

Приславшему узнать о здоровье Чези Рубинштейну он передал от имени Чези, что таким людям, как- Антон Григорьевич, он не желает отвечать (он знал, что между Чези и Рубинштейном давно уже произошла какая-то размолвка).

Ближайшему другу Чези, Алисе Барби, находившейся тогда в Италии, он не только не переслал ни одного письма Чези и не отправил ни одной телеграммы, несмотря на просьбы больного, но, как узнал позднее Чези, даже написал от себя письмо, что ей нечего приезжать (а Чези только об этом и просил в своих письмах и телеграммах), так как, хотя профессор и болен, но болезнь его несерьезная и приезжать ей не нужно, тем более, что за ним ухаживает любимая его ученица Г-кая.

Д-в исчез бесследно, и больше я с ним в жизни не встречался.

Материальное положение выздоравливавшего нашего профессора было настолько стесненным, что выехать к себе домой в Италию и жить там ему было не на что.

Зная об этом, я и еще один мой товарищ по классу, отправились к Рубинштейну и, осведомив его о таком положении Чези, попросили совместно с профессором Ауэром дать концерт в его пользу.

Антон Григорьевич на это ответил:

— На что мне Ауэр? Я один дам концерт в его пользу.

И вскоре по всему городу висели афиши о предстоя-

<стр. 91>

щем концерте Рубинштейна с надписью: «В пользу больного товарища».

Концерт дал 5000 руб., которые были вручены Чези и дали ему возможность в течение некоторого времени по возвращении в Италию существовать безбедно.

*

Чези часто назначал своих учеников на ученические вечера.

По отношению к этим ученическим вечерам у нас в консерватории в то время был такой порядок: преподаватели и профессора могли назначать своих учеников к выступлению только на закрытые вечера, на которые широкая посторонняя публика не, допускалась, а присутствовали только учащиеся, преподаватели и неизменно почти всегда присутствовал Антон Григорьевич.

Прослушав исполнение всех выступавших на данном закрытом вечере учеников, Рубинштейн единолично отбирал наиболее удовлетворявшие его требованиям номера программы, и эти номера назначались вторично к исполнению через неделю на публичном вечере. Широкой публике поэтому предоставлялась возможность слушать только вполне удовлетворительное исполнение учащихся.

Этот порядок для учащихся имел много преимуществ. Более слабые ученики получали эстрадную практику при менее торжественной, внутридомашней консерваторской обстановке.

Кроме того еще выступление предварительно на закрытом вечере давало нам возможность заметить и учесть недостатки, и, при назначении ко вторичному исполнению при публике, целую неделю еще работать над совершенствованием своего исполнения.

Из своих выступлений на этих вечерах я помню только, как я играл при Антоне Григорьевиче Партиту Баха в ми-миноре, «Variations sérieuses» («Серьезные вариации») Мендельсона, концерт для двух роялей в до-миноре Баха и «Патетический концерт» Листа для двух роялей без оркестра.

Некоторые обстоятельства, сопровождавшие эти выступления, остались также мне

памятны.

Когда я на одном вечере играл «Серьезные вариации» Мендельсона, после которых сейчас же должен был сыграть маленькую сонату Бетховена в двух частях № 24, фа-диез-мажор, я, как это тогда было принято у нас, сделал модуляцию из ре-минора, в котором написаны мендельсоновские вариации, в фа-диез-мажор бетховенской сонаты. Модуляции эти мы могли заготавливать заранее. Поэтому я смог выполнить мою модуляцию очень своеобразно и интересно: я начал с основной темы Мендельсона и, проведя ее через разные

<стр. 92>

тональности и пришедши к конечной цели модуляции — фа-диез-мажору, в левой руке применил быстрые пассажи из второй части первой бетховенской сонаты.

Таким образом, я перестроил слушателей с Мендельсона на Бетховена.

Антону Григорьевичу это, видно, особенно понравилось, так как, по своему обыкновению, он громко выразил свое удовольствие по этому поводу.

Исполнение баховского до-минорного концерта для двух роялей с оркестром Чези поручил мне и моему товарищу по классу Н. Миклашевскому. Дирижером был назначен теоретик В-ль.

Перед нашим выходом, пока мы еще ожидали нашей очереди в артистической, дирижер наш страшно волновался. Я ему говорил, что совершенно не понимаю, чего он так волнуется: дирижировать такой вещью совершенно не трудно, все идет строго и ровно в темпе, и только кое-где на заключениях отрывков (каденциях) нужно замедлить темп. Это его, однако, нисколько не успокоило.

И вот наступил роковой момент, когда нам сказали, что теперь наша очередь идти на эстраду.

Весь оркестр из учеников, я и мой товарищ вышли; последним должен был появиться дирижер.

Опытные дирижеры обыкновенно ждут пока все оркестровые музыканты и другие исполнители усядутся, возьмут в руки свои инструменты, едва слышно проверят строй, и только тогда выходят к своему пульту.

Подошедши к пульту, они не сразу начинают дирижировать, а внимательно осмотрев всех музыкантов и удостоверившись, что скрипачи уже приложили скрипки и подперли их подбородком, флейтисты приложили флейты к губам, пианисты руки к клавиатуре и т. д., словом, что все участвующие совершенно готовы к началу,—дают первый взмах палочкой.

Только мы успели сесть на свои места, и многие из нас еще не имели времени приготовиться как следует, как наш дирижер быстрым шагом вбежал на эстраду и сразу начал дирижировать.

Я и часть оркестра начали играть, мой же партнер и остальные музыканты подхватили свою партию, кто через четыре, кто через восемь тактов после начала.

К нашему несчастью, на этот раз не было в зале Антона Григорьевича, который бы, конечно, остановил нас в самом начале, сделал бы внушение дирижеру и заставил начать все исполнение заново.

Нужно сказать, однако, что в дальнейшем дирижер наш овладел собой, и весь концерт Баха прошел гладко, без инцидентов, с хорошим ансамблем.

<стр. 93>

«Патетический концерт» Листа Чези назначил мне и ученице Федоровой исполнить на закрытом вечере в последний год своего преподавания. Нам уже тогда было известно, что между ним и Рубинштейном произошла какая-то размолвка, о причинах которой мне и сейчас ничего неизвестно. И вот злые языки говорили, что в период этой размолвки, Чези нарочно, чтобы досадить Рубинштейну, назначал ученикам играть на вечерах произведения, которых Антон Григорьевич терпеть не мог.

После нашего исполнения на вечере листовского концерта, музыка которого во многом уступает его изумительным двум фортепианным концертам для соло с оркестром,

Рубинштейн зашел к нам в артистическую и, как всегда, громко высказал свое одобрение нашему исполнению следующими словами:

«Браво! Молодцы! И как это вы такую ерунду смогли выучить наизусть?» — и сообщил нам, что мы назначены вторично играть этот концерт через неделю на публичном вечере.

*

С именем Чези связано у меня еще несколько интересных воспоминаний.

По окончании третьего года моих занятий у него в классе я, по обыкновению, уехал на летние каникулы на юг к своим родителям. Чези каждое лето проводил у себя в Неаполе.

К концу лета я неожиданно получил от него по почте большой пакет нотных рукописей и одновременно заказное письмо.

Из содержания этого письма я узнал, что профессор посылает мне композиции своего сына Наполеона и обращается ко мне с просьбой разучить эти произведения и сыграть их на предстоящем в непродолжительном времени первом международном конкурсе имени А. Г. Рубинштейна в Петербурге, так как сам композитор по различным причинам приехать в Петербург не может.

Хотя, до дня конкурса оставалось очень мало времени, я все же написал Чези о своем согласии, и на самом конкурсе благополучно исполнил взятую на себя задачу.

К этому конкурсу и к моему столь неожиданному участию в нем; я еще вернусь в дальнейшем моем рассказе, где сообщу вам много интересных подробностей этого памятного для меня события.

Другое воспоминание относится ко второму году моего пребывания на высшем курсе у Чези.

В этом учебном году Антон Григорьевич по пятницам, не помню еженедельно или раз в две недели, читал у нас

<стр. 94>

в консерватории для учащихся лекции по истории фортепианной литературы, на которых больше играл, чем говорил.

На этих лекциях он исполнил невероятное количество — около 800 фортепианных произведений, начиная с самых зачатков фортепианных композиций английских композиторов, писавших для клавесина в конце XVI и начале XVII века, и кончая произведениями последних современных авторов.

Произведения композиторов, имевших особое значение в истории фортепианной литературы, Рубинштейн исполнял подряд в хронологическом порядке, часто в исчерпывающей, полноте. Прелюдии Баха и фуги из его знаменитого «Wohltemperiertes Clavier» он сыграл все 48 подряд, сонаты Бетховена одну за другой, все 32 (конечно, на протяжении нескольких лекций).

К величайшему моему огорчению, мне не удалось полностью прослушать весь курс лекций Антона Григорьевича, чему помешало тяжелое заболевание, случившееся со мной в начале зимы того года.

Я успел, однако, прослушать несколько первых лекций, включительно с первыми сонатами Бетховена.

После одного из таких исполнений Рубинштейном бетховенских сонат я, при выходе из зала, встретился со своим профессором, бывшим также в числе слушателей. Мы пошли вместе и несколько шагов прошли молча. Лицо у Чези было нахмурено и явно выражало недовольство и неудовлетворенность.

Вдруг он обратился ко мне со следующей фразой, до сих пор звучащей в моих ушах:

— Ne jouez jamais comme-ça! («Никогда не играйте так!»).

Очевидно строго уравновешенный художник-классик Чези не переносил

переливавшегося часто через все «классические» рамки драматизма в исполнении Рубинштейна, не заботившегося ни о чем другом, кроме полной свободы и предельной выразительности своего исполнительского творчества.

Я же, услышав столь неожиданный для меня отрицательный отзыв своего профессора, находясь под свежим и сильнейшим впечатлением этого драматизма, ничего не возразил ему, но про себя подумал: «Как бы я был счастлив когда-нибудь хоть немного приблизиться к такому исполнению Бетховена!»

*

Когда Чези после болезни покинул навсегда консерваторию и Петербург и, получив от концерта Рубинштейна 5000 рублей, уехал в Неаполь, он вернулся туда с парализованной левой рукой и больше уже не мог выступать в концертах.

Я не знаю, мог ли он тогда заниматься преподаванием* Ы

<стр. 95>

Года через два после его отъезда из России я узнал» что он сильно нуждается. Я был тогда летом в Феодосии, в Крыму.

Феодосийские студенты устраивали как-раз в то лето благотворительный концерт в пользу своего землячества и пригласили меня участвовать в этом концерте.

Я им тогда сказал, что всегда в таких концертах участвую бесплатно, но на этот раз ставлю условием своего участия гонорар в 100 руб., которые я не возьму себе, а прошу выслать моему бывшему профессору Чези в Неаполь, тяжело больному и крайне нуждающемуся. Студенты, распорядители концерта, изъявили на это свое согласие и после концерта исполнили свое обещание, в доказательство чего вручили мне квитанцию перевода. Таким образом, я смог оказать хоть небольшую помощь своему больному учителю.

О получении этих денег Чези известил меня письмом, после чего я уже больше ничего о нем не слышал. Впоследствии только я узнал, что Чези скончался через двенадцать лет после своего отъезда из Петербурга, в возрасте пятидесяти восьми лет.

3. Профессор Карл Карлович Зике. Курс его лекций по обязательной энциклопедии и инструментровке

От моих занятий в классе обязательной энциклопедии профессора Зике у меня остались самые лучшие воспоминания.

В то время, когда я учился в консерватории, «курс энциклопедии служил продолжением курса обязательной гармонии и был также обязателен для всех без исключения учащихся пианистов, инструменталистов и певцов.

Назначение курса энциклопедии состояло в том, чтобы дать окончившим элементарную теорию и обязательную гармонию, общие понятия обо всем, что нужно знать всякому, образованному музыканту из остальных музыкально-теоретических наук. Сюда относятся общие понятия и сведения о контрапункте, музыкальных формах, различных видах музыкальных произведений, умение писать аккомпанементы к мелодиям и т. д.

Как всякая другая энциклопедия, музыкальная энциклопедия дает обо всем, как я сказал, одни только общие сведения, не углубляясь особенно, в подробности так, как это требуется при специальном изучении какого-нибудь отдельного предмета или вопроса.

Если учащиеся по специальной теории композиции должны проходить весь этот материал подробно и в большой полноте, много практиковаться в технике сочинения произ-

<стр. 96>

ведений различных форм, писать большое количество задач по контрапункту, писать

каноны и фуги, то от учащихся по другим исполнительским специальностям — пианистов, певцов и инструменталистов — требуется только, чтобы обо всем этом они получили ясное общее понятие и в конце-концов приобрели достаточные знания для того, чтобы разбираться в построении произведений, которые они будут изучать.

В таком же плане строится и курс обязательной инструментовки, дающий учащимся по исполнительским специальностям самые общие сведения о различных инструментах, их объеме и элементарное умение перекладывать легкие фортепианные маленькие произведения для струнного квартета.

*



Карл Карлович Зике.

Профессор Зике обладал большими теоретическими знаниями, был при этом талантливейшим педагогом и, что особенно важно, всей душой предан был своему делу. Свой курс энциклопедии и свои занятия в

классе он вел настолько основательно, что мы не только получали ясные представления о контрапункте, формах и т. д., но и активно сами писали задачи по контрапункту, сочиняли небольшие пьесы в разных формах.

Лекции он читал живо и интересно, делал замечательно меткие сравнения и давал нам массу ценных знаний, не считаясь с тем, что курс обязательной энциклопедии он читает не для специалистов-композиторов, а только для общего музыкального образования будущих исполнителей.

Подробно останавливался он, например, на том, как данный мотив из трех или четырех нот может видоизменяться в композициях и как, несмотря на самые различные видоизменения, мы все-таки всегда можем узнавать, что это тот же мотив, только в различных обликах и вариантах. «Когда вы внимательно присмотритесь к листьям какого-нибудь дерева, вы заметите, что все они имеют одну и ту же форму, но только в различных видах, — говорил он по

<стр. 97>

этому поводу. — При однородности общей формы одни листья у дерева большие, другие маленькие, одни более вытянуты в длину, другие в ширину. Вся же масса листьев в целом, вместе с ветками и стволом, дает впечатление одного целого дерева. Точно так же в музыкальных произведениях один и тот же мотив часто видоизменяется, а когда мы слушаем одно за другим все эти видоизменения, у нас получается впечатление единого цельного музыкального произведения».

Затем шло объяснение, какими различными способами можно видоизменить мотивы. Это было самое интересное:

«Данный мотив, — объяснял Зике, — можно переносить в различные тональности.

Можно передвигать его на различные ступени гаммы. Мажорный мотив можно превращать в минорный, и наоборот. Можно его расширять в интервалах (т. е. в расстояниях между звуками), можно и суживать. Можно тот же мотив видоизменять ритмически, то удлинняя отдельные его звуки, то укорачивая. Мотив, идущий четвертями, можно, удвоив длительность каждого звука, целиком превратить в более медленный, идущий полунотами, вследствие чего мотив этот приобретает более массивный и величественный характер. И, наоборот, можно ему дать большую легкость и подвижность, укоротив звуки вдвое и превратив четверти в осьмые.

Наконец, можно данный мотив **о б р а щ е н н о м** виде, т. е. всюду, где в данном первоначальном мотиве мелодия шла вверх, повести ее вниз, где она двигалась вниз — повести вверх на тот же интервал, на то же расстояние, только в обратную сторону.

Весьма важно при этом то, что Зике не ограничивался одним только объяснением. Он давал нам практически самостоятельно проделывать все эти видоизменения на каком-нибудь заданном им мотиве или на мотиве, который мы должны были сами сочинить.

*

Так же основательно, практически активно, проходили мы у него контрапункт и формы.

Дав нам ясное представление о том, что такое контрапункт, Зике предлагал нам самим писать контрапункты различных видов и разрядов.

«Контрапункт, — говорил он, — есть искусство одновременно соединять две и больше самостоятельные мелодии».

В чем же состоит эта самостоятельность?

«Чтобы две мелодии считать действительно самостоятельными, необходимо, чтобы они не шли в своих рисунках и в своем ритме параллельно одна с другой; их интервалы

<стр. 98>

и ритм не должны совпадать. Когда одна мелодия идет вверх, другая должна идти вниз, и, если тоже идет вверх, то не на тот же интервал, и наоборот. В ритме, если одна мелодия останавливается на длинной ноте, другая в это время дает последовательно несколько более коротких звуков».

«Иногда, правда, на двух-трех звуках обе мелодии могут идти параллельно, совпадая в направлении и интервалах, а также в ритме, но это только на самое короткое время, иначе теряется самостоятельность обеих мелодий и требуемая контрапунктом их независимость друг от друга».

После такого обстоятельного объяснения Зике приступал к тому, чтобы мы практически проходили и писали различные виды таких контрапунктических сочетаний двух и более самостоятельных мелодий.

*

Конечно, Зике не требовал от наших работ такого совершенства, какое требуется от специалистов-композиторов в классах специальной теории композиции, но в общем мы не только знакомились таким образом со всей энциклопедией на словах, но и до некоторой степени приобщались к тому, что называется композиторской техникой.

Что касается изучения различных форм музыкальных произведений, Зике также не ограничивался одним общими объяснениями этих форм и разбором форм готовых произведений известных композиторов, но маленькие формы — менуэты, прелюдии — мы должны были сочинять сами.

У большинства исполнителей такие «произведения» получались, конечно, весьма небольшой ценности. У одаренных же от природы известными творческими данными работы эти представляли некоторый художественный интерес.

*

В этом классе энциклопедии мне пришлось наблюдать очень характерное явление.

Рядом со мной на лекциях Зике сидел некто К., скрипач, ученик профессора Ауэра, впоследствии ставший сам профессором скрипичной игры в нашей консерватории.

Ученик этот поражал нас всех и самого профессора Зике той легкостью, с которой он сочинял самые сложные контрапункты.

Ему ничего не стоило, например, изобретать четырехголосные каноны, в которых один и тот же мотив проходил во всех четырех голосах, но при этом так, что каждый голос начинал свою мелодию не вместе с предыдущим, а после известной паузы, да еще во всех голосах тот же мотив последовательно проходил в движении вдвое большем, чем в предыдущем.

<стр. 99>

И все-таки, несмотря на такой поразительный, готовый от природы, контрапунктический дар, К. не имел совершенно никакого творческого дарования, не сочинил и не оставил после себя ни одного музыкального произведения, оставаясь всю жизнь только большим специалистом-скрипачом и, главным образом, выдающимся педагогом скрипичной игры.

Тогда еще, по этому поводу, я заметил, как редко природа наделяет одаренных творчеством людей всеми данными для этого творчества в готовом виде, и как часто она разбрасывает некоторые свои дары лицам, в общем мало одаренным этим творчеством.

Мы знаем, например, что Моцарт, при общей своей гениальной композиторской одаренности, обладал еще готовым от природы необычайным контрапунктическим даром и в самом юном возрасте мог в любое время импровизировать целые фуги на любую данную ему тему. С другой стороны, Бетховен, этот гениальный творец великих произведений, не обладал таким готовым даром и должен был усидчивым трудом завоевывать то, что называют контрапунктической техникой.

Зике, в противоположность Лядову, очень интересовался нашими работами, и ему я в большой мере обязан тем, что стал впоследствии не только пианистом, но и композитором.

Перед самым экзаменом, когда нами был уже пройден полный курс энциклопедии и обязательной инструментовки, он на последней своей лекции сказал мне:

— Приготовьте тетрадь из ваших сочинений и принесите ее мне на экзамен. Я хочу их показать Антону Григорьевичу.

Незадолго до этого я написал небольшую фортепианную пьесу «Andantino» в то время, когда в той же комнате мои товарищи студенты играли в карты, пили пиво и громко разговаривали. Несмотря на шум и разговор, доносившиеся до меня, я без инструмента сочинил и записал что произведение и, когда я его потом сыграл на рояле, оно мне настолько понравилось, что в заказанный мне Зике сборник моих сочинений я его поместил первым, на первой же странице.

Когда я успешно сдал устный экзамен Антону Григорьевичу, стоявший у экзаменационного стола Зике сказал Рубинштейну:

— Он, ведь, и сочиняет. Вот маленький сборник его сочинений, — и дал ему просмотреть мою тетрадь.

В этом сборнике было несколько мелких фортепианных сочинений, пьеса для скрипки, романс для пения с аккомпанементом фортепиано и первая часть сонаты в фа-миноре для фортепиано.

<стр. 100>

Антон Григорьевич внимательно прочел глазами одно только первое мое «Andantino».

Промурлыкав про себя всю эту пьесу, он сказал мне:

— Послушайте! Вам необходимо заняться специальной теорией композиции.

Из вас выйдет хороший фортепианный композитор.

Вы могли бы поступить прямо в класс фуги, — прибавил он после небольшой паузы.

Таким образом, Зике дал толчок к тому, чтобы я стал серьезно относиться к своим композиторским данным, и в следующем же учебном году я приступил к изучению второй моей специальности — теории композиции.

Осенью я поступил в композиторский класс профессора Соловьева, продолжая оставаться у Чези в его классе специальной игры на фортепиано.

*

В заключение моего очерка о профессоре Зике приведу еще краткие биографические сведения о нем.

Родился Карл Карлович Зике в Петербурге в 1850 г., умер в 1890 г. Петербургскую консерваторию окончил по двум специальностям: игре на фортепиано (у Виллуана) и теории композиции (у Заремба). Состоял сначала профессором Московской консерватории (1881—1882), затем Петербургской (1882—1889). Его сочинения — кантата «Мессинская невеста» и другие остались в рукописи. Был отличным аккомпаниатором и дирижером.

Как композитор Зике не представлял собою такой выдающейся величины, как Лядов, а из всего предыдущего моего рассказа ясно, что главная заслуга Зике — в его педагогической деятельности, его таланте как педагога и в его отношении к своим педагогическим обязанностям.

4. Профессор Ливерий Антонович Саккетти (курс истории музыки и эстетики)

С а к к е т т и Ливерий Антонович — писатель по вопросам музыки и эстетики. Родился в 1852 г. в деревне Кензарь, близ Тамбова. С 1866 г. изучал игру на виолончели у К. Ю. Давыдова после чего изучал теорию композиции у Иогансена и Римского-Корсакова.

В 1878 г. окончил курс по теории и приглашен был преподавателем. В 1886 г. получил звание профессора.

Преподавал сольфеджио, гармонию, историю музыки и эстетику.

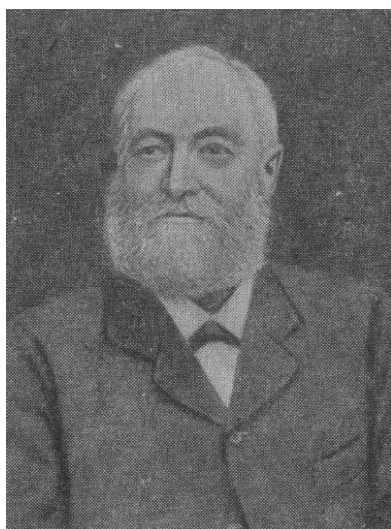
Курс эстетики впервые введен был в программу консерватории профессором Саккетти.

С 1877 по 1894 г. курс этот Саккетти читал также в Академии художеств.

В течение почти двадцати пяти лет состоял сотрудником различных газет и журналов (с 1879 до 1903 г.).

<стр. 101>

Из многочисленных его трудов важнейшие: «Очерк всеобщей истории музыки», «Краткая историческая музыкальная хрестоматия», и «Из области эстетики и музыки» (Р и м а н).



Ливерий Антонович Саккетти.

С Ливерием Антоновичем Саккетти я ближе познакомился только через несколько лет после окончания консерватории, когда он по разным своим литературно-издательским делам приехал в Москву, где я в то время жил. Случайно встретившись с ним на улице, я пригласил его к себе на обед.

После обеда Саккетти вдруг почувствовал себя плохо. Мне пришлось отвезти его в «Лоскутную гостиницу», где он остановился. Температура его еще дома у меня поднялась до сорока градусов.

Перед нашим выходом из моей квартиры он предложил мне захватить с собой рукопись тогда еще не изданной моей книги «Музыкальный слух», с тем, чтобы я его познакомил с этим трудом, о котором я ему несколько слов сказал за обедом.

— Да разве вы будете в состоянии слушать мое чтение при такой температуре? — спросил я его в полном недоумении.

— Я во время болезни всегда стараюсь чем-нибудь заняться, и это отвлечет мое внимание от болезненного состояния, — ответил он.

И действительно, в гостинице, в ожидании прихода вызванного мною врача, Саккетти, лежа в постели у себя в номере, несмотря на мои возражения, заставил меня ознакомить его с общим планом и содержанием моего труда и прочесть ему ту часть рукописи, которая была закончена.

Насколько внимательно он слушал и вникал в содержание моих объяснений и прочитанной мною ему рукописи, видно из того, что по окончании чтения он посоветовал во что бы то ни стало закончить книгу и отдать ее в печать, так как, по его мнению, труд мой заслуживает этого и для музыкантов будет полезен.

Кстати, упомяну здесь, что благодаря такому отзыву,

<стр. 102>

Саккетти я на другой же день серьезно принялся за продолжение этой работы, вскоре ее закончил и сдал в печать, после чего в непродолжительном времени книга моя о музыкальном слухе вышла из печати.

*

Саккетти представлял собою самый совершенный и законченный тип кабинетного ученого.

При исключительной любви к этого рода деятельности; он отличался еще постоянным трудолюбием и выдающейся работоспособностью.

С самых молодых лет у него проявлялась особенная любовь и склонность к научной работе.

Ливерий Антонович рассказал мне как-то курьезную историю о том, как в связи с этой своей ранней склонностью он волей-неволей стал хорошим шахматистом.

«Когда мне было лет шестнадцать-семнадцать, я очень увлекался писанием больших статей по разным философским вопросам. Я писал о свободе воли, о сознании, о бытии и небытии и т. д.

В то время я гостил у одного моего знакомого в его поместье.

Знакомый этот любил играть в шахматы и был очень недурным шахматистом. Я же очень любил читать ему, вслух свои рукописи по философии.

Наслушавшись в большом количестве моих рукописей и видимо утомившись моим чтением, он как-то сказал мне:

— Знаешь что, давай уговоримся с тобой. Сначала сыграем партию в шахматы, потом, ты прочтешь один лист своих рукописей, а затем опять — партия в шахматы и лист рукописей.

Я был тогда очень плохим шахматистом. Поэтому он быстро давал мне мат, и моя жажда читать вслух свои философские статьи, хотя и с небольшими перерывами, достаточно удовлетворялась.

Через несколько дней, однако, он мне сказал:

— Нет, шалишь! Давай теперь уговоримся так: будем играть в шахматы до тех пор, пока ты не дашь мне мат, а тогда только ты прочтешь мне лист своих рукописей.

Мне пришлось подчиниться и этому. Но, так как я при моих слабых знаниях шахматной игры никак не мог дать ему мата, я решил во что бы то ни стало стать сильным шахматным игроком.

Я начал один на один с самим собой в своей комнате упражняться в шахматной игре. Мало того. Я выписал массу книг и руководств по игре в шахматы, основательно изучил эти труды и вскоре добился того, что стал в этом

<стр. 103>

искусстве сильнее моего партнера. И все это только для того, чтобы как можно быстрее давать ему мат и возможно больше прочесть ему из моих философских рукописей!»

*

Со слов Саккетти сообщу вам еще, как он, не имея готового от природы абсолютного слуха, продолжительной работой приобрел этот слух. Слух его до этого был только относительный.

Предварительно я должен пояснить, какое существует различие между обоими этими видами музыкального слуха.

Некоторые музыканты, услышав какой-нибудь звук, моментально, не задумываясь узнают, какая это нота.. Если вы на рояле возьмете не один только звук, но целый аккорд, они, не видя клавиш, сразу могут безошибочно назвать все ноты, входящие в состав этого аккорда.

Такой слух, при котором музыкант, слыша звуки, узнает тотчас же, какие это ноты, и есть абсолютный слух.

Способность эта дается обыкновенно природой в совершенно готовом виде, иногда уже в самом раннем детстве.

Известный композитор Сергей Иванович Танеев рассказывал мне, что на первом же уроке музыки, когда, ему показали на рояле ноты, он сразу стал узнавать на слух и называть их. Ему было тогда всего пять лет.

«Нота д о для меня имела совершенно особый характер звучания. Я узнавал ее так же быстро и свободно по этому определенному характеру ее звука, как мы сразу узнаем в лицо знакомого человека. Нота р е уже имела как бы совершенно другую, тоже вполне определенную физиономию, по которой я ее моментально узнавал и называл. И так все остальные ноты», — пояснял мне Танеев, как это у него происходит.

Большинство музыкантов обладает, однако, только относительным слухом. Они узнают, какой интервал образуют два звука в одновременном сочетании или в чередовании друг за другом. «Это — большая терция», говорят они, или «это — чистая октава». Однако назвать самые ноты они не могут. Аккорды они также могут определить. Они скажут — мажорное ли это или минорное трезвучие, или это септаккорд, но не смогут узнать и назвать ноты, входящие в состав аккорда.

Таким образом, в последнем случае музыканты узнают интервалы, т. е. расстояния между звуками, иначе говоря — о т н о ш е н и я их высот. Поэтому-то и слух их называется о т н о с и т е л ь н ы м . В первом же случае на слух узнают а б с о л ю т н у ю высоту звука, называют еще и самые ноты, отчего и происходит название а б с о л ю т н о г о слуха.

Саккетти никак не мог примириться с тем, что от

<стр. 104>

природы не был наделен абсолютным слухом. Чтобы его приобрести, он придумал следующий способ работы.

Материалом для этой работы .он взял фуги Баха.

Вы, наверное, знаете, что фуги принадлежат к числу полифонических, т. е.

многоголосных контрапунктических произведений. Огромный сборник Баха под общим названием «Wohltemperiertes Clavier» состоит из двух томов по 24 прелюдии и фуги в каждом. Большинство этих фуг трех- и четырехголосные, есть среди них всего одна двухголосная и две пятиголосные.

Начав с первой фуги первого тома, Саккетти последовательно сольфеджировал (т. е. пел, не помогая себе на рояле) один за другим голоса всех 48-ми фуг, играя одновременно на рояле остальные голоса.

Это — такая обширная, трудная работа, на которую способен был, мне кажется, только такой труженик, как Ливерий Антонович.

— Когда я окончил эту работу, — закончил свой рассказ Саккетти, — у меня оказался абсолютный слух, который и остался на всю жизнь.

*

Как-то, в другой раз, Саккетти сообщил мне, что, окончивши у К. Ю. Давыдова в консерватории полный курс игры на виолончели, он два-три раза выступал в концертах, но благодаря сильному волнению настолько неудачно, что вскоре пришел к заключению, что не имеет призвания к концертной деятельности, и больше уже не выступал публично. Таким образом, он уже в молодости отдался всецело научной работе.

Когда последние годы своей жизни Ливерий Антонович, перегруженный педагогическими работами — чтением лекций в консерватории и Академии художеств и подготовкой к этим лекциям — заметил, что у него не остается времени для новых научных исследований, он стал вести такой образ жизни, который давал ему возможность ежедневно по несколько часов отдаваться собственной научной работе. Он регулярно ложился спать в девять часов вечера, для чего отказался совершенно от посещения концертов, оперы и театров, хождения в гости и приема гостей и, проспав требуемые для отдыха восемь часов, с пяти до девяти или десяти утра, когда начинались его лекции, ежедневно работал над новыми своими научными трудами.

*

У профессора Саккетти я прослушал курс истории музыки и эстетики. По учебному плану этими двумя предметами заканчивался полный курс обязательных для всех

<стр. 105>

учащихся консерватории теоретических предметов. К слушанию лекций по истории музыки и эстетике могли быть допущены только те учащиеся, которые уже успели пройти и сдать экзамены по всем предшествующим обязательным предметам: элементарной теории, гармонии, энциклопедии и инструментовке, так как без знания этих предметов нельзя понять истории музыки и эстетики.

«Курс истории музыки» Саккетти точнее можно было бы назвать курсом «всеобщей» истории музыки.

Начиная с исследования самых зачатков музыкального искусства у первобытных народов, курс этот переходил к ознакомлению с (музыкой древних народов — египтян, евреев, греков, римлян и изучению особенностей музыкального искусства различных позднейших культурных народностей — итальянцев, германцев, французов, нидерландцев, русских, кончая более близкой к современности музыкой различных композиторов, школ и направлений.

Готовиться к экзамену по этому предмету было очень удобно по упомянутому выше «Очерку всеобщей истории музыки» Саккетти, первое издание которого вышло уже в 1883 г.

По курсу же эстетики Саккетти — готовиться к экзамену приходилось по запискам, так как курса этого в печати не было.

*

Что такое «эстетика» как наука, мне придется вам объяснить, так как не всем известно, что эта наука собою представляет.

Вообще эстетикой называют науку о прекрасном, о том, что такое искусство. Предметом эстетики являются общие вопросы, касающиеся не одной только музыки, но и всех других искусств: живописи, скульптуры, архитектуры, литературы и драматического искусства.

Эстетика интересуется законами, общими для всех этих искусств, разбирает также особенности каждого из них, их природу и, кроме того, интересуется тем, как мы воспринимаем произведения искусства.

Что такое «возвышенное» в искусстве, что такое «грациозное», что такое «юмор», и как эти особенности проявляются в различных искусствах, — такие вопросы могут служить примерами того, что подвергается изучению и исследованию в науке эстетики.

В учебном плане консерватории назначение этого предмета состояло также и в том, чтобы музыканты не оставались узкими специалистами, а знакомились и с родственными музыке другими искусствами.

<стр. 106>

*

Прослушавши оба курса — истории музыки и эстетики, я успешно сдал Саккетти экзамен по обоим этим предметам, чем и закончилось мое изучение всех требовавшихся программой обязательных предметов.

Согласно этой программе одно только успешное окончание консерватории по специальности (игре на фортепиано или на других инструментах, пение) не давало еще звания свободного художника. Звание это присуждалось только тогда, когда, кроме сдачи # своего специального предмета, учащийся прошел и сдал все без исключения обязательные теоретические предметы.

Таким образом, со сдачей двух последних предметов — истории музыки и эстетики, я выполнил всю требуемую программу для получения в будущем звания свободного художника.

5. Мои воспоминания о первом международном конкурсе имени А. Г. Рубинштейна

Часть денег, собранных от данных Рубинштейном за границей концертов, пошла на учреждение международного рубинштейновского конкурса молодых пианистов и композиторов.

Перед смертью Рубинштейн в своем завещании оставил 25 000 руб. на продолжение этого конкурса.

Согласно условиям конкурса каждые пять лет, в августе месяце, выдаются премии в 5000 франков (около 2000 руб.) — одна композитору, другая пианисту.

К участию в конкурсе допускались лица в возрасте от двадцати до двадцати шести лет всех национальностей и всех вероисповеданий.

Местом конкурса должны были служить по очереди: Петербург, Берлин, Вена и Париж, затем снова те же города в том же порядке.

Для композиторов — программа конкурса: концерт для фортепиано с оркестром, камерное произведение, с участием фортепиано, и фортепианные пьесы соло.

На первом конкурсе (в Петербурге) председательствовал сам А. Г. Рубинштейн.

Я помню еще, что для композиторов одним из условий допущения к участию в конкурсе было требование, чтобы свои произведения они сами исполняли на фортепиано.

*

Когда я за несколько дней до конкурса приехал в Петербург и зашел в консерваторию, Антон Григорьевич как-раз получил с почты массу рукописей молодых композиторов

<стр. 107>

из-за границы и, держа в руках большой пакет этих рукописей, обратился к присутствующим со словами:

— Ну, пойдемте куда-нибудь в класс, я сейчас проиграю эти сочинения.

Я набрался смелости и вошел вместе с остальными присутствовавшими при этом в избранный им класс.

Должен признаться, что никогда не приходилось мне слышать кого-нибудь, кто бы так изумительно читал ноты с листа. Казалось, что Антон Григорьевич давно знал эти произведения и предварительно их основательно разучивал.

Однако все прочитанные им композиции либо не удовлетворяли требованиям программы конкурса, либо были крайне слабы. Все они тут же были Рубинштейном забракованы. Одни только сочинения впоследствии знаменитого итальянского пианиста Ферручио Бузони были им одобрены.

Каким образом не менее остальных слабые произведения Наполеона Чези были допущены к исполнению на конкурсе, я до сих пор не знаю. Говорили, что, так как конкурс композиторов во что бы то ни стало должен был состояться, Антон Григорьевич из остальных конкурентов Бузони остановился почему-то на этом композиторе, чтобы только не сорвать конкурса. С сочинениями Наполеона Чези он, очевидно, познакомился раньше, так как в числе прочитанных им тогда рукописей этих сочинений не было.

Для того чтобы конкурс композиторов состоялся, Рубинштейну пришлось пойти еще на одну уступку — пришлось разрешить исполнение композиций Чези не им самим, так как композитор не мог приехать в Петербург.

Из русских молодых композиторов ни один не представил на конкурс своих сочинений, что, как вы увидите дальше, чрезвычайно огорчило Антона Григорьевича.

Пианистов допущено было к участию в конкурсе очень много, особенно иностранцев, самых различных национальностей. В числе их был Бузони, конкурировавший и как композитор и как пианист. Из русских пианистов должен был выступить недавно окончивший консерваторию Николай Александрович Дубасов.

*

Я уже писал раньше о том, как мало времени было у меня в распоряжении для того, чтобы разучить присланные мне сочинения Наполеона Чези, которые предстояло исполнить на конкурсе.

На другой же день по получении рукописей этих композиций пришлось сесть в поезд и поехать в Петербург, так как нужно было успеть до конкурса прорепетировать одночастный концерт Наполеона с оркестром и его сонату со скрипкой.

<стр. 108>

Сидя трое суток в вагоне я, однако, не терял времени и за эти три дня не только ознакомился близко со всеми предстоящими к исполнению произведениями, но и выучил их наизусть, много раз прочитывая глазами ноты без инструмента. По приезде в Петербург мне оставалось только технически проработать весь этот материал на фортепиано и провести репетиции с оркестром и со скрипачом. Партию скрипки в сонате Чези должен был со мною исполнить известный талантливый, тогда еще совершенно молодой скрипач Эммануил Эдуардович Крюгер, бывший ученик профессора Ауэра, впоследствии профессор консерватории по игре на скрипке.

На репетиции концерта с оркестром оказалось, что партия оркестра до того неумело была написана композитором, что дирижер несколько раз в отчаянии бросал палочку. Духовые медные инструменты кричали все время на самых высоких нотах и своим

резким, пронзительным звуком покрывали и партию рояля и партии струнной группы.

С оркестром и со скрипачом я имел только одну репетицию, и с одной репетиции должен был играть на конкурсе, так как для второй репетиции не оставалось времени.

На самом конкурсе, во время перерыва, объявленного после благополучного исполнения мною программы композиций Наполеона Чези, Антон Григорьевич зашел в артистическую и обратился ко мне) с той же своеобразной похвалой, какую мне раньше пришлось услышать от него после исполнения наизусть на ученическом вечере мною и ученицей Федоровой «Патетического концерта» Листа для двух роялей:

— Браво! Молодец! Этакую ерунду вы смогли выучить наизусть!

Кошмарнее всего было играть концерт с аккомпанементом кричавших во все горло духовых инструментов оркестра. Сонату со скрипкой и сольные фортепианные пьесы играть было гораздо легче, так как тут по крайней мере мне никто не мешал слушать то, что я играл, хотя произведения эти были не менее слабы по своим художественным качествам.

Бузони как композитор и по своему таланту, и по своей подготовке оказался на многоголов выше Чези. Ясно, что премия по композиции была присуждена ему.

Как пианист Бузони, однако, премии не получил. Несмотря на свое изумительное техническое мастерство, в отношении теплоты и поэтичности исполнения он в лице Дубасова имел тогда более сильного конкурента.

Как сейчас помню необыкновенно проникновенное исполнение Дубасовым нокturna до-диез-минор Шопена и последней (32-й) сонаты Бетховена.

Премия по игре на фортепиано совершенно справедливо была тогда присуждена Дубасову.

<стр. 109>

Но как изменчива бывает иногда дальнейшая судьба соревнующихся на конкурсах!

Бузони через несколько лет после конкурса приобрел как пианист мировое имя и до конца своих дней с исключительным успехом концертировал во всех крупных музыкальных центрах земного шара. Дубасов же, после блестящей своей победы на конкурсе, больше не выступал публично и впоследствии приобрел большое имя только как педагог-профессор игры на фортепиано в Петербургской консерватории.

Причины такого поворота в его судьбе были следующие.

После присуждения Дубасову премии на рубинштейновском конкурсе, он получил много приглашений на концерты в России и за границей, а также в Америку, но отказался от этих ангажементов вследствие тяжелой болезни отца, бывшего тогда профессором консерватории, так как не хотел покидать его. А затем вскоре у него самого появилось тяжелое заболевание руки, которое не поддавалось никакому лечению и делало невозможным выступления.

Не зная всех этих обстоятельств и основываясь только на том, что Дубасов после конкурса в концертах больше не выступал, многие, не бывшие на конкурсе и не слышавшие тогда его игры, и по сию пору думают, что премия присуждена ему была только потому, что жюри конкурса исключительно из патриотических чувств вперед решило дать премию русскому пианисту.

Однако, присутствуя на конкурсе и прослушав всех без исключения конкурировавших пианистов, я могу удостоверить, что премия была присуждена Дубасову по заслугам, чему наибольшей гарантией служит то, что председательствовал на этом конкурсе сам Рубинштейн, в своих мнениях не руководившийся ничем другим, кроме мотивов настоящей художественности и чувства справедливости.

*6. Начало моих занятий по специальной теории композиции
в классе профессора Н. Ф. Соловьева*

В начале учебного года, как-раз после только что; описанного конкурса, я, решив последовать совету Антона Григорьевича и поступить в класс специальной теории

композиции, отправился в консерваторию и зашел в кабинет директора, чтобы посоветоваться с Рубинштейном, к кому из профессоров композиции мне записаться в класс.

Я застал Антона Григорьевича одного за завтраком.

Он любезно пригласил меня сесть и спросил в чем дело,

Я совершенно не знал, как мне быть, когда в ответ на мое объяснение причины моего прихода к нему он сказал следующее:

<стр. 110>

— Что я могу вам посоветовать? У нас в консерватории имеется три профессора по композиции: Иогансен, Римский-Корсаков и Соловьев. Все они трое получают по две тысячи рублей в год жалованья, и никто ничего не делает!

Видя, в каком я нахожусь недоумении от его ответа, он счел нужным пояснить свои слова:

— Сколько лет все они преподают у нас в консерватории, и ни один молодой русский композитор не принял участия в конкурсе.

Из этих слов я увидел, насколько отсутствие на конкурсе русских композиторов огорчило Антона Григорьевича. Я молчал.

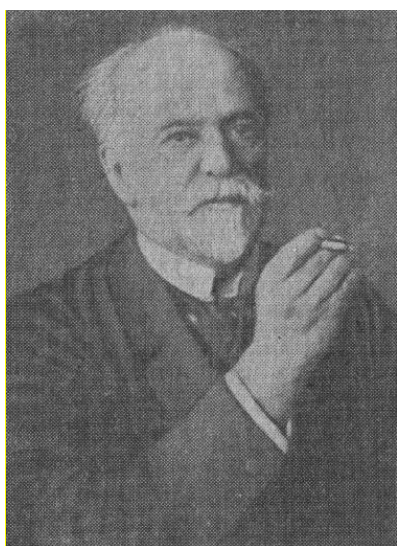
После довольно большой паузы Рубинштейн, продолжая завтракать, вдруг спросил меня:

— А чем вы больше всего интересуетесь в теории композиции?

Я ему ответил, что больше всего меня в композиции интересуют большие формы.

— Ну, тогда я вам советую, идите к Соловьеву, — сказал Антон Григорьевич, чем и закончилась наша беседа.

Почему он тогда для изучения техники композиции больших форм предпочел рекомендовать мне профессора Соловьева, когда Римский-Корсаков и Иогансен не меньше имели знаний по этой части, я до сих пор не знаю.



Николай Феопемптович Соловьев.

*

Во всяком случае я решил послушаться его совета и, попрощавшись с ним, пошел искать по консерватории Соловьева, чтобы сговориться с ним о поступлении в его класс.

Встретивши его на лестнице, я сказал ему о своем желании, сославшись на совет Антона Григорьевича, прибавив к этому, что, просмотрев мои сочинения, он нашел, что я могу поступить сразу в класс фуги, минуя курсы гармонии и контрапункта.

<стр. 111>

Тогда Соловьев спросил меня:

«А гармонию-то вы знаете хорошо?»

Я ответил ему, что основательно прошел оба курса обязательной гармонии у Лядова.

«Это по учебнику Римского-Корсакова?»

Вот что, батюшка мой! (такова была его манера говорить). Если вы хотите работать у меня, то я могу принять вас только на первый курс гармонии. То, что вы прошли курс обязательной гармонии, я считаю для специалиста-композитора совершенно недостаточным.

«Как хотите, решайте, но я только при этом условии буду с вами заниматься!»

Найдя доводы Соловьева достаточно убедительными, я тут же согласился на его требование и должен сказать, что впоследствии я убедился, насколько он в этом отношении был прав, и я не пожалел, что курс специальной теории композиции я начал проходить у него с самого начала, с самой основы — курса гармонии.

С другой стороны, став более зрелым композитором, я не пожалел также о том, что перед прохождением курса гармонии по системе Соловьева я этот же предмет прошел у Лядова по системе Римского-Корсакова.

*

Я постараюсь, насколько возможно, пояснить вам, в чем разница между этими двумя системами, в чем достоинства каждой из них, и почему я в конце-концов так доволен, что прошел обе системы и именно в том порядке, как это мне пришлось их изучать.

Что такое вообще представляет собою гармония, как музыкальная наука?

Гармония имеет своим предметом учение о построении различных простых и сложных аккордов и о правильном соединении их друг с другом. Сюда же относится искусство правильного перехода из одной тональности в другую, иначе говоря — учение о модуляциях.

В музыке применяются и самые простые аккорды и самые сложные.

Чтобы дать понятие о том, какие аккорды считаются простыми, какие сложными, я предлагаю вам взять на рояле простейший аккорд — до-ми-соль (я диктую ноты снизу вверх) и сравнить звучность этого аккорда с тем, как звучит другой, уже значительно более сложный аккорд из пяти звуков — до-си-бемоль-ми-соль-диез-ре (чтобы его взять на рояле одновременно, левой рукой возьмите первые две ноты — до-си-бемоль, в правую — остальные три ноты — ми-соль-диез и ре, тоже в порядке снизу вверх). Таким об-

<стр. 112>

разом вы получите представление о простых и сложных аккордах.

Чем дальше развивалось музыкальное искусство, тем сложнее и сложнее делались применявшиеся композиторами аккорды. Гармоническое чувство музыкантов постепенно развивалось и обогащалось новыми все более сложными звуковыми сочетаниями.

Такой процесс проходило и продолжает проходить все музыкальное искусство.

И аналогичный же процесс проходит последовательно каждый отдельный музыкант в своем гармоническом развитии. При начале изучения музыки только самые простые аккорды доступны пониманию начинающего музыканта. Сложные аккорды кажутся ему непонятными, потому что гармоническое чувство его еще не развито. Чем дальше идет изучение музыкантом все более сложных в своей гармонии музыкальных произведений, тем больше развивается его гармоническое чувство, и тем более сложные аккорды становятся доступными его пониманию.

*

Система, которой придерживается в своем учебнике гармонии Римский-Корсаков, отличается строгой последовательностью, с которой построен постепенный переход от

самых простых аккордов к все более сложным, от самых простых соединений их друг с другом также к более сложным.

Благодаря этому шаг за шагом у учащегося развивается его гармоническое чувство.

Другая особенность этой системы состоит в той строгой дисциплине, которая проведена в учебнике Римского-Корсакова в отношении правил соединения аккордов друг с другом.

Многие соединения, встречающиеся в живых музыкальных произведениях композиторов, временно, конечно, запрещаются, а предписываются точные и строгие правила для: безошибочного простейшего соединения аккордов друг с другом.

Что касается последовательности соединяемых друг с другом аккордов, нужно заметить, что нельзя по произволу, и как вздумается после данного аккорда брать любой другой. И если в композициях мы встречаемся в этом отношении с большей свободой, то в системе Римского-Корсакова и тут изучающему гармонию ставятся строгие рамки, и не всякая последовательность, встречающаяся в свободных композициях, ему разрешается.

Благодаря всем этим ограничениям учащийся проходит через строжайшую дисциплину, в отношении построения ак-

<стр. 113>

кордов, способов соединения их друг с другом, а также в отношении выбора их последовательности.

Вот эти две особенности — постепенный переход от более простых к более сложным аккордам и строгая дисциплина в выборе следующих друг за другом аккордов и в способах их соединения — составляют особенности системы Римского-Корсакова, неуклонно проведенные в его учебнике гармонии. И в этих же особенностях лежат достоинства этой системы.

*

Однако после прохождения всего курса гармонии по этой системе сам композитор должен постепенно переходить к большей свободе и в построении сложных аккордов и в выборе их последовательности, а также в способах их соединения, что является уже делом его самостоятельности и во многом зависит от его природного дарования.

Изучение гармонии по системе, которой придерживался Соловьев, значительно облегчило мне выход из строгих рамок пройденного по учебнику Римского-Корсакова у Лядова курса обязательной гармонии и ускорило приобретение большей свободы в применении аккордов, их последовательности и их соединений.

Той же системы в своем преподавании и в своем учебнике гармонии придерживался Чайковский в бытность профессором Московской консерватории, так как оба они — Соловьев и Чайковский — были учениками одного и того же теоретика, профессора Заремба. Его же учениками были профессора Рубец, Маренич и Зике, преподававшие у нас в Петербургской консерватории различные обязательные теоретические предметы.

*

Ввиду такой плодотворной педагогической деятельности профессора Заремба, я приведу вам биографические сведения о нем:

З а р е м б а Николай Иванович — теоретик. Родился в 1821 г., умер в 1879 г.

По окончании университета изучал теорию композиции в Берлине у Маркса. С 1869 г. преподавал теорию музыки в Петербурге в (музыкальных классах Русского музыкального общества, а затем в консерватории.

После первого ухода Рубинштейна из консерватории был в течение пяти лет ее директором

(с 1867 по 1872 г.), продолжая в то же время свою преподавательскую деятельность.

Будучи студентом университета, написал симфонию. Последние годы жизни, будучи больным и разбитым параличом, написал ораторию «Иоанн-креститель» (1878—1879 г.).

Его ученики: Чайковский, Ларош, Соловьев, Рубец, Маренич, Зике, Альтани и др.

<стр. 114>

Особенности системы Заремба — Соловьева лежат в большей свободе обращения с аккордами по сравнению с системой изучения гармонии по Римскому-Корсакову—Лядову.

Здесь не место, конечно, входить в подробности построения каждой из описываемых двух систем. Я считаю, однако, сказанного вполне достаточным, чтобы понять, почему последовательное прохождение курса гармонии сначала по Римскому-Корсакову, а затем по Соловьеву, в итоге считаю для себя в высшей степени полезным. Научившись у Лядова строгой гармонической дисциплине, я затем у Соловьева планомерно высвобождался из строгих рамок и, таким образом, расширил для себя круг гармонических возможностей и вместе с тем свой общий гармонический кругозор.

*

Хорошей стороной манеры преподавания Соловьева было то, что после объяснения содержания каждой лекции он тотчас же диктовал нам вкратце это содержание, так как в то время, когда я учился у него, еще не существовало печатного издания его курса, вышедшего в двух томах значительно позже.

За первый год моего пребывания у него в классе мне удалось успешно пройти оба курса специальной гармонии и к концу года, по сдаче экзамена, я был переведен в класс специального контрапункта.

*

К описываемому здесь периоду моих занятий в консерватории (первые четыре года пребывания на высшем курсе фортепианного отделения) относится только один этот первый год параллельного с игрой на фортепиано изучения теории композиции, так как начал я совмещать обе специальности в последний, четвертый год этого периода.

В этом году я уже был свободен от всех обязательных теоретических предметов, а также успел окончить университет, так что времени у меня было достаточно, чтобы в консерватории успешно работать по обеим специальностям.

*

Более подробные сведения о моем профессоре по специальной теории композиции я приведу в следующей главе, так как дальнейшие занятия у него по контрапункту, фуге, инструментовке и свободному сочинению дадут больше материала для характеристики его как педагога.

7. Окончание университета

Мне придется вернуться назад ко второму году описываемого мною здесь периода.

Я уже писал, что по болезни мне не удалось в этом

<стр. 115>

году прослушать всех лекций Рубинштейна по истории фортепианной литературы. Заболел я тогда воспалением легких.

Оправившись от этой болезни, я в том же учебном году имел несчастье вскоре заболеть еще более тяжелой болезнью — возвратным тифом.

В университете я числился в то время на четвертом, последнем курсе юридического факультета; но, заболев, не мог посещать в этом втором полугодии ни консерватории, ни

университета.

После выздоровления по настоянию врача я должен был бросить все занятия и для восстановления сил отправиться на юг к своим родителям.

Возвратившись после летних каникул в Петербург, я предполагал тотчас же приступить к сдаче окончательных экзаменов по юридическим наукам в университете, думая, что числился на четвертом курсе весь последний учебный год.

В то время в университете впервые был введен новый устав.

Согласно этому уставу на всех четырех курсах юридического факультета не требовалось сдачи настоящих экзаменов для перехода с курса на курс. Но зато, пробыв на этом факультете четыре года, нужно было сдавать сразу экзамены по всем предметам за все четыре курса в государственной комиссии, состоявшей из профессоров университета, при участии видных юристов и сенаторов, назначавшихся правительством. Посещение лекций не было обязательным и не контролировалось. Требовались только легкие зачеты на первых трех курсах, и то не по всем предметам. Эти зачеты сдавать было не трудно, так как профессора к ним относились очень снисходительно, считая, что знания студентов будут все равно строго проверены при сдаче ими по тем же предметам окончательных экзаменов в государственной комиссии. У меня все эти зачеты были сданы, на четвертом же курсе не требовалось никаких зачетов.

Вот почему, несмотря на непосещение мною лекций второго семестра четвертого курса, я был уверен, что буду допущен к сдаче окончательных экзаменов в государственной комиссии.

Каково же было мое изумление, когда, зайдя в канцелярию университета, я узнал, что не только не допущен к этим экзаменам, но даже числюсь в списке студентов, исключенных за невзнос платы за второе полугодие последнего учебного года.

Тогда только я вспомнил, что из-за болезни и отъезда домой забыл внести эту плату.

Я обратился к ректору университета с просьбой разрешить мне внести деньги, чтобы иметь право экзаменоваться.

Ректор, однако, сказал мне, что этого он никак раз-

<стр. 116>

решить не может и единственное, что он может сделать, это зачислить меня вновь на четвертый курс, так что экзамены в государственной комиссии я смогу сдавать только через год.

Таким образом, волей-неволей, пришлось остаться на второй год на четвертом курсе и в общем пробыть в университете вместо четырех — пять лет.

*

Мне очень памятно время подготовки к сдаче экзаменов в государственной комиссии.

Сдать нужно было что-то около двадцати предметов, как я уже говорил, по всем четырем курсам.

В общем весь период сдачи этих экзаменов продолжался больше полутора месяцев. Это было время непрерывной горячей усиленной работы. Не только целыми днями, но иногда и ночами приходилось сидеть за книгами и за эти полтора месяца переработать и усвоить массу материала.

Не раз случалось, что когда квартирная хозяйка, у которой я нанимал комнату, часов в восемь вечера приносила мне самовар и все, что нужно было к вечернему чаю, и ставила все это на стол, за которым я работал, я забывал о чае и дорабатывался до того, что сидя засыпал на своем стуле. Среди ночи, проснувшись, я выпивал холодный чай и иногда продолжал работу дальше до самого утра.

*

Теперь, когда я задумываюсь над тем, к чему нужно было сдавать эти экзамены, когда я все равно не думал стать юристом и ни на минуту не колебался в своем решении всецело в будущем отдать музыкальной деятельности, я не нахожу этому другого объяснения как то, что в моем характере всегда было стремление всякое начатое дело доводить по мере сил до самого конца.

*

Несколько слов я хочу сказать вам о тех ,способах, которыми я пользовался в своей работе по усвоению такой массы предметов в сравнительно короткий срок.

По некоторым предметам я составлял краткие конспекты, бегло просматривая которые я мог бы перед самым экзаменом быстро возобновить в памяти главнейшее содержание этих предметов. Перечитывая каждый отдел печатного или гектографированного курса лекций, иногда по несколько раз до тех пор, пока я уяснял себе вполне его

<стр. 117>

содержание, я тотчас же на больших листах писчей бумаги мелким шрифтом записывал вкратце самое главное, самую суть содержания этого отдела.

Над другими предметами я работал иначе.

Имея в руках синий и красный карандаш, я на самих книгах подчеркивал синим карандашом более важное по содержанию в каждом данном отделе и тут же, перечитывая затем только подчеркнутое, вторично подчеркивал уже красным карандашом наиболее существенное и главное из подчеркнутого синим.

Таким образом, я тоже получал возможность быстро оживлять перед экзаменом в памяти главнейшее содержание всего курса.

К подготовке к экзаменам я приступил с очень неравномерными знаниями по различным предметам.

Больше всего знаний было у меня по предметам первого курса, по которым я не только прослушал все лекции профессоров, но и перечитывал в свое время печатные их курсы. В дальнейшем я уже гораздо реже посещал лекции и не успевал также полностью знакомиться с их содержанием по книгам. Однако некоторые особенно меня интересовавшие отдельные вопросы я не только прошел по курсу лекций, но еще и специально изучал по трудам других авторов в Публичной библиотеке.

Таким образом, по отдельным вопросам у меня было даже больше знаний, чем это требовалось для сдачи экзамена, но некоторым предметам знаний было достаточно, а по другим их совершенно нехватало.

За короткий срок, конечно, нельзя было восполнить многочисленные пробелы в моих знаниях и, несмотря на усиленную подготовительную работу (приходилось иногда в один день прочитывать больше 300 страниц печатного курса), экзамены представляли для меня еще большую лотерею, чем это обыкновенно было в старое время.

Все зависело от того, какой номер билета .вытянешь и какой вопрос вздумает задать профессор на экзамене.

*

Экзамены начались при весьма торжественной обстановке. За большим длинным столом, с одной стороны сидели знакомые нам профессора и назначенные в комиссию юристы и сенаторы, седые и лысые; с другой—на приготовленный стул садились против экзаменовавших профессоров подвергавшиеся испытанию студенты.

В памяти у меня сохранились экзамены только по некоторым предметам, которые я сдавал.

По «Римскому праву» я был хорошо подготовлен, но благодаря утомлению от усиленной работы не сразу отвечал

<стр. 118>

на вопросы, задававшие экзаменовавшим меня профессором Дорном.

Сидевший рядом с Дорном седой сенатор каждый раз, когда я задумывался над ответом, укоризненно покачивал головой и особенно сильно выявил свое неудовольствие, когда экзамен кончился.

Большое удовлетворение получил я, однако, когда после последнего неодобрительного жеста сенатора Дорн, обратившись к нему, сказал:

— Ничего! Он, хотя и не сразу отвечал на вопросы, но, видно, прекрасно знает предмет — и поставил мне «весьма удовлетворительно».

Очень повезло мне на экзамене по «Гражданскому праву».

Обширный курс профессора Дювернуа обнимал около 1000 страниц. Одно введение в этот курс превышало 100 страниц.

Много раз принимался я раньше за изучение этого курса, и каждый раз дальше введения мне не удавалось пойти.

Бегло и весьма поверхностно перед самым экзаменом ознакомился я с остальной частью курса.

Но разве не лотерея экзамен по билетной системе?

Я вытянул первый номер — «Введение», единственную часть всего курса, которую я знал основательно.

Дювернуа был очень доволен моим ответом и также поставил мне «весьма удовлетворительно».

Скандально экзаменовался я по «Церковному праву».

На первый вопрос экзаменовавшего меня проф. Рождественского — «Что вы можете сказать о приходах?» — я отвечал совершенно неудовлетворительно. На второй его вопрос: «Каковы права и обязанности архиерея?» — я с трудом выуживал из своей памяти некоторые, кажется, из десяти пунктов, перечисленных в его курсе. При этом Рождественский по номерам этих пунктов отгибал соответствующие пальцы на обеих руках. Когда я остановился и остальных пунктов не мог припомнить, он выставил мне обе руки с неотогнутыми торчавшими вверх пальцами и спросил:

— А это что?

Когда я продолжал упорно молчать, он отпустил меня словами:

— Ну, идите! Бог с вами! — и поставил мне отметку «посредственно».

Из-за этой отметки я опасался, что все мои труды пропадут напрасно, и я буду лишен диплома об окончании университета. Декан факультета, к которому я обратился с просьбой разрешить мне переэкзаменовку, однако, успо-

<стр. 119>

коил меня тем, что одна такая неудовлетворительная отметка по второстепенному предмету, как «Церковное право», допускается и не мешает получению диплома.

Особенно сильное утомление я испытал перед сдачей экзамена по «Уголовному праву».

Экзамен по этому предмету был неожиданно перенесен на три дня раньше первоначально назначенного срока. Между тем объявлено было об этом только за два дня до самого экзамена.

За остававшиеся в моем распоряжении два дня я должен был поэтому успеть проработать огромное количество материала, которое предполагал пройти за пять дней.

Два дня и две ночи я без перерыва готовился и двое суток не ложился спать.

На экзамене я вытянул билет, на котором было написано: «О смертной казни».

Вследствие сильнейшего переутомления и бессонных ночей, я, прочитав на вытянутом билете вопрос, на который мне предстояло отвечать, почувствовал, что голова моя совершенно пуста. Это был форменный столбняк.

Порядок на этом экзамене был такой, что каждый студент, вытянувши билет, не сразу должен был отвечать, а имел минут пятнадцать-двадцать для обдумывания своего ответа, пока отвечал предыдущий.

С трудом собравшись с мыслями, я отвечал профессору Фойницкому на заданный вопрос.

Но Фойницкий имел обыкновение каждому экзаменуемому студенту, после ответа по вытянутому им билету, задавать еще отдельно какой-нибудь вопрос из остального курса, и тут уже для обдумывания времени не было.

Случайно он задал мне еще один вопрос из «Уголовного права», касающийся грабежа.

Я вторично почувствовал, что со мной сделался столбняк. Состояние было такое, что если бы меня в этот момент спросили, как меня зовут, я бы никак не мог ответить.

После того как Фойницкий некоторое время напрасно ждал моего ответа, он сказал мне:

— Очень жаль. А я хотел поставить вам «весьма удовлетворительно», — и поставил «удовлетворительно».

*

В результате продолжительного напряжения сил, тянувшегося непрерывно в течение более полутора месяцев, па другой же день после сдачи последнего экзамена, не только у меня одного, но и у многих студентов, наступил сильнейший упадок сил.

Я и двое моих земляков, также студентов-юристов,

<стр. 120>

начали было готовиться к экзаменам вместе. Знания наши были, однако, настолько различны, что работать совместно не имело смысла. Вскоре поэтому мы перешли на работу в одиночку.

Когда мы еще занимались вместе, то, по предложению одного из моих товарищей, решили по окончании экзаменов устроить пирушку с выпивкой. Однако пирушка эта так и не состоялась: все мы трое были так переутомлены, что о каком-нибудь кутеже не могло быть и речи. Я, например, после сдачи последнего экзамена, вынужден был на другой же день слечь в постель, так как почувствовал неимоверную слабость, утомление и даже боль во всем организме, и пролежал, таким образом, несколько дней.

На память о периоде усиленной подготовки к университетским экзаменам у меня на всю жизнь осталась близорукость вследствие переутомления глаз от массы прочитанных книг и исписанных мелким шрифтом конспектов.

*

И все-таки, несмотря на все эти неприятности, получение диплома об окончании университета доставило мне большое чувство удовлетворения: предпринятое дело получения высшего образования мною было, таким образом, доведено до последнего заключительного аккорда.

Думаю, кроме того, что в практическом отношении период подготовки к окончательным экзаменам принес мне свою пользу — дал моей умственной работе известную дисциплину, приучил отличать главное от второстепенного и, как я уже говорил в начале этой книги, развил способность аргументировать, т. е. способность приводить убедительные доказательства своим утверждениям.

8. Заключение

В заключение этой главы я хочу еще привести следующий разговор со мною Рубинштейна.

В начале весны четвертого года моего пребывания на высшем курсе у Чези, Антон Григорьевич, встретившись со мной в консерватории, остановил меня вопросом:

— Ну, как вы, будете оканчивать по фортепиано в этом году?

Я ответил, что не думаю пока еще оканчивать.

На это он мне сказал:

— Довольно вам учиться! Вы уже сейчас готовый пианист. Давайте концерты, и эстрада вас научит тому, чему не сможет научить ни один профессор в мире.

Я тогда объяснил Антону Григорьевичу, что мне все равно придется еще пробить в консерватории до окончания

<стр. 121>

курса по только еще начатому изучению специальной теории композиции, а раз я должен до этого окончания оставаться в консерватории, то я решил продолжать параллельно свою работу в классе специальной игры на фортепиано.

Антон Григорьевич после моего ответа не настаивал на моем окончании по фортепиано и, как вы увидите из следующей главы, только через два года я сдал окончательный экзамен по этой специальности, одновременно с окончанием консерватории по классу композиции.

*

Несмотря на слова Рубинштейна, я, конечно, никоим образом не мог считать себя в то время готовым пианистом. Слишком много нехватало еще моей игре во всех отношениях.

Зато значительно позднее, когда я уже много дал концертов, я не раз припоминал слова Рубинштейна, в которых он совершенно верно указал на то, что ни один профессор в мире не может дать того, что дают выступления перед слушателями на концертной эстраде. Особый творческий подъем, который артист испытывает при публичных выступлениях, открывает перед ним новые и широкие художественные горизонты и развивает его собственную творческую индивидуальность.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ПОСЛЕДНИЕ ДВА ГОДА ПРЕБЫВАНИЯ В КОНСЕРВАТОРИИ И ОКОНЧАНИЕ ЕЕ ПО КЛАССАМ ФОРТЕПИАНО И КОМПОЗИЦИИ.

Владимир Васильевич Демянский, которому я сообщил о приведенном мною в конце предыдущей главы разговоре с Антоном Григорьевичем, сказал мне:

— Носятся слухи, что Антон Григорьевич решил по окончании учебного года покинуть консерваторию. Как, видно, он хочет, чтобы лучшие ученики окончили консерваторию еще при нем. Вас он считает также одним из лучших.

Слухи об уходе Рубинштейна оправдались, и в следующем году уже директором был назначен профессор композиции Юлий Иванович Иогансен.

Чези, как я уже писал раньше, также оставил консерваторию и уехал к себе в Италию. На место Чези избран был Художественным советом единогласно венгерский пианист Иосиф Вейсс, ученик Листа, приглашенный новым директором.

Я перешел в класс Вейсса по игре на фортепиано, так как к нему переведены были все ученики Чези. По теории композиции я остался, конечно, в классе Соловьева, где приступил к изучению специального курса контрапункта и фуги.

Кроме этих двух профессоров — Вейсса и Соловьева, у которых я занимался последние два года пребывания в консерватории, я еще последний год перед окончанием работал под руководством профессора Ауэра в его классе ансамблевой игры, обязательном для всех оканчивающих пианистов.

Вот об этих трех профессорах, о моих занятиях с ними и о выпускных экзаменах по их классам я и расскажу вам в этой главе.

1. Профессор Иосиф Вейсс и занятия у него в классе

Совершенно молодой еще профессор Вейсс, живой как ртуть, порывистый, словоохотливый, нервный, с непрерывно подвижной мимикой лица и жестов, представлял яркую про-

<стр. 123>

типоволожность меланхоличному и молчаливому профессору Чези.



Иосиф Вейсс.

Первый же приход его в класс, где он прослушивал записанных к нему учеников, ознаменовался скандалом.

В самом начале прослушивания нашего исполнения он первой вызвал одну

ученицу, которая довольно удачно исполнила свою программу.

Как только она окончила играть, он обратился ко мне со следующей фразой: «Sie ist nicht so dumm, wie sie aussieht!» («Она не так глупа, как выглядит»).

На беду ученица эта была немка и отлично поняла его слова.

Она покраснела от возмущения, моментально вышла из класса и отправилась к инспектору, которому заявила, что не желает поступать в класс Вейсса, так как он ее оскорбил, сказав о ней грубость при всем классе. Она так и не поступила к нему, а записалась в другой класс.

С этого инцидента началась целая серия скандалов, продолжавшихся в течение всего двухлетнего срока пребывания Вейсса в составе нашей профессуры. Скандалы эти происходили у него не только с учениками, но и с профессорами.

Завершилась же вся эта цепь ссор и скандалов грубейшей его выходкой по отношению к одному из видных наших профессоров — женщине на экзамене ее класса в конце второго года профессорства Вейсса.

На этом экзамене Вейсс, состоявший членом экзаменационной комиссии, прослушав весь класс этого профессора (свыше тридцати учеников), на своем экзаменационном листе поставил большую общую скобку справа от списка учащихся, а возле этой скобки крупным почерком написал по-немецки: «Всем ученикам — 12, профессору единица» — и подписался «Иосиф Вейсс».

Вся профессура настолько была возмущена этой выходкой, что на ближайшем же заседании Художественного совета было постановлено исключить его из преподаватель-

<стр. 124>

ского состава. Как единогласно два года назад состоялось избрание Вейсса профессором, так же единогласно через два года принято было решение об его увольнении.

*

Ясно, что при таких особенностях характера Вейсс не мог быть хорошим педагогом.

Преподавание его отличалось беспорядочностью, отсутствием систематичности. Часто задавал он ученикам непосильно трудные для них произведения. Не менее беспорядочным было его техническое руководство, а отсутствие педагогического такта довершало общую отрицательную картину его преподавания.

Много лет спустя, живя в Лейпциге, я ближе познакомился со своим бывшим профессором и, часто слушая его игру в концертах и у себя дома, только тогда оценил, каким большим пианистом-художником был Иосиф Вейсс. В период же двухлетней его профессуры в Петербургской консерватории, из-за несуразностей его натуры, никто из нас, его учеников, не имел понятия, с какой крупной величиной мы имели дело.

Правда, отдельные его замечания и советы в классе казались и тогда необыкновенными, но все это тонуло в хаотичности его преподавания, и он никаким авторитетом не пользовался.

*

Как пианист Иосиф Вейсс может быть назван «интуитивным» художником. Слово «интуиция», если грубо его перевести на русский язык, означает «чутье», «вдохновение».

Необычайно яркий и возвышенный пример интуитивного музыкального исполнения представляла игра в концертах А. Г. Рубинштейна. Его особенностью было то, что артистическое творческое «чутье» — художественно-творческая «интуиция» — у него при публичных выступлениях всегда и неизменно была налицо и всегда в самой высокой степени.

Вейсс, когда бывал хорошо настроен, играл в концертах необыкновенно одушевленно, проникновенно и, главное, гармонично в фразировке и оттенках. В своем

исполнении он достигал нередко большой художественной высоты. В таких случаях он увлекал слушателей своей игрой, и не раз по окончании концерта весь зал единодушно устраивал ему бурную овацию.

Но иногда благодаря болезненной нервности он играл очень плохо, и даже его огромная техника изменяла ему.

У него не было середины. Или он играл необычайно хорошо, или из рук вон плохо.

<стр. 125>

Я всегда по нескольким его первым фразам в концерте определял его настроение. Как только я слышал, что фразировка его была неестественной, усиления фраз (крещендо) и акценты резки и преувеличены, я уже знал, что с этот вечер хорошего ждать не приходится.

В Петербурге, в течение двух лет своего преподавания в консерватории, Вейсс несколько раз выступал в концертах, но всегда волновался и играл большей частью неудачно.

Однажды, чтобы побороть свое волнение перед выступлением в одном из этих концертов, он прибегнул к самому нелепому средству. В день концерта он, будучи совершенно здоров, решил до самого вечера не вставать с постели. Результаты получились обратные: он не только не отделался от волнения, но еще усилил его.

Впервые я оценил большое дарование Вейсса, когда услышал его игру в Лейпциге в собственном его концерте, программа которого состояла из одних произведений Листа.

Как сейчас помню, каким скандалом начался этот концерт и какой овацией со стороны публики он закончился.

Не считаясь с условностями концертной эстрады, Вейсс вышел играть не во фраке, а в коротеньком пиджачке. Не поклонившись публике, он прямо подошел к роялю, но почему-то не сел на стул, а взял его в руки, поднял и, перевернув ножками вверх, долго рассматривал поочередно все четыре ножки; затем, поставив стул к самому переднему краю эстрады, сел на него лицом к публике, заложил ногу на ногу и, в удобной позе, откинувшись на спинку стула, стал читать глазами ноты, взятые им перед этим с рояля.

Продолжалось все это довольно долго, так что публика стала уже выражать свое недоумение и нетерпение. Многие слушатели с трудом сдерживали душивший их смех.

Когда после концерта я спросил Вейсса, зачем он все это делал, он мне ответил:

— Я хочу бороться со всеми условностями. Почему я должен, как ученик на экзамене играть в концерте, выучив вперед всю программу. Я хотел показать, что артист может при самой публике еще знакомиться с нотами и при ней же их разучивать.

Наконец Вейсс встал, подвинул стул к роялю и сел.

Однако он все еще не начинал играть свою программу.

Отдернув с особенной силой обеими руками фалды своего пиджака, он сначала сыграл коротенькую прелюдию собственной импровизации.

Музыка этой прелюдии была настолько смехотворна, что многие слушатели не смогли уже больше сдерживаться и громко расхохотались.

Вейсс, видимо обозленный, остановился повернулся

<стр. 126>

к слушателям и, скрестив на груди обе руки, стал долго вызывающе и презрительно смотреть в зал.

В такой позе он сидел неподвижно пока в зале не наступила полная тишина.

Тогда он вторично сыграл ту же прелюдию, чем вызвал вновь такой же шум и хохот в зале.

Повторилась та же сцена.

И когда Вейсс со скрещенными руками и гордым презрительным взглядом в публику во второй раз дождался полной тишины в зале, он, наконец, начал играть первый номер своей программы.

С первого же аккорда артист так овладел вниманием слушателей и так увлек их своим необыкновенно высоким творческим исполнением, что уже до самого конца вечера

в зале царила абсолютная тишина, и по окончании программы весь зал аплодировал, требуя повторения громкими возгласами «бис».

Видя что, несмотря на непрекращавшиеся долгое время аплодисменты, Вейсс не выходит на эстраду, я и мой знакомый, лейпцигский композитор Карг-Элерт, зашли к нему, в артистическую и стали уговаривать хотя бы выйти и поклониться публике.

Разъяренный от злости, уже одетый в шубе и шапке, с нотами под мышкой, Вейсс закричал нам:

— Я?! Я пойду к этим негодьям кланяться? Я — артист, я здесь хозяин, и мне никого не нужно!

Когда мы продолжали настаивать, он, наконец, резким голосом сказал:

— Хорошо! Я выйду. Но кланяться я не буду!

И действительно, как был в шубе и шапке, вышел на эстраду. Остановившись на середине ее, он гордо закинул голову назад и, с презрением оглядев весь зал, быстро ушел обратно в артистическую.

*

Я занял бы слишком много места в этой книге, если бы захотел описать вам другие концерты Вейсса, неизменно сопровождавшиеся такими же инцидентами, а также подробно рассказать о его докладе на тему о значении механических инструментов для воспроизведения музыки, когда он, собрав полную аудиторию из видных лейпцигских музыкантов, музыкальных издателей и фабрикантов музыкальных инструментов, ни одного слова на тему доклада не сказал, а полтора часа рассказывал разные не относящиеся к делу музыкальные анекдоты, так что к концу доклада в зале осталось только нас пятеро, его близких знакомых, остальные же слушатели все разошлись.

Но еще один эпизод из его артистической жизни я

<стр. 127>

приведу здесь для того, чтобы было ясно, насколько этот большой художник был в жизни несдержан и почему его имя так мало известно широкой публике.

*

Получив за свое участие в одном из симфонических концертов с оркестром 2000 марок, он, по окончании концерта, пригласил весь оркестр в первоклассный дорогой ресторан и угостил музыкантов на славу. Вернулся он домой с пятнадцатью марками в кармане. На эти деньги Вейсс на другое утро уехал в Гамбург, и там, сговорившись с капитаном парохода, отправлявшегося в Америку, сел на пароход и проехал бесплатно в Нью-Йорк. Взамен бесплатного проезда Вейсс дал капитану обещание играть в дороге для пассажиров.

В Нью-Йорке он отправился к знаменитому композитору и дирижеру Густаву Малеру.

Малер, прослушав его игру, сразу пригласил его участвовать в симфоническом концерте. В программу этого концерта поставлен был концерт Шумана для фортепиано с оркестром. Партию фортепиано должен был исполнить Вейсс.

Однако выступление Вейсса в этом концерте не состоялось, так как на репетиции произошел следующий инцидент.

Только начали репетировать концерт Шумана, Вейсс остановил оркестр и крикнул Малеру:

— Темп неверный! Слишком быстро!

Когда, после двукратного повторения начала концерта, Малеру все-таки не удалось удовлетворить Вейсса взятым темпом, Вейсс вдруг вскочил с места, схватил партитуру, лежавшую перед дирижером, швырнул ее на пол и ушел с репетиции.

Все эти странности характера, болезненная нервность и вспыльчивость, а также

неровные в художественном отношении его выступления в концертах были причиной малой известности его широким кругам публики.

*

И все-таки это был не только крупный пианист, но и совершенно исключительный, большой музыкант.

Случайно мне пришлось быть свидетелем того, как поразительно и своеобразно он читал незнакомые ему ноты с листа.

Его искусство и манера чтения нот с листа напомнила мне то, что я слышал или где-то читал о Листе.

Когда авторы приносили Листу на просмотр свои рукописи, он, прочитывая их с листа и на основе большей

<стр. 128>

частью скромных и слабых мыслей авторов, сразу же импровизировал концертное переложение их произведений, обогащая последние пассажами, аккордами и т. д. Авторы часто не узнавали своих сочинений, одетых в такое роскошное одеяние.

Как-то в Лейпциге пришедшему ко мне в гости Вейссу я с одной своей ученицей сыграл в четыре руки «Шехеразаду» Римского-Корсакова, которой он до этого не знал.

Вейсс пришел в большой восторг от этого произведения и сейчас же, после того, как мы кончили играть, сел за рояль.

По четырехручному переложению он прочитал с листа на рояле от начала до конца все номера «Шехеразады», причем сделал это в описанной только что мною листовской манере. Тут же на месте, смотря в ноты, которые я ему переворачивал, он симпровизировал настоящую виртуозную транскрипцию (переложение) этого произведения, снабжая ее от себя массой блестящих пассажей, то в правой, то в левой руке.

Другой случай произошел: в одном из концертов, устраивавшихся фабрикантами музыкальных инструментов на лейпцигской музыкальной выставке.

В этом концерте Вейсс должен был на новой только что изобретенной дугообразной клавиатуре фортепиано исполнить концертную фантазию американского композитора, имени которого я сейчас уже не помню.

Вместо оркестра аккомпанировали ему я и Карг-Элерт: я — на рояле с обыкновенной прямой клавиатурой, Карг-Элерт — на так называемом «Kunst-Harmonium» — «художественной фисгармонии», воспроизводившей звуки различных оркестровых инструментов.

На репетициях Вейсс играл свою партию в точности по нотам.

На концерте он с первых же тактов стал играть ту же музыку, но в таком богатом и полнозвучном виде, что моя партия и партия Карг-Элерта оказывались совершенно излишними, и мы оба не столько играли, сколько подыгрывали ему.

По окончании концерта, помню, я сказал ему, что нам, из-за переделки им своей партии, пришлось плестись за ним, как нищим, на что он от души рассмеялся.

*

Вейсс был не только пианистом, но и композитором. Из его фортепианных произведений я знаю только «Шотландскую рапсодию», «Часовню Марии» («Marienkapelle»), «Волны жизни» («Lebenswogen») и необыкновенно интересные концертные переложения нескольких романсов Брамса, к со-

<стр. 129>

жалению ненапечатанные. Зная отлично инструмент, он прекрасно писал для фортепиано, но произведения его не отличались особенной глубиной.

*

О занятиях с Вейссом в консерватории у меня не осталось почти никаких воспоминаний.

По многим причинам я почти не занимался у него и очень редко посещал его класс, хотя и числился в этом классе два года.

Почти в самом начале первого года я испортил себе правую руку.

В один, далеко не прекрасный для меня день, я, вставши утром, к ужасу своему заметил, что четвертый палец правой руки у меня поврежден и отказывается играть. Косточка четвертого пальца, в месте скрепления его с ладонью, провалилась, и на месте ее образовалась небольшая впадина.

Целый год, несмотря на лечение и советы врачей, я не мог восстановить жизнедеятельность этого пальца и, по совету Вейсса, изредка работал пока одной левой рукой.

Из произведений для одной левой руки, которые я тогда разучивал, помню только прекрасно сделанное одноруким венгерским пианистом Геза Зичи переложение баховской скрипичной чаконны и две прелестные штирийские песни в переложении Кесслера.

Однако и это мне скоро пришлось прекратить, так как врачи находили, что работа одной левой рукой вредно отражается на правой.

Таким образом, я почти весь первый год не мог брать уроков у Вейсса.

В начале второго года, отчаявшись в помощи врачей, я перестал лечиться и решил сам восстановить свою игру.

Я начал с самых легких детских упражнений, причем в первый день по часам играл одной правой рукой только пять минут, к тому же еще и самым слабым звуком.

Постепенно прибавляя ежедневно по несколько минут и едва заметно усиливая звук, я через месяц уже мог играть полтора часа, и, к счастью своему, заметил, что четвертый палец у меня крепнет, и провал его косточки уменьшается.

Пока полностью не восстановилась моя игра, я также не посещал класса Вейсса, а, после того как восстановил ее и мог работать полным звуком часов пять в день, наступил срок, когда Вейсс должен был задать мне программу для окончания консерватории, которую, по строгому требованию рубинштейновского учебного плана, оканчивающие должны были готовить совершенно самостоятельно! без всяких указаний со стороны профессора.

<стр. 130>

Таким образом, за два года пребывания в классе у Вейс-са я взял очень немного уроков.

У меня с Вейссом не было никаких неприятностей, и помню, как жена его просила меня сохранять хорошие отношения с ним:

— Очень прошу вас, постарайтесь и дальше, чтобы он не поссорился с вами. Ведь вы единственный человек, с которым он не поругался.

*

Несмотря на эти хорошие отношения между мной и Вейссом, я благодаря приведенным причинам так мало пользовался его указаниями и советами, что хотя и числился два года в его классе, не могу считать себя его учеником.

И все-таки он, видимо, ценил мои способности и мою игру. В минуту особого расположения Вейсс поднес мне свою карточку с надписью «*Meinem eminentesten Schüler*» («Моему наиболее выдающемуся ученику»).

2. Занятия в классе ансамбля у профессора Ауэра

Еще до поступления в консерваторию, пока я учился у Молла, я прошел большую практику совместной игры с другими исполнителями. Я уже писал раньше, что в течение нескольких лет почти ежедневно играл тогда со своей старшей сестрой в четыре руки;

много дуэтов и трио я сыграл со своими товарищами по гимназии, братьями Пашеевыми, скрипачом и виолончелистом, часто им аккомпанировал, а с пятнадцатилетнего возраста не раз публично выступал в качестве аккомпаниатора в концертах приезжих второклассных певцов и певиц.

Последние годы пребывания в консерватории я еженедельно по субботам играл с одним из лучших тогда учеников Ауэра, скрипачом Виктором Григорьевичем Вальтером.

Таким образом, в класс ансамбля профессора Ауэра я поступил, имея за собой большой, долголетний опыт совместной игры.

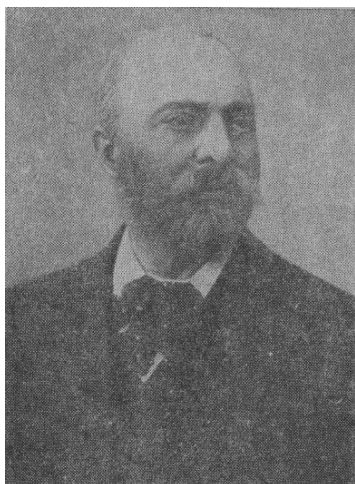
*

Перед тем как перейти к описанию моих занятий у Ауэра, я несколько подробнее остановлюсь на вопросе, почему ансамблевая игра имеет такое большое значение для художественного развития музыканта.

Ансамблевую игру можно во многих отношениях сравнить с культурной беседой людей друг с другом.

Чтобы хорошо понять это сравнение, нужно принять во внимание следующее.

<стр. 131>



Леопольд Семенович Ауэр.

Большая разница существует между произведениями для соло с аккомпанементом и произведениями для ансамбля, хотя оба рода произведений требуют для своего исполнения не менее двух исполнителей.

В первых главную роль играет солист, аккомпаниатор же играет, роль подчиненную. Аккомпаниатор должен все время заботиться о том, чтобы своим исполнением не заглушать партии солиста, а также всюду поддерживать его художественные намерения.

Так и пишутся такие произведения композиторами: главнейшие части музыкальных мыслей (по большей части .главнейшие мелодии) они помещают в партию соло, аккомпанементу же отдают только общий фон к ним.

Иначе дело обстоит с настоящими ансамблевыми произведениями.

Тут уже все партии должны быть равноправными.

Это не значит, что все партии все время будут одинаково главными. Понимать это нужно в том смысле, что ни одна партия, сколько бы их ни было, не должна сплошь иметь одни только второстепенные части музыкальных мыслей и непрерывно от начала до конца служить только фоном для других партий. Каждая партия местами должна играть роль солиста, временами же уступать главное место другим партиям. Бывают еще случаи, когда в определенных отрывках все партии являются одинаково главными — это в тех местах, в которых композитор одновременно, соединяет две или больше совершенно

самостоятельные мелодии, т. е. и местах многоголосного, контрапунктического характера.

Культурной беседой мы называем такую беседу двух или нескольких лиц, при которой каждый активный участник беседы может без помехи со стороны других участников сказать свое слово, другие же участники в это время внимательно слушают его и, если и выражают свое отношение к его словам, то так, чтобы все-таки не мешать ему высказаться.

При этом — беседой мы назовем такой разговор, когда

<стр. 132>

все участники смогут поочередно один или несколько раз высказываться по обсуждаемому вопросу.

Описанные здесь особенности культурной беседы во многом чрезвычайно напоминают то, что происходит во время исполнения хорошими, культурными музыкантами ансамблевых произведений.

Когда в партии одного из участников ансамбля имеется главнейшая часть музыкальной мысли (большей частью мелодия), остальные партнеры внимательно слушают его исполнение, а если в своих партиях имеют аккомпанемент, стараются не покрывать, не заглушать его партии, а служить ей хорошим фоном, для чего в особенности необходимо; внимательно слушать партию временного солиста-партнера.

Благодаря такому «культурному» исполнению аккомпанемента или вообще второстепенных частей музыкальных мыслей, исполнитель главной части этих мыслей получает возможность без помехи со стороны остальных партнеров свободно художественно исполнять свою партию, совершенно подобно тому, как при культурной беседе может наилучшим образом вполне свободно высказаться тот, кто говорит, если остальные собеседники внимательно его слушают и ему не мешают.

На протяжении всего ансамблевого произведения роли меняются, и временно каждый участник ансамбля делается то главным лицом, то подчиненным, т. е. то солистом, то аккомпаниатором.

Небольшие отступления от нашего сравнения ансамблевой игры с культурной беседой представляют следующие случаи.

В многоголосных (контрапунктических) отрывках, в которых, как мы уже видели, композитор одновременно соединяет две или больше самостоятельные мелодии, все участники ансамбля играют как солисты, однако тоже внимательно слушают друг друга и стараются согласовать свое исполнение с исполнением остальных партнеров.

В культурной беседе, конечно, не бывает, чтобы несколько собеседников одновременно говорили, притом каждый разное.

Бывают, кроме того, случаи, когда главная часть, музыкальной мысли дается композитором не одной только партии, а одновременно в унисон или в октаву двум или нескольким инструментам. Тогда задачей исполнения является полная согласованность в ритме и фразировке друг с другом, чтобы вместе играть, как один. Обыкновенно в таких случаях более зрелый и талантливый партнер берет на себя инициативу и в ритме и фразировке ведет за собой остальных. Эти случаи также не подходят под наше сравнение. В культурной беседе, ведь, не бывает, чтобы двое или

<стр. 133>

больше участников беседы говорили одновременно, и притом одно и то же.

Однако, несмотря на эти отдельные случаи, сходство между культурной беседой и ансамблевой игрой, как вы видели, огромное.

Этим сходством и объясняется большое развивающее культурное значение ансамбля для музыканта.

Особенно ярко сказывается это развивающее музыканта влияние ансамблевой игры в тех случаях, когда в ансамбле участвует партнер более зрелый в художественном отношении, чем остальные.

Как в культурной беседе, собеседник, более сведущий в данном вопросе, обогащает знаниями остальных, так и тут. Своим ритмом и фразировкой более зрелый участник

ансамбля при исполнении своей партии и в отрывках соло и в отрывках аккомпанемента дает остальным живые образцы более художественного исполнения. Внимательно слушая его, и они в исполнении своих партий поднимаются на большую высоту.

Но и во всех тех случаях, когда художественный уровень участников ансамбля одинаков, самый процесс совместной игры действует развивающим образом на всех этих участников.

Ритмическое чувство каждого исполнителя, благодаря коллективному ритму, укрепляется, так как коллективный ритм отличается большой устойчивостью и определенностью.

Необходимость все время внимательно слушать не только себя, но и исполнение своих партнеров, без чего совершенно невозможно играть в ансамбле, совершенствует слух, столь важный для музыканта.

Что еще в особенности необходимо подчеркнуть — это развивающееся благодаря практике ансамблевой игры умение выделять и выдвигать на первый план главные части музыкальных мыслей, отодвигать как фон на задний план подчиненные им части музыки и быстро распознавать и отличать эти части друг от друга.

*

Нужно заметить, однако, что польза от практики совместной игры в тех случаях, когда в ансамбле участвуют одни только малоопытные и незрелые исполнители, может быть для этих последних лишь при условии руководства и указаний со стороны более знающего и опытного музыканта.

Для того чтобы стать хорошим ансамблистом, мало еще вообще уметь аккомпанировать и играть в ансамбле, нужна еще большая практика совместной игры.

Какое огромное значение для высшего художественного исполнения ансамблевых произведений имеет эта практика,

<стр. 134>

вы можете видеть из того, что лучшие исполнения таких произведений зависят не только от высокого качества самих отдельных исполнителей, но еще в большей мере от того, чтобы один и тот же состав ансамбля долгое время и в большом количестве практиковался в совместной игре. Многие выдающиеся квартетные ансамбли ежедневно работают над совершенствованием согласованности своего исполнения.

*

Большое развивающее значение ансамблевой игры, чем дальше, тем больше оценивается мыслящими педагогами.

В учебных планах наших консерваторий все большее место занимает этот предмет. Введен он также в учебный план музыкальных техникумов. Последнее время во многих музыкальных учебных заведениях у нас в Союзе нарождаются уже и классы детского ансамбля.

В описываемое время моего учения в консерватории классу ансамбля тоже придавалось большое значение.

Это видно уже хотя бы из того, что вели этот класс крупнейшие художники-профессора. Пока Рубинштейн был директором, он сам руководил этим классом, а после его ухода на это место был назначен профессор Ауэр, выдающийся первоклассный скрипач, педагог и музыкант.

К сожалению, несмотря на такое высокое руководство, практическая польза от класса ансамбля для большинства учащихся, оканчивавших по фортепиано, в то время была весьма небольшая.

Причин этому было очень много.

Главнейшей причиной почти полной бесполезности класса ансамбля для многих

оканчивавших пианистов было отсутствие у них не только большой, но даже какой бы то ни было предварительной практики аккомпанемента и совместной игры. Оставаясь все годы пребывания в консерватории на одной только игре соло, огромное их большинство не имело представления ни об ансамблевой игре, ни об искусстве аккомпанирования, а многие даже не играли раньше в четыре руки.

Когда Рубинштейн начал вести класс ансамбля для оканчивавших фортепиано, профессора этих оканчивавших, зная полную их неподготовленность и, не желая компрометировать их перед Антоном Григорьевичем, много работали с ними над заданными им ансамблевыми произведениями. Только основательно подготовивши своих оканчивавших учеников и дав их партиям высшую художественную отделку, профессора пускали их играть в классе ансамбля.

Рубинштейн, первое время не догадываясь в чем дело,

<стр. 135>

был очень доволен и говорил: «Какая масса талантов у нас в консерватории!»

Вскоре, однако, он стал задавать оканчивавшим за три-четыре дня приготовить партию фортепиано целого трио или целой сонаты из четырех частей. И тут обнаружилось, что большинство совершенно не умело справиться с этой задачей. В такой короткий срок и профессора, конечно, не могли им помочь.

Благодаря своей полной неподготовленности к ансамблевой игре многие оканчивавшие пианисты очень долго готовились и не решались итти играть Ауэру.

В результате некоторые успевали только два-три раза за целый год играть в классе ансамбля, и, конечно, не успевали приобрести хотя бы небольшую практику совместной игры.

При этом никакими мерами воздействия не удалось заставить инструменталистов-скрипачей, виолончелистов аккуратно посещать этот класс. Считая, что класс этот предназначен для пианистов, они часто отсутствовали, и пианисту, нехватало партнеров, особенно для трио, квартетов и квинтетов с фортепиано. То нехватало скрипача, то виолончелиста, то альтиста.

Еще одно обстоятельство мало способствовало успешности занятий в классе ансамбля для оканчивавших пианистов.

Год окончания, на который по учебному плану падало посещение класса ансамбля, был годом усиленных занятий в классах фортепиано соло. Почти все внимание и время уже с середины года оканчивавшие должны были уделять изучению своей обширной и сложной сольной программы окончания по классу специальной игры на фортепиано. При таких условиях не могла не пострадать еще больше успешность занятий в классе ансамбля у многих оканчивавших, не имевших никакой предварительной практики совместной игры.

*

Профессор Леопольд Семенович Ауэр был не только совершенно исключительно выдающимся педагогом скрипичной игры, но и первоклассным солистом-скрипачом с мировым именем. Не менее крупной художественной величиной был он и как ансамблист.

Много раз приходилось мне его слышать в партии первой скрипки в знаменитых в то время камерных собраниях в зале «Кредитного общества», а через несколько лет по окончании мною консерватории я удостоился чести вместе с ним выступить в одном из абонементных концертов в этих камерных собраниях.

<стр. 136>

Указания и поправки Ауэра в его классе ансамбля были крайне интересны.

Больше всего поражало то, что, будучи только скрипачом, он умел показать на рояле пианистам фразировку и тонкости ансамблевого исполнения с такой художественностью, что трудно было поверить, чтобы он не владел роялем, как настоящий пианист.

Нечего и говорить, насколько художественными и интересными были указания, которые Ауэр делал инструменталистам.

Особенно памятно мне его требования, чтобы привыкшие всегда, солировать скрипачи предельно сдерживали свой звук в аккомпанементах, когда временно солирующая партия фортепиано должна была быть исполнена *piano*.

Слушая игру самого Ауэра в ансамблях, я много раз восхищался, с какой тонкостью он в таких местах исполнял аккомпанементные отрывки в своих партиях. При всей тонкости звучания, аккомпанементы Ауэра отличались еще необыкновенной ясностью и богатством мельчайших оттенков.

*

Год окончания консерватории в отношении фортепианных занятий сложился для меня крайне неблагоприятно, что не могло не отразиться на моих работах в классе ансамбля у Ауэра.

Пока в начале учебного года я после повреждения четвертого пальца правой руки восстанавливал свою игру на фортепиано, прошло больше двух месяцев.

К весне я, кроме того, потерял еще больше месяца из-за вторичного заболевания воспалением легких.

Ко всему этому присоединилась еще необходимость усиленной работы над приготовлением программы окончания по игре соло на фортепиано.

В результате всех этих обстоятельств мне удалось очень мало посещать класс ансамбля и играть в нем.

Приходится поэтому сожалеть о том, что я так мало мог тогда использовать художественное руководство такого большого специалиста ансамблевой игры, каким был профессор Ауэр.

Запомнилось мне одно интересное замечание, сделанное им по поводу исполнения мною партии фортепиано в квинтете соль-минор Моцарта для фортепиано и струнного квартета:

— Представьте себе, — сказал мне тогда Ауэр, — что вы играете на миниатюрном, изящном рояле и что руки у вас и пальцы так же миниатюрны. Играть Моцарта нужно с предельной тонкостью звука и оттенков.

<стр. 137>

Когда я в конце года сдавал экзамен по ансамблю, я играл квинтет Ми-бемоль-мажор Шумана со струнным квартетом.

Готовиться к этому экзамену мы должны были также совершенно самостоятельно, без всякой помощи со стороны руководившего классом ансамбля профессора.

На репетиции до меня играли некоторые весьма мало опытные в ансамблевой игре оканчивающие пианисты. При этом скрипач Ф-ман, один из талантливых учеников класса Ауэра, игравший с ними партию первой скрипки, позволял себе самые дикие выходы, делая из репетиции настоящий фарс.

Когда очередь репетировать дошла до меня, он в самом начале шумановского квинтета с такой силой двинул смычок по струнам вверх, что смычок вылетел из его руки и полетел в угол класса, в котором шла наша репетиция.

Я тотчас же перестал играть и сделал ему резкое замечание:

— Не забывайте, что мы не в кабаке! Мы играем музыку Шумана, и я предлагаю вам прекратить ваши неуместные выходы.

Ф-ман тотчас же принялся серьезно за исполнение своей партии, и вся репетиция была проведена им с полным вниманием и сосредоточенностью.

На экзамене, в самом начале нашего исполнения шумановского квинтета, я был удивлен необычно жидкой звучностью первых сильных аккордов.

Аккорды эти должны быть исполнены всем струнным квартетом в, унисон с фортепиано.

Только на четвертом такте я заметил, что играю свои аккорды октавой выше, в чем и лежала причина общей жидкой звучности.

Я, однако, не растерялся и с пятого такта стал играть в правильной октаве.

Вероятно причиной этого маленького инцидента было как часто имеющее место в начале публичных выступлений волнение.

Так как в течение исполнения всего квинтета я вполне удовлетворительно и с хорошим ансамблем провел свою партию, экзаменационная комиссия этому инциденту не придавала значения, и в дипломе у меня по предмету ансамблевой игры стоит хорошая отметка.

3. Профессор Н. Ф. Соловьев. Продолжение и окончание мною у него курса теории композиции

Соловьев Николай Феопемптович — композитор. Родился 27 апреля 1846 г. в Петрозаводске. Окончил консерваторию в 1872 г. по классу композиции у Зарембы.

<стр. 138>

В 1872 г. сделался преподавателем в Петербургской консерватории. С 1885 г. состоял профессором композиции. С 1870 г. был музыкальным критиком во многих журналах и газетах. Редактировал музыкальный отдел в большом энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона.

Его произведения: Симфоническая картина «Русь и монголы», оперы: «Кузнец Вакула», «Корделия» и «Домик в Коломне»; фантазия для оркестра на тему «Эй, ухнем»; романсы, фортепианные пьесы, и др.

В классах специальной теории композиции в мое время в консерватории работали не одни только обладавшие творческим дарованием. В целях повышения общего теоретического образования эти классы посещали также будущие дирижеры, музыкальные писатели (историки, исследователи разных вопросов музыкального искусства, критики и т. д.). Кроме того прохождение курса специальной теории композиции было обязательным еще для органистов, ввиду большой сложности и многоголосности произведений органной литературы.

Только небольшое число теоретиков имело от природы композиторское призвание и становилось в конце-концов композиторами.

За время трехлетнего пребывания в классе композиции у Соловьева мне пришлось убедиться в том, что ошибки, и даже большое количество ошибок в работах учащихся не указывают на отсутствие творческого дарования. И наоборот. Соблюдение всех правил и отсутствие ошибок не является признаком композиторского таланта.

У нас в классе был один военный, работы которого приводили Соловьева в отчаяние: «Чорт знает! — вырывалось иногда у Соловьева, который вообще любил сильно выражаться, — никогда никаких ошибок в его работах, а слушать невозможно — такая сушь и полное отсутствие музыки!»

Блестяще одарен от природы творческим даром был самый молодой из моих товарищей по классу, пятнадцатилетний мальчик Б-ов, прекрасно к тому же игравший тогда на рояле.

О нем как-то Соловьев говорил, что со времени Моцарта не было такого композиторского дарования. Он, как и Моцарт, мог импровизировать на рояле целые фуги на любую заданную тему.

К сожалению, уже в этом возрасте на нем сказалась; унаследованная от отца склонность к запоям, в короткий срок погубившая и его творчество и его дивную фортепианную игру.

Некто доктор медицины Г-блом писал необыкновенно красивую и изящную музыку, но впоследствии также не стал композитором, а много лет был одним из видных музыкальных критиков и сотрудничал в журналах и газетах.

<стр. 139>

Другой мой товарищ, С-ский, с большими мучениями и невероятной медленностью

сочинял свои композиции. Он был чрезмерно требователен к своему творчеству: все ему не нравилось.

Бывало, что за целый день он сочинял всего несколько тактов.

Эти маленькие плоды его мучительного творчества были необыкновенно хороши. Но при такой особенности его дарования он вряд ли мог пойти далеко.

Трудно сказать, конечно, что выработалось бы из него в будущем, если бы он не умер еще совсем молодым.

Одновременно со мной изучала теорию композиции у Соловьева еще пианистка и композитор Леокадия Кашперова, четыре года пробывшая в классе игры фортепиано А. Г. Рубинштейна, но из-за занятий по композиции, так же как и я отложившая свое окончание по фортепиано.

Одаренная по обеим специальностям, она отличалась к тому же серьезным отношением к своим работам и необыкновенной прямоотой характера.

Соловьев на своих лекциях любил иногда острить, но не всегда удачно. Я помню, как после некоторых его неудачных острот, в мимике лица Кашперовой явно выражалось неудовольствие. Заметив это, Соловьев спрашивал ее:

— Вам это не понравилось?

Она же откровенно отвечала:

— Да, совсем не понравилось!

Соловьев не сердился на нее за это, а рассмеявшись продолжал читать свою лекцию дальше.

С Кашперовой я сидел рядом на одной скамье. Когда мы изучали фугу и канон, она мне как-то сказала:

— Как странно! Какие разные у композиторов бывают склонности. Вот вам лучше всего удаются фуги, а мне каноны.

Через несколько лет после окончания нами обоими консерватории, она поднесла мне печатную партитуру и четырехручное переложение своей симфонии для оркестра, в издании Бесселя.

Из учеников Соловьева со мной вместе учился еще сын моего первого учителя— Валериан Гаэтанович Молла, ставший впоследствии прекрасным дирижером.

В заключение общего очерка о классе профессора Соловьева упомяну еще об одном его ученике.

В середине учебного года у нас в классе появился новый ученик, довольно великовозрастный, некто Лаб-ский.

— Подумайте, — сказал нам как-то в его отсутствии Соловьев, — не имея средств для поездки по железной дороге, он пешком пришел из Одессы! До того сильна была у него жажда учиться теории композиции.

<стр. 140>

Начав с ним заниматься, Соловьев прежде всего обратил внимание на то, что он совершенно не умеет читать ноты с листа.

Каждый урок (уроки были у нас два раза в неделю) Лаб-ский должен был читать с листа сонаты Бетховена, начиная с первой.

Его беспомощность при этом была вначале так велика, что весь наш класс с любопытством следил за этими сеансами, часто невольно потешавшими нас.

Вскоре слушать его чтение с листа для курьеза стали приходить и ученики классов Римского-Корсакова и Иогансена.

Однако забава эта продолжалась недолго. Через два-три месяца Лаб-ский стал настолько прилично справляться со своей задачей, что интерес к его чтению с листа у нас пропал.

Соловьев находил у него композиторское дарование.

К сожалению, по окончании консерватории я совершенно потерял его из виду и ничего о дальнейшей его судьбе по сию пору не слышал.

*

Окончив курс специальной гармонии, я с большим интересом и увлечением стал заниматься у Соловьева контрапунктом.

В том же году я успел пройти еще и полный курс фуги, хотя по учебному плану оба эти предмета — контрапункт и fuga — проходились в течение двух лет.

За увлечение домашними работами по контрапункту я в самом начале описываемого года жестоко и надолго поплатился своей фортепианной игрой.

В то злополучное утро, когда у меня, как я уже упоминал выше, так внезапно обнаружилось повреждение четвертого пальца правой руки я, конечно, стал искать причину этого повреждения.

Игра на фортепиано не могла вызвать его. Накануне я играл всего четыре часа. А бывало, что я работал на рояле пять и шесть часов, несколько не утомляя рук.

Но вот, когда я стал припоминать и подсчитывать, сколько часов в этот день я писал контрапунктические свои и другие композиционные работы, то, к удивлению своему, увидел, что писал я ноты десять часов, да к тому же еще очень твердым карандашом.

Врачи, к которым я обращался за советом, подтвердили мое предположение, что повреждение пальца произошло у меня не от фортепианной игры, а от переутомления вследствие чрезмерного писания, вызвавшего расслабление связок четвертого пальца. Они даже называли это

<стр. 141>

заболевание немецким термином — «Schreibkrampf» («судорога писцов»).

В течение всей остальной части года я уже боялся много писать ноты, и большинство моих работ по контрапункту и фуге, а также некоторые свободные композиции записывал под мою диктовку Валериан Молла.

*

Занимаясь контрапунктом у Соловьева, я значительно развил и расширил умение соединять две и больше самостоятельные мелодии в одновременном звучании, с чем только немного ознакомился практически в классе энциклопедии у Зике.

Мне хочется объяснить вам, как именно вообще работают над контрапунктом, и благодаря чему я в классе специального контрапункта все больше приобретал знаний и умений в области композиторской контрапунктической техники.

*

Изучение контрапункта начинают обыкновенно с так называемого контрапункта «строгого стиля», после которого уже приступают к технике «свободного контрапункта».

В строгом контрапункте, и в мелодических рисунках, и при соединении мелодий друг с другом не разрешаются многие интервалы и допускается только небольшое их число. Совершенно запрещены, например, все диссонансы.

В основу работы берется определенная мелодия, которая называется «cantus firmus» («кантус фирмус» — неизменно устойчивая мелодия).

Эта устойчивая мелодия либо задается преподавателем, либо берется из какого-нибудь задачника по контрапункту, либо надо уметь сочинять ее самому.

Задача состоит в том, чтобы к этой устойчивой мелодии сочинить другую, совершенно самостоятельную (т. е. не следующую за ней шаг за шагом параллельно), при этом так, чтобы она могла звучать одновременно с данным cantus firmus'ом.

Такая присочиненная новая самостоятельная мелодия носит название «контрапункта» к cantus firmus'у. В результате все вместе носит название «двухголосного контрапункта».

У Зике мы писали только по одному контрапункту к заданному им cantus firmus'у.

При этом сочинявшаяся нами к *cantus firmus*'у самостоятельная мелодия всегда помещалась сверху.

В классе же специального контрапункта у Соловьева мы должны были сочинять не одну, а не менее трех таких

<стр. 142>

различных самостоятельных мелодий-контрапунктов к сочиненному нами же самими одному и тому же *cantus firmus*'у, располагая их выше этого *cantus firmus*'а и, кроме того, еще не менее трех контрапунктов под последним.

Для того чтобы это задание полностью выполнить, требовалось гораздо больше работы и изобретательности, но зато от этих исканий развивалась контрапунктическая техника.

Конечно, и требования к художественным качествам сочинявшихся нами мелодий-контрапунктов были значительно строже и выше, чем это было в классе энциклопедии.

Все, что я сейчас сообщил вам, относится только к двухголосному контрапункту.

Затем переходят к трехголосному и четырехголосному контрапункту.

При работе над трехголосным контрапунктом нужно к данному *cantus firmus*'у сочинить не одну, а две самостоятельные мелодии, но так, чтобы все эти три голоса (мелодии) могли звучать одновременно.

Работая над четырехголосным контрапунктом, к *cantus firmus*'у сочиняют три другие мелодии, опять-таки таким образом, чтобы все четыре голоса могли звучать одновременно.

Я не могу здесь описать вам всех видов работ, входящих в курс специального изучения контрапункта, так как это заняло бы слишком много места.

Скажу только еще несколько слов о так называемом «двойном» контрапункте.

Дело в том, что далеко не всякая присочиненная к *cantus firmus*'у мелодия-контрапункт, приписанная к нему сверху, может звучать хорошо и согласно одновременно с этим *cantus firmus*'ом, если ее же поместить под ним.

При соблюдении, однако, некоторых условий и правил, можно достигнуть того, чтобы две совершенно самостоятельные мелодии могли одновременно хорошо звучать друг с другом в любом расположении одна по отношению к другой.

В таких случаях, когда те же две мелодии — одна нижняя, другая — верхняя могут отлично звучать одновременно, поменявшись местами, т. е. верхняя стать нижней, а нижняя верхней, мы имеем дело с «двойным» контрапунктом.

*

Теперь, когда я дал вам общее представление о работах по контрапункту, мне остается только повторить, что в классе специального контрапункта у Соловьева и количество сделанных мною работ было много больше и

<стр. 143>

различные виды контрапунктов разнообразнее и, наконец, само качество работ было много выше, чем в классе энциклопедии Зике.

Успешно сдав экзамен по контрапункту, я в середине учебного года был переведен в класс фуги.

В этом классе мы изучали также технику композиции канонов.

Канон и фуга являются особыми видами многоголосных контрапунктических произведений и приступать к их практическому сочинению можно, только имея уже известный навык в общей контрапунктической технике.

Если в двух или больше голосах проходит одна и та же мелодия, но так, что каждый следующий голос ее начинает на такт или больше позднее предыдущего, то такой вид сочинения носит название канона. ^

Не зная приема такой композиции, сделать это трудно.

Прием же, которым пользуются композиторы при сочинении двухголосного канона,

довольно простой.

Вы пишете один такт мелодии, который даете первому голосу, например, нижнему. Этот однотоктный мотив вы во втором такте даете второму, верхнему, голосу, а к нему сочиняете контрапункт снизу. Затем этот нижний контрапункт вы в третьем такте переносите в верхний голос и опять к нему сочиняете контрапункт снизу и т. д.

Обладая контрапунктической техникой, сделать это механически очень легко. Но добиться того, чтобы получить настоящий художественный канон, чтобы мелодия, проходящая через все голоса, была естественной и имела хорошую форму, далеко не так просто.

Впрочем, у различных композиторов бывают от природы различные склонности. Одним художественные каноны даются легко, другим же приходится много работать, чтобы добиться художественности и естественности мелодии, лежащей в основе канона. У нас, в классе Соловьева, каноны, как я уже упоминал, особенно удавались Леокадии Кашперовой.

*

У меня больше склонности было к сочинению фуг.

Я займу еще ваше внимание общим объяснением, что такое fuga, и чем она отличается от канона, с которым находится в некотором родстве.

Фуга, как и канон, является многоголосным («полифоническим») контрапунктическим сочинением.

Другое сходство с каноном состоит в том, что в фуге также одна и та же мелодия проводится последовательно по всем голосам.

<стр. 144>

В чем же отличие фуги от канона, и каковы особенности фуги?

В канонах проводимая по голосам мелодия сравнительно большого протяжения. В фугах же мелодия эта значительно короче и скорее может быть названа «мотивом», а этот технически короткий мотив носит название; «темы» фуги.

Вторая особенность фуги состоит в том, что тема фуги во втором голосе (также после некоторой паузы) проводится не с той же ноты, с которой начинается она в первом голосе, а всегда с квинты, т. е. с пятой ноты от первой.

Если в фуге больше двух голосов, то в третьем голосе она опять начинается с первой ноты, в четвертом же голосе вновь начинается с квинты.

Тема, начинающаяся с первой ноты, технически называется «вождем», начинающаяся же с квинты (с пятой ноты) — зовется «спутником».

Здесь я не могу входить в большие подробности построения фуг, но думаю, что сказанного достаточно, чтобы получить общее представление о фуге и ее отличии от канона.

*

Мне кажется, что сравнительно легкое, быстрое и успешное прохождение мною у Соловьева курсов специального контрапункта, канона и фуги объясняется тем, что до начала моих занятий по этим предметам у меня был большой запас знания живых, высокохудожественных многоголосных произведений Баха и Генделя, приобретенный в классе игры на фортепиано у Чези.

Особенно любил я писать фуги с двумя и тремя темами, так называемые «двойные» и «тройные» фуги.

*

На окончательном экзамене по фуге всем учениками по классу специальной фуги

Соловьева была задана Римским-Корсаковым fuga на тему ВАСН (Бах).

Тема эта в нотах расшифровывается по немецким названиям нот: В — это си-бемоль, А — ля, С — до, Н — си. Получается мотив из четырех нот: си-бемоль, ля, до, си-бекар.

На эту тему собственной фамилии сам Бах написал чудесную фугу, а затем Лист — большую фантазию для фортепиано.

Тема эта довольно трудна для композиции.

Несмотря на это, мне удалось вполне удовлетвори-

<стр. 145>

тельно справиться с этой задачей, после чего я был переведен в класс свободного сочинения.

Занятия в классе свободного сочинения у Соловьева были чрезвычайно разнообразны.

На основе приобретенной нами практической техники в области гармонии, контрапункта и фуги мы должны были сочинять уже различные свободные мелкие и крупные произведения для фортепиано, хора, струнного квартета, оркестра (последние произведения к концу года, прослушавши курс инструментовки).

Большую пользу принесло мне основательное и подробное теоретическое и практическое изучение форм музыкальных произведений.

К этому изучению Соловьев подходил тремя путями.

Различные виды маленьких и больших форм мне были уже раньше знакомы по курсу энциклопедии Зике. На лекциях же Соловьева я ближе ознакомился не только с основными, но и со смешанными формами.

Второй способ изучения состоял в разборе форм живых произведений различных авторов. И тут разбор этот, который на языке музыкальных теоретиков называется «анализом форм», мы делали подробнее и основательнее, чем у Зике. Нужно было в каждой части музыкального произведения подсчитывать число тактов, устанавливать отношения числа тактов одной части к числу тактов другой, находить и выделять вводные предложения, дополнения, заключения (коды) и подробно определять архитектурную постройку формы маленьких и крупных произведений.

Но всего интереснее и полезнее было практическое изучение форм на наших собственных композициях, которое проходило через весь год занятий в классе свободного сочинения.

*

В чем же состояло руководство Соловьева в классе контрапункта, фуги и в классе свободного сочинения?

Все наши работы по контрапункту, канону и фуге им всегда тщательно просматривались. При этом ошибки наши не только указывались, с подробным объяснением, в чем они состояли, но и тут же на месте им самим исправлялись.

В классе свободного сочинения, Соловьев, находя недостатки в форме наших композиций и объяснив, в чем именно эти недостатки заключаются, либо на словах давал указания, как нам самим их исправить, либо при нас же сам делал эти исправления.

Очень важно было еще то, что, кроме указаний на наши ошибки и кроме их исправления, Соловьев всегда

<стр. 146>

подвергал еще общей критике самый материал наших композиций.

Критиковал он этот материал иногда очень едко и зло.

— Разве это композиция? — говорил он как-то одному ученику, просмотрев его произведение. — Это не композиция, а какая-то греческая кухмистерская.

Чтобы понять, что он этим хотел сказать, нужно пояснить, что в ту пору в Петербурге было много дешевых столовых под вывеской «Греческая кухмистерская».

Обеды, в этих столовых изготавливались из недоброкачественных протухших отбросов других столовых, собиравшихся где попало, включительно до помойных ям.

Я помню еще, как при просмотре одного большого моего фортепианного произведения, он после каждой части вслух выражал свое одобрение: «Отлично! Хорошо! Превосходно!» И вдруг, просмотрев уже всю композицию до конца, сказал:

— А все вместе никуда не годится!

Когда я выразил ему свое удивление, как это может быть, чтобы целое было негодно, когда все его части хороши, он мне ответил:

— Представьте себе любителя художественных предметов, который бы в одну комнату повесил картину хорошего художника, возле нее поместил красивую статую, на столе разложил изящные мелкие ювелирные вещицы, красивые кружева, да еще в ту же комнату поставил бы прекрасную живую арабскую лошадь. Каждая вещь, взятая отдельно, хороша, а все вместе произведет на вас безобразное впечатление. У вас в композиции то же самое. Нет совершенно общей цельности, и, как ни хороша каждая часть ее в отдельности, одна часть к другой не имеет никакого отношения.

*

Несмотря на строгую критику, которой Соловьев подвергал мои работы, композиции мои ему, видимо очень нравились.

Иногда он открыто высказывал им свое одобрение,, иногда же заставлял меня два-три, раза повторять на рояле то же сочинение, внимательно вслушиваясь в него.

Когда я впервые по его заданию написал часть струнного квартета и принес ее в класс, он взглянул в партитуру и, бегло перелистав ее, сказал:

— Сразу, по общим рисункам, видно, что это хорошо!

Затем, подробно ознакомившись с этой композицией, Соловьев выразил свое удовольствие, что мне удался с первого раза стиль квартетного письма. Я объясняю это тем, что много слышал квартетной музыки в хороших концертах

<стр. 147>

и много знал квартетов по четырехручным переложениям для фортепиано, которые в большом количестве и помногу раз играл со своей сестрой еще до поступления в консерваторию.

В другой раз, прослушивая мое произведение для оркестра, он заставил меня три раза подряд проиграть ему среднюю часть этой композиции, в которой я поместил широкую мелодию.

По окончании прослушивания он сказал:

— У вас большой мелодический дар!

Но сейчас же, спохватившись, не сказал ли он слишком много, прибавил:

— Ну, не то, чтобы уж очень большой, а так, хороший мелодический дар.

С большим интересом и удовольствием я работал над хоровыми произведениями на задававшиеся Соловьевым тексты. Чем больше я писал для хора, тем яснее стал внутренне слышать и общую хоровую звучность и отдельные выделявшиеся в этой звучности голоса.

С Соловьевым я не раз встречался после окончания консерватории. И почему-то внешность его осталась у меня (5 памяти больше по последним нашим встречам, чем по времени моих занятий с ним.

*

Николай Феопемптович был маленького роста, но хорошо сложен и с очень правильными чертами лица. Коренастый старичок с очень звучным не по росту голосом, особенно сильным в моменты, когда он сердился; в такие минуты он умел распекать всю. Смеялся он тоже громко и раскатисто. Всегда аккуратно одетый, с седыми тщательно остриженными усами и бородкой — таким я себе его представляю каждый раз, когда

думаю о нем.

Как преподаватель теории композиции Соловьев обладал большим опытом и большими знаниями в области гармонии, контрапункта и формы свободных сочинений. более слабым местом был его курс инструментовки, в котором так необычайно силен был другой наш профессор композиции — Николай Андреевич Римский-Корсаков.

Во всяком случае, несмотря на этот недостаток, я должен сказать, что своей композиторской подготовкой и своей композиторской техникой я обязан Соловьеву.

Ему же я обязан выработавшимся у меня умением критиковать свои композиции и исправлять их недостатки.

*

Еще несколько слов об окончательном экзамене, который я сдавал по теории композиции.

<стр. 148>

У нас в консерватории было две программы окончание курса специальной теории, одна для получения диплома, другая — на аттестат.

Для получения диплома нужно было написать большую кантату для хора, солистов-певцов и оркестра на заданный текст.

К сдаче экзамена по этой программе допускались только лица, пробывшие не меньше двух лет в классе свободного сочинения.

Эти кантаты исполнялись публично силами учащихся консерватории; дирижировали сами авторы.

Я пробыв в классе свободного сочинения только один год, почему и оканчивал по программе, требовавшейся для получения не диплома, а аттестата об окончании курса теории композиции.

В конце учебного года, весной, мне были сообщены задания, которые я за лето должен был по этой программе выполнить. Сдать эти работы нужно было в самом начале следующего учебного года.

Таким образом, в моем распоряжении для работы был весь июнь, июль и половина августа — два с половиной месяца.

Заданы были мне: первая часть сонаты для фортепиано, хор на слова стихотворения Голенищева-Кутузова «Не плачьте над трупами павших бойцов» и инструментовка для большого симфонического оркестра первой части одной из фортепианных сонат Шуберта.

*

Проводя это лето в Крыму, в Феодосии, я случайно попал в самые лучшие условия для композиторской работы.

Через несколько дней после приезда в этот город, встретил на улице одну знакомую, которая тут же любезно предоставила мне для работы прекрасный рояль Бехштейна, стоявший у нее в квартире. На мое счастье сама она и вся ее семья уезжали на все лето.

Полное уединение, абсолютная тишина и отличный инструмент — вот те благоприятные для композиторской работы условия, которыми я мог пользоваться все лето.

*

С большим увлечением работал я над композицией хора на героическое стихотворение Голенищева-Кутузова.

Чтобы дать вам представление об этом стихотворении, я приведу из него два следующих четверостишия:

Не плачьте над трупами павших бойцов,
Погибших с оружием в руках,
Не пойте над ними надгробных стихов,
<стр. 149>
Слезой не скверните их прах.
Не нужно ни гимнов, ни слез мертвецам,
Отдайте им лучший почет:
Шагайте без страха по мертвым телам,
Несите их знамя вперед!

В отношении освещения содержания текста этого стихотворения хор мне удался.

К сожалению, на экзамене профессор Иогансен, который один экзаменовал меня, был вполне прав, когда, отметив это положительное качество композиции, указал на ритмическое ее однообразие: слишком часто встречается в ней ритм четверти с двумя последующими осьмыми. Я не мог не согласиться с ним, и поэтому хор этот так и остался у меня в рукописи и не был напечатан.

С инструментовкой шубертовской сонаты я справился удовлетворительно, хотя ничего особенного я тут, конечно, не мог сделать за недостатком большого опыта в инструментовке.

Лучше всего оказалась моя работа по композиции первой части фортепианной сонаты.

Произведение это настолько понравилось Иогансену, что по окончании прослушивания моего исполнения он сказал мне, что хочет позвать Римского-Корсакова, которому я должен буду ее сыграть вторично. Помню, как через несколько минут он привел меня в класс Николая Андреевича, который, прослушавши внимательно мою композицию, так же одобрительно отозвался о ней.

После того, как Римский-Корсаков ушел, Иогансен обратился ко мне со следующими словами:

— Советую вам дописать остальные части сонаты. Первая часть заслуживает этого. Когда у вас будут готовы все части, принесите их мне, и я их просмотрю.

В заключение он сообщил мне, что экзамен на аттестат об окончании курса специальной композиции мною выдержан.

На оборотной стороне диплома об окончании курса игры на фортепиано, полученного мною на несколько месяцев раньше и дававшего мне звание «свободного художника», вскоре был напечатан аттестат об окончании также курса теории композиции.

*

Через несколько дней после экзамена Соловьев, с которым я продолжал встречаться, неожиданно сказал мне на прощание:

— Достаньте откуда хотите, — ну, займите где-нибудь 4 000 руб. и наймите себе комнату где-нибудь на далекой окраине Петербурга, например, на Каменном острове. Возьмите на прокат пианино и в течение двух лет ведите самый

<стр. 150>

уединенный образ жизни: старайтесь ни с кем не видаться, не ходить в гости и театры, и за два года вы создадите крупные и ценные произведения — симфонии, оперы и т. д.

На этот совет я тогда ответил ему:

— Может быть когда-нибудь мне удастся сделать это, но сейчас я хочу поработать над совершенствованием моей фортепианной игры у профессора Лешетицкого в Вене. Я чувствую, что моей игре нехватает многого такого, чего я сам не смогу добиться!

Однако совета Соловьева мне так никогда и не удалось выполнить.

За всю жизнь только два месяца как-то в Берлине мне удалось жить и работать в таких условиях, какие мне рекомендовал Соловьев.

И действительно, работая ежедневно с утра до шести вечера, мне за эти два месяца удалось сочинить единственное мое крупное изданное произведение — сонату до-минор из четырех частей, напечатанную и выпущенную в свет беляевским издательством.

И все же, если я теперь как композитор пользуюсь и некоторым именем как автор художественных произведений для детей и для юношества, то это потому, что композиторская техника, приобретенная мною за время моих занятий с Соловьевым, пошла на пользу этим сочинениям и обогатила их многими композиционными средствами.

4. Окончание консерваторий по специальности игры на фортепиано

Согласно мысли и плану основателя консерватории А. Г. Рубинштейна оканчивающие по специальному отделу игры на фортепиано должны были на окончательном экзамене дать публично целый концерт. Программа этого концерта называлась «стильной» программой: в ней в историческом порядке представлены были главнейшие стили фортепианной литературы. Надо заметить при этом, что в программу могли быть включены только наиболее значительные по своим техническим и художественным заданиям произведения.

Исполнение стильной программы оканчивавшими консерваторию назначалось обыкновенно на середину или конец марта месяца.

Выдержавшие экзамен в марте должны были в мае выступить вторично с исполнением фортепианного концерта с оркестром (партия оркестра исполнялась на втором рояле кем-нибудь из товарищей по классу, а не профессором, у которого занимался оканчивающий).

Кроме концерта с сопровождением второго рояля, нужно

<стр. 151>

было еще исполнить любое произведение для фортепиано — соло по собственному выбору.

Одним из существенных условий, по мысли Рубинштейна, было требование, чтобы к обоим этим выступлениям оканчивающие готовились совершенно самостоятельно, без всяких указаний со стороны профессора, о чем я уже упоминал раньше.

Роль профессора сводилась только к тому, чтобы, прослушав за несколько дней до экзамена приготовленную оканчивавшим программу, дать разрешение к этим выступлениям, конечно, в случае если исполнение программы будет найдено им удовлетворительным.

На подготовку к исполнению стильной программы давалось обыкновенно от двух до двух с половиной месяцев; для майской же программы — промежуток между мартовским исполнением и выступлением в мае.

*

К середине января, в год окончания мною консерватории, восстановивши к этому времени уже полностью свою фортепианную игру после описанного мною выше повреждения правой руки, я пришел в класс к профессору Вейссу с тем, чтобы он задал мне стильную программу для мартовского экзамена.

После довольно продолжительного совместного обсуждения мы остановились на следующих произведениях:

- 1) И.-С. Бах — Прелюдия и fuga до-диез-минор, пятиголосная (из первого тома).
- 2) Гайдн — Вариации фа-минор.
- 3) Бетховен — 28-я соната в ля-мажоре (вся).
- 4) Шопен — 1-е «Скерцо» — в си-миноре.
- 5) Шуман — 7-я Новеллетта.
- 6) Лист — 13-я Рапсодия.

На подготовку этой программы я имел немного больше двух месяцев.

Однако из этого сравнительно небольшого срока я часть времени потерял благодаря болезни, целый месяц удерживавшей меня в постели.

Но не весь этот месяц оказался потерянным для моих работ.

Через две недели после этого вторичного заболевания воспалением легких, я стал выздоравливать. Вставать с постели, однако, мне еще не было разрешено, поэтому и остальные две недели до полного моего выздоровления я был лишен возможности работать на рояле.

На мое счастье я до заболевания уже успел настолько ознакомиться со всей моей программой, что мог, смотря

<стр. 152>

в ноты, представлять себе, как звучит каждое произведение.

Чтобы не потерять времени, я поэтому в дни, пока шло выздоровление, лежа в постели прорабатывал мысленно помногу раз все шесть произведений моей стильной программы, вначале по нотам, а затем, когда увидел, что уже знаю их наизусть, отказался и от пользования нотами.

Чем дальше я работал таким образом, тем яснее и отчетливее начал внутренне слышать мельчайшие подробности звучания изучавшегося мною произведения. Оттенки силы—*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*, легато, стаккато, темпы — все это внутренне обдумывалось, перерабатывалось и усваивалось мною. Так же точно внутренне, мысленно, я работал над темпом, ритмом и фразировкой, иначе говоря над всеми подробностями художественной отделки.

Такая работа без инструмента называется работой с помощью внутреннего слуха.

Способность внутреннего представления и слышания музыки не только для композитора, но для каждого музыканта-исполнителя настолько важна, что на этом вопросе, я на некоторое время остановлю ваше внимание.

*

Когда я был профессором консерватории, одна ученица,, оканчивающая по классу другого профессора, за две недели до экзамена обратилась ко мне за советом:

— Не можете ли вы посоветовать, что мне делать? Сколько я ни работаю над моей стильной программой, я все время сбиваюсь в разных местах и останавливаюсь.

Я ей посоветовал работать не только на рояле, но и без инструмента:

— Старайтесь без рояля представить себе все подробности звучания произведения. Мысленно отделяйте его художественную сторону, а также технику его исполнения (о мысленной работе над техникой я скажу дальше).

В результате проведенной ею таким образом с помощью внутреннего слуха и внутреннего представления работы, она на экзамене без одной запинки сыграла всю программу. Даже художественно и технически она при этом играла настолько лучше своего привычного уровня, что качество исполнения ею программы для самого ее профессора было полной неожиданностью.

Лицо, близко знакомое со знаменитым пианистом Иосифом Гофманом, мне рассказывало, что Гофман долгое время изучает и обрабатывает свое исполнение совершенно без инструмента. Только усвоив произведение наизусть и во

<стр. 153>

всех художественных и технических подробностях без инструмента, он работает затем на рояле.

Насколько у Гофмана высоко развита способность мысленно изучать и мысленно же усваивать музыку, вы можете видеть из следующего случая.

В антракте между первым и вторым отделением одного из его концертов в Петербурге ему принесли небольшое, только что вышедшее из печати фортепианное произведение Чайковского.

В течение короткого времени, пока продолжался антракт, изучив это произведение

по нотам без рояля, Гофман, по окончании программы, в том же концерте сыграл его на бис со свойственной ему всегда высокой художественностью и законченностью.

Этих примеров достаточно, чтобы вы оценили огромное значение работы внутреннего слуха и внутреннего представления.

*

Мысленная работа над техникой исполнения производится следующим образом.

Нужно представить себе, что вы сидите за роялем, и вызвать в себе отчетливое представление обо всех подробностях различных движений рук и пальцев так, как если бы вы действительно играли. Весьма важно при этом мысленно же прежде всего установить аппликатуру, т. е. выбор пальцев, какими вы будете играть данное место.

Разумеется, параллельно с этим вы должны внутренне слышать самое звучание данного места в связи с этими техническими движениями.

*

Когда мне было разрешено встать с постели, и через два-три дня после этого я в первый раз после месячного, перерыва сел за рояль, я прежде всего сыграл всю программу, мысленно проработанную без инструмента.

К величайшему своему удивлению и удовольствию, я исполнил все номера программы совершенно гладко и уверенно наизусть.

Не меньше этого поражен был я тем, насколько и технически и художественно исполнение мною программы оказалось выше того, как я играл ее по нотам месяц назад, до моего заболевания.

Благодаря такому усвоению программы, сделанному без инструмента в период выздоровления, я за оставшийся до самого экзамена короткий двухнедельный срок успел не только закончить технически и художественно всю работу над стильной программой, но и усвоить заданную всем

<стр. 154>

нам, оканчивающим, за неделю до экзамена «конкурсную» пьесу соль-минор из сонаты Шуберта.

*

В заключение описания подготовки к исполнению на экзамене стильной программы, я должен еще сказать об одной важнейшей стороне этой подготовки — о том, как я работал над содержанием произведений, входивших в мою программу.

Задача художника-исполнителя состоит прежде всего в том, чтобы уяснить себе содержание музыкального произведения, а затем ясно и определенно выразить его в своем исполнении.

Только соблюдая все имеющиеся в нотах композиторские указания, можно подойти к выяснению содержания музыкальных произведений. Тут имеют значение не только словесные обозначения темпа, характера музыки и словесные термины выразительности, но даже обозначения дуг, легато, стаккато — все это находится в теснейшей связи с содержанием произведений. Стоит вам в каком-нибудь месте вместо легато сыграть стаккато, как совершенно изменится весь характер и все содержание данного места: самая углубленная и сосредоточенная музыка может таким образом либо превратиться в шутивную, легковесную, либо лишиться совершенно всякого содержания и характера.

Тщательно работая таким образом, я уяснил себе и старался возможно определеннее выразить содержание каждого номера моей программы.

Как иллюстрацию приведу содержание двух номеров этой программы так, как я его понял в итоге своих подготовительных работ. .

Трагедия поэта, переживающего глубокое разочарование и негодование по поводу полного несоответствия между суровой и мрачной действительностью и его светлой мечтой о счастье (медленная средняя мажорная часть) — таким представлялось мне тогда и сейчас представляется содержание драматического первого «Скерцо» Шопена в си-миноре.

В большой и сложной 28-й сонате Бетховена смены настроений и характеров музыки ее четырех частей более разнообразны.

Первая часть ее проникнута теплой, светлой поэтичностью. Она вызывала во мне образы счастливого детства, любимых людей, образ любящей матери, картину мирного весеннего пейзажа — вообще картину мирного счастья. Кипучей, здоровой молодой энергией деятельности и борьбы дышит быстрый марш второй части.

Средний эпизод этого марша вызывал, во мне образ двух монахов (двухголосный канон), встретивших на жиз-

<стр. 155>

ненном пути деятельного и энергичного юношу. Их ханжеские увещания, однако, нисколько не воздействуют на него: бодрая музыка марша возвращается, и весь марш заканчивается сильно и энергично.

Короткая в несколько строк третья часть сонаты (Adagio) — эпизод меланхолического, грустного настроения, за которым идут небольшие фразы, имеющие характер воспоминания. Мотивы этих фраз — мотивы начала первой части. Радостный крик, длинные ликующие трели и перелом настроения из меланхолического в бодрое, радостное, энергичное всей четвертой части (Allegro non troppo). Эти смены настроений и характеров музыки в соединенных в одно целое третьей и четвертой частях я истолковывал себе следующим образом: воспоминание о счастливых образах, заключающихся в первой части, сразу вызывает перелом в настроении Adagio и радостно изменяет грустное, меланхолическое чувство на счастливое, бодрое и светлое.

Таким образом, вся соната в целом представлялась мне, как большая поэма, гимн всепобеждающей энергии, жизнедеятельности и светлого счастья.

И сейчас, через много лет после того как я впервые работал над этой сонатой, каждый раз, когда я ее играю, я толкую ее таким же точно образом.

Я, конечно, далек был от мысли, что Бетховен в средней части марша действительно изобразил двух ханжей-монахов, но в остальном, я думаю, с моим толкованием нельзя не согласиться. Образ же двух монахов мне очень помог в художественном освещении двухголосного канона, заключающегося в этой средней части марша.

Вообще я должен заметить, что такими определенными реалистическими образами и программами я всегда пользовался и продолжаю пользоваться только как вспомогательным средством к наилучшему художественному выражению общего, гораздо более широкого содержания изучаемых музыкальных произведений.

На мартовском экзамене я вперед решил перед своим выступлением не слушать других оканчивающих, так как по опыту знал, что если до своего выступления слушаешь много музыки, теряется вся свежесть исполнения.

Я ушел поэтому в один из более отдаленных от концертного зала классов, сговорившись предварительно с одним из моих товарищей, чтобы он за несколько минут до наступления моей очереди пришел мне сказать.

Наконец решительный момент наступил, и я вышел на эстраду.

Думаю, что благодаря достаточной предыдущей эстрадной практике я в течение всего исполнения программы хорошо владел собой. Мне удалось поэтому полностью

<стр. 156>

сделать в каждом исполнявшемся произведении все, что мною было обдумано и выработано в период подготовительных работ.

Даже небольшой инцидент, который я сейчас опишу, не нарушил моего самообладания.

Когда я, исполнив Баха, Гайдна и первую часть бетховенской сонаты, сыграл первые несколько тактов быстрого марша (второй части этой сонаты), сидевший за экзаменационным столом профессор фан-Арк вдруг прервал мое исполнение. Захлопав в ладоши, он крикнул мне: «Темп слишком быстрый! Играйте медленнее!»

Нисколько не растерявшись, я спокойно ответил ему:

— Профессор! Я готовил программу самостоятельно. Я так понимаю темп этой части и сейчас не буду пробовать играть ее в другом темпе.

Фан-Арк на это ничего не возразил и, начав заново играть марш, я взял опять свой темп и в этом темпе исполнил всю вторую часть сонаты.

На майском экзамене, к которому я после удовлетворительного исполнения мартовской программы был допущен, я играл четвертый концерт Бетховена (по заданию профессора Вейсса) и до-диез-минорный этюд Шопена (по собственному выбору).

На втором рояле партию оркестра бетховенского концерта исполняла ученица С-ова, также оканчивавшая в том же году по классу Вейсса.

После моего исполнения мы с ней поменялись ролями. Она играла партию соло пятого концерта Бетховена, партию же оркестра на втором рояле исполнял я.

*

Через несколько дней после сдачи этого последнего экзамена я был приглашен в кабинет инспектора, который сообщил мне, что я назначен играть на акте в «Михайловском дворце».

В то время к исполнению на акте по каждой специальности Художественным советом назначалось только по одному оканчивающему из данного выпуска.

Я был, конечно, очень доволен, что удостоился такой чести.

Прошло еще несколько дней, в течение которых я серьезнейшим образом работал над концертом Бетховена, готовясь к предстоящему выступлению на акте.

И тут произошла следующая курьезная неожиданность.

Профессор Соловьев, класс свободного сочинения которого я продолжал посещать, на одной из последних своих лекций попросил меня выйти с ним вместе из класса, где сидели остальные ученики, и в коридоре сказал мне:

<стр. 157>

— Вы назначены играть на акте? Вот что. Перевяжите себе палец и идите сейчас к директору в кабинет, где вас ждут директор и инспектор, и заявите им, что вы порезали себе палец и играть на акте не сможете..

На мой вопрос о причине, которой вызвано это его предложение, он ответил:

— Вам я могу сказать, чем оно вызвано. Я знаю, что вы не будете разглашать этого дальше.

Затем он сообщил, что мой профессор, по классу игры на фортепиано которого я оканчивал, Художественным советом единогласно уволен за оскорбление всего преподавательского персонала в лице одной преподавательницы-профессора, которой он на ее классном экзамене в своем экзаменационном журнале поставил единицу.

— Художественный совет, — закончил свое объяснение Соловьев, — нашел совершенно неудобным, чтобы на акте выступил ученик класса уволенного профессора, и поручил мне передать вам, чтобы вы под благовидным предлогом сами отказались от участия на акте.

Несмотря на то, что мне очень хотелось сыграть на акте концерт Бетховена с ученическим оркестром, я очень легко пережил постигшую меня невзгду, так как все мои мысли сосредоточились тогда на желании усовершенствовать свою игру под руководством профессора Лешетицкого.

Вот почему я с легкой душой разыграл требовавшуюся от меня комедию и, перевязав палец, отказался от выступления на акте.

Вместо меня была назначена и играла на акте Леокадия Кашперова.

Пробыв в классе А. Г. Рубинштейна четыре года, она после его ухода из консерватории два года работала самостоятельно, так как не хотела переходить от него ни к какому другому профессору. Оканчивала она поэтому как экстерн.

По правилу экстерны не могли быть назначены к выступлению на акте, но в данном случае, ввиду того, что Кашперова четыре года была ученицей консерватории по классу игры на фортепиано, для нее было сделано исключение.

5. Дополнение к описанию годов моего учения в консерватории

За время пребывания в консерватории я не только учился сам, но и давал уроки игры на фортепиано, а также теории музыки.

Были у меня и ученики детского возраста и взрослые.

Один из моих товарищей по университету брал у меня уроки гармонии. Один нотариус, игравший на скрипке, за-

<стр. 158>

нимался со мной ансамблевой игрой. Это было уже началом будущей моей более широкой педагогической деятельности.

Последние годы занятий в классе свободного сочинения Соловьева я, помимо классных работ, сочинял еще различные произведения, из которых некоторые были напечатаны и впоследствии много раз переиздавались.

В числе последних был, например, прелюд фа-минор ор. 3, № 1 для фортепиано, через несколько лет вошедший во многие так называемые классные репертуары.

Муж моей старшей сестры С. С. Бейм выпустил в (печати небольшую серию моих сочинений: упомянутый прелюд, ряд фортепианных пьес под названием «Детство и юность», «Berceuse» («Колыбельную») в ре-миноре для скрипки с аккомпанементом фортепиано и романс «Дума» на слова поэта С. Рафаловича, для баритона.

Таким образом, начало моей композиторской деятельности я также могу отнести к периоду учения в консерватории.

Часто выступая на ученических вечерах и экзаменах консерватории, я, кроме того, много раз участвовал в концертах в пользу различных студенческих землячеств.

Ежегодно, играл я в концертах в пользу кассы взаимопомощи студентов-караимов. Касса эта была учреждена самими этими студентами-караимами, в числе которых был и я.

Благодаря этим выступлениям эстрадная концертная практика, которая была у меня до поступления в консерваторию, не прерывалась в течение годов пребывания в последней.

Четвертый раздел моей будущей общей музыкальной деятельности, музыкально-литературной работы начался много позднее, и об этой стороне музыкальной деятельности я тогда еще не думал.

*

Частые заболевания тяжелыми болезнями вследствие отчасти плохих климатических условий и отчасти благодаря собственной неосторожности и неумению приспособиться к северному, сырому холодному петербургскому, климату — много отняли времени от моих музыкальных работ и удлиннили срок пребывания в консерватории. Последнее заболевание — вторичное воспаление легких в конце-концов привело к тому, что лечивший меня доктор посоветовал по окончании консерватории никогда больше не жить в Петербурге.

На деле все это, впрочем, не оказалось таким страшным. Через несколько лет после окончания консерватории, по лучив от бывшего тогда директором консерватории А. К. Гла-

<стр. 159>

зунова приглашение вступить в преподавательский состав Петербургской консерватории, я

принял это предложение и переехал в Петербург, где благополучно живу в течение больше двадцати шести лет.

*

За бытность учеником консерватории я более близко сошелся с некоторыми товарищами не только классов профессоров, у которых я учился, но и классов других профессоров и других специальностей.

Из числа этих учившихся одновременно со мной многие впоследствии стали профессорами той же консерватории и видными музыкальными деятелями.

Вот список этих моих товарищей и друзей.

По игре на фортепиано:

Профессора Н. А. Дубасов, А. Ф. Штейн, А. М. Миклашевский, И. И. Венцель, пианист Осип Габрилович.

Скрипачи: профессора И. Р. Налбандиан, С. П. Коргуев, Э. Э. Крюгер, солист В. Г. Вальтер.

Виолончелист — профессор Е. В. Вольф-Израэль.

Композиторы — А. Т. Гречанинов, Н. Аmani, профессора Фомин, Казаченко, М. Ф. Гнесин.

С большинством из них я встретился вновь в Петербурге, когда вступил в состав преподавателей консерватории и много лет вместе с ними работал.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПРОФЕССОР ТЕОДОР ЛЕШЕТИЦКИЙ И ВРЕМЯ МОИХ ЗАНЯТИЙ У НЕГО

Из предыдущего вы знаете, что, несмотря на успешное окончание консерватории и несмотря на то, что еще зад два года до этого Рубинштейн говорил мне, что я уже законченный пианист, я чувствовал, что многого еще нехватает моей игре, и именно такого, чего я сам не смогу добиться.

Я не мог тогда дать себе ясного отчета, чего нехватало моей игре. Я знал только одно, что, слушая многих больших пианистов, испытывал всегда неудовлетворенность из-за отсутствия в моей игре богатства фортепианных красок, я а также силы звучности, часто приближавшейся у других пианистов к звучности целого оркестра.

Когда через несколько месяцев после сдачи последнего моего экзамена по композиции я приехал в Вену и в первый раз был у Лешетицкого, я сыграл ему прелюдию и фугу Баха и 1-е «Скерцо» Шопена.

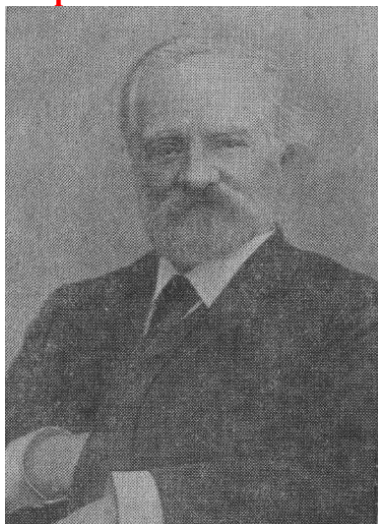
Прослушавши меня, он дал следующий отзыв о моей игре:

«Вы играете хорошо и с полной законченностью. Но игра ваша похожа на хорошую гравюру. Современная же фортепианная игра — это картина, написанная масляными красками. Вот этого нехватает вашей игре».

«Вам нужно переработать вашу технику, — добавил он. Но я этим теперь не занимаюсь. Идите к моему ассистенту Марии Прентнер и, когда закончите работу с ней, приходите ко мне на первый урок».

Кроме Марии Прентнер у Лешетицкого тогда была еще одна ассистентка — Мальвина Бре, у которой в детстве занимался известный пианист Артур Шнабель.

К этим двум ассистентам он посылал многих приезжавших к нему из различных стран пианистов и пианисток для предварительной переработки их техники.



Теодор Лешетицкий.

Нужно вам сказать, что Лешетицкий отличался очень горячим и вспыльчивым характером. На уроках он часто впадал в состояние такого раздражения, что, выйдя из себя, не помнил, что говорил ученику, исполнение которого его не удовлетворяло.

Зная это, некоторые из приезжавших к нему заниматься, проработав у его ассистентов иногда не один, а два, три сезона не решались идти к нему на первый урок и так и уезжали обратно к себе домой, не взяв у него ни одного урока.

На первом же уроке Лешетицкий сообщал ученикам, что регулярных уроков он не

дает: «Когда вы почувствуете надобность в следующем уроке, позвоните моей жене, и она вам его назначит», — говорил он. Поэтому многие достаточно подготовленные для самостоятельной работы брали у него уроки с промежутками иногда больше месяца.

Всем этим объясняется огромное число (около ста человек) числившихся тогда учениками Лешетицкого. Некоторых из них он даже плохо знал в лицо. Случалось, что, встретившись с ним на ученических вечерах, устраивавшихся им у себя дома раз в две недели, он спрашивал: «Кто вы такой?»

Состав учеников был в полном смысле интернациональный. Много было среди них русских, поляков, англичан и американцев. Сравнительно мало представлены были немцы и австрийцы. Из числа последних выделялись двое талантливейших вундеркиндов — Артур Шнабель и Берта Ян, к сожалению очень рано скончавшаяся.

Так как Лешетицкий буквально горел на уроках и был уже в возрасте больше шестидесяти лет, он очень берег свои силы и больше четырех уроков в день не давал. Быть может благодаря такому режиму он всегда был свеж, бодр и энергичен. Его физическая выносливость была поразительна. Я помню, например, как после первого выступления Иосифа Гофмана в Вене он предложил нескольким своим ученикам, в том числе и мне, пешком пойти с концерта

<стр. 162>

домой (все мы жили близко от его виллы, на окраине Вены). Без всякой усталости он прошел тогда больше восьми километров.

За уроки он брал сравнительно недорого, особенно если принять во внимание мировое имя, которым он как педагог пользовался: десять гульденов — около восьми рублей.

Американцы и американки имели обыкновение платить ему за уроки не наличными деньгами, а чеками на какой-нибудь банк, на что он не раз с большим юмором жаловался:

— Подумайте — я еще должен сам ходить в банк получать по этим чекам, или посылать кого-нибудь!

*

Вилла, в которой жил и давал уроки Лешетицкий, представляла собой небольшой двухэтажный особняк с мезонином и с вполне сухим и жилым полуподвальным этажом.

В первом этаже помещался настоящий миниатюрный концертный зал с двумя рядом стоявшими в нем роялями. Зал этот вмещал около ста слушателей, в присутствии которых, как в настоящих концертах, выступали на ученических вечерах наиболее подготовленные из его учеников. В этом же зале профессор давал уроки. Второй этаж занимал он сам со своей женой, а в маленьком мезонине жил известный композитор, старичок Минкус, балеты которого еще сейчас ставятся в наших советских театрах. В подвальном этаже устроена была бильiardная комната, комфортабельно обставленная, с мягкими диванами во всю длину стен. Тут же были различные службы и жилые комнаты обслуживавшего персонала.

*

На ученических вечерах Лешетицкого бывало очень много слушателей. Не только концертный зал первого этажа, но и примыкавший к нему коридор были переполнены. Кроме учеников присутствовали многие видные венские музыканты, знакомые и друзья профессора.

На этих вечерах Лешетицкий сидел за роялем, стоявшим с левой стороны, ученики же играли на другом, рядом стоявшем инструменте. Когда ученики играли концерты, партию оркестра на втором рояле всегда исполнял сам Лешетицкий.

По окончании ученического вечера Лешетицкий обыкновенно нескольких более близких к нему учеников приглашал к ужину. За ужином шла оживленная беседа в которой

он принимал самое деятельное участие. Часто ужины эти затягивались до двух часов ночи. Несмотря

<стр. 163>

на такое позднее время, Лешетицкий не довольствовался этим и некоторым из приглашенных учеников предлагал еще после ужина сыграть с ним на бильярде. Часа через два мы уже начинали чувствовать большую усталость и с трудом боролись с желанием спать; после каждого удара кием мы садились отдыхать на диваны у стены. Сам же профессор иногда до шести, семи утра играл, ни разу не присаживаясь, и укоризненно говорил нам:

— Молодые люди! Как вам не стыдно! Давайте, сыграем еще партию!

Теодор Лешетицкий как пианист был крупнейшим художником-виртуозом. Как и Лист, он был учеником знаменитого Черни, автора общеизвестных, до сих пор широко распространенных технических этюдов. Чрезмерная нервность, к сожалению, заставила его рано прекратить концертную деятельность и всецело отдаться педагогике.

Как педагог он без всякого преувеличения может быть назван гениальным. Уроки его представляли собой лучшие образцы настоящего педагогического творчества. Чем талантливее был ученик, тем выше подымалось это творчество. Недаром кто-то о нем сказал, что как педагог Лешетицкий растет вместе с учеником.

Этим объясняется то, что о его преподавании у учеников складывались самые различные мнения. Вполне оценить его уроки могли только наиболее одаренные и подвинутые ученики. На уроках же с малоспособными и малоразвитыми учениками Лешетицкий превращался в настоящего педанта — школьного учителя. Взявши у него несколько уроков, такие ученики жаловались и высказывали свое разочарование: они ожидали от него высших художественных указаний, а он только и делал, что исправлял элементарные их ритмические ошибки, делал технические замечания, словом занимался одной только элементарной стороной исполнения. Впрочем такие ученики долго не удерживались у Лешетицкого: либо сами они переставали заниматься у него, либо, дав им несколько уроков, Лешетицкий отказывался от дальнейших занятий с ними.

Сообщаю следующие биографические данные о Лешетицком:

Л е ш е т и ц к и й Теодор (Федор Осипович) — выдающийся пианист и профессор фортепианной игры, композитор. Родился в 1831 г. в Ланцуте, близ Кракова. Изучал фортепианную игру под руководством Черни. Двадцати одного года переселился в Петербург, где скоро выдвинулся в качестве пианиста и преподавателя. Был в числе первых профессоров в Петербургской консерватории, где работал около двадцати лет.

В 1878 г. переселился в Вену, где занимался исключительно част-

<стр. 164>

ным преподаванием. Сюда стекались к нему пианисты и пианистки разных стран для завершения музыкального образования.

Основные начала «Школы Лешетицкого» — большая свобода индивидуальных технических приемов, с целью добиться возможно большего богатства звуковых красок. Художественная отделка производится больше обдумыванием без инструмента, чем многократным повторением одними пальцами. Всегда имеется в виду концертная эстрада и аудитория.

Лешетицкий известен также как автор ряда изящных фортепианных пьес. Опера его «Die erste Falte» («Первая морщина») с успехом шла в 1807 г. в Праге в 1881 г. — в Висбадене.

К числу петербургских его учеников относятся Есипова, Фан-Арк, Боровка, Климов, Бенуа (впоследствии профессора Петербургской консерватории), Пухальский, Ходоровский (профессора Киевской консерватории) и др.

Приведенный в конце моей выписки список выдающихся пианистов и педагогов, учеников Лешетицкого, в настоящее время может быть пополнен следующими именами: Игнац Падеревский, Артур Шнабель, Осип Габрилович, Готфрид Гальстон, Игнац Фридман, Марк Гамбург. К школе же Лешетицкого нужно отнести и учеников его бывшей ученицы, профессора Есиповой: выдающегося пианиста-педагога и музыкального писателя Леонида Крейцера, композитора и пианиста Сергея Прокофьева, пианиста Александра Зейлигера и педагога профессора Ольги Калантаровой, пианиста Лялевича и др.

Особенно велики заслуги Лешетицкого перед нашей русской педагогикой. Он дал столько крупных педагогов нашим консерваториям, что по справедливости может быть назван отцом высшей нашей русской фортепианной педагогики.

1. Подготовительный период

Четыре месяца технической работы у ассистентки Лешетицкого Марии Прентнер

Я не помню в своей жизни более тяжелого и мрачного периода, связанного с музыкальной работой, чем эти четыре месяца, в течение которых я перерабатывал свою фортепианную технику под руководством ассистентки Лешетицкого.

За эти четыре месяца я кроме целой серии сухих технических упражнений, трех этюдов Черни и одной пьесы — Арии из первой фа-диез-минорной сонаты Шумана — ничего не играл. Мне было на первом же уроке запрещено играть, что бы то ни было, кроме заданных упражнений, так как это мешало бы усвоению новых технических приемов.

В самом начале этой книги, в прологе, я изложил причины, побудившие меня избрать своей специальностью музыкальное искусство.

Лишенный в течение долгого срока четырех месяцев

<стр. 165>

занятий с Марией Прентнер привычного для меня «питания» собственной активной музыкой, я, чем дальше, тем больше впадал в мрачное настроение.

Я стал избегать общества, даже близких друзей и в конце-концов дошел до полной уверенности, что скоро умру.

Однажды, думая рассеять это настроение и одолевавшие меня тяжелые предчувствия, я решил ходить по комнате и читать имеющуюся у меня драму Ибсена «Брандт», так как сидя я читать не был в состоянии.

К ужасу своему я при этом чтении наткнулся на одно место, где говорится о том, что у норвежского народа существует поверье: кто мысленно увидит самого себя, должен скоро умереть.

Бывают же в жизни такие странные совпадения! Как-раз, накануне вечером, одержимый такими же мрачными мыслями, я в полной темноте прилег на своей кровати и вдруг увидел прямо против себя собственное лицо, упорно глядевшее на меня. Это совпадение не только усилило мое ожидание смерти, но и вызвало уверенность, что умру я этой же ночью.

Под влиянием этого я сел за стол и написал отцу длинное предсмертное письмо, в котором изложил свои пожелания и просил его эти пожелания исполнить. Запечатав письмо в конверт и надписав на конверте точный адрес отца, я положил письмо под подушку и лег спать.

Проснувшись на другое утро и отлично проспавши ночь, я достал из-под подушки письмо и разорвал его.

*

Я не знаю, как работала с учениками другая ассистентка Лешетицкого — Мальвина

Брё, но думаю, что Мария Прентнер сильно утрировала технические приемы Лешетицкого. На уроках она вставляла мне какие-то катушки между пальцами, вызывала большое напряжение в мускулах пальцев и всей руки, и в результате я с трудом справлялся с самыми простыми техническими оборотами.

Долго выдерживала она меня на простых гаммах и арпеджио, пока мы, наконец, перешли к работе над тремя этюдами Черни.

В этюдах Черни она требовала большого разнообразия в оттенках силы и на моих нотах педантично расставляла знаки *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*, причем требовалось в точности исполнять эти оттенки от вполне определенной ноты до определенной же ноты, которой оттенок заканчивался.

Когда мы перешли работать над Арией из сонаты Шумана, она вперед с той же педантической точностью определяла, какие ноты мелодии нужно было играть сильнее, какие слабее, и насколько именно.

<стр. 166>

К концу четвертого месяца Мария Прентнер объявила мне, что я уже готов и могу идти к профессору на первый урок.

На мое несчастье я заболел тяжелой желтухой. Врач, которого мне порекомендовал Лешетицкий, однако, не мог справиться с моей болезнью и, отказавшись дальше лечить меня, посоветовал уехать к себе домой.

Таким образом, первый сезон моих занятий по усовершенствованию фортепианной игры ограничился этими четырьмя месяцами технической работы у ассистентки Лешетицкого.

*

В течение всего времени этих занятий я строго придерживался запрета играть что-нибудь кроме того, над чем работал с Прентнер.

Прошло много времени, пока я постепенно, под влиянием занятий с самим Лешетицким, отделался от напряжения мускулов, приобретенного в период технической переработки.

Однако я должен все же сказать, что за этот тяжелый для меня период я ознакомился со многими раньше мне неизвестными техническими приемами, благодаря которым игра моя обогатилась звучностью и красками.

2. Первый период моих занятий с самим Лешетицким

Первые пять уроков, пока налаживалась моя работа с Лешетицким, я называю первым периодом занятий у него.

Это было тяжелым испытанием для меня.

Выбитый из привычной для меня раньше почти исключительно пальцевой техники и не освоившись еще с новыми приемами игры при участии кисти и всей руки с минимальными подъемами пальцев, ко всему этому, не умея пока отделаться от напряжения мускулатуры, я никак не мог удовлетворить художественным и техническим требованиям, Лешетицкого и на своем рояле сделать то, что он мне показывал на другом инструменте.

Такое положение дел усугублялось еще тем, что в начале своих занятий со мной Лешетицкий давал мне для работы исключительно салонную музыку. «На этих вещах, говорил он мне, — вы научитесь владеть различными фортепианными красками, не отвлекаясь внутренним содержанием музыки».

На первом же уроке он задал мне «Пиччикато-вальс» («Pizzicato-Valse») Шютта, свою «Сицилиану» и свой же этюд «Jeu des ondes» («Игра волн»). За следующие три

<стр. 167>

урока я еще приготовил и проработал с ним его же «Мандолинату», этюды «Волчок» («La

tourpie») и «La piccola» («Малютка»), «Маленький карнавал» («Carnaval mignon») Шютта, этюд Мошковского: «Искры» («Etincelles»), а также большую фантазию Годара в си-бемоль-миноре.

Хотя почти все эти вещи нужно отнести к числу салонных произведений хорошего вкуса (в них нет ни пошлостей, ни банальности), но мне такая музыка все же была чужда.

Вначале я совершенно не умел работать над ней и на уроках у Лешетицкого плохо справлялся с новой для меня задачей.

На пятом уроке, после того как я тщетно старался добыть на своем рояле ту краску, которой требовал от меня Лешетицкий, он вдруг вышел из себя и с раздражением сказал мне:

— У вас нет никакого таланта!

Эта фраза его не осталась, однако, без ответа с моей стороны, и между нами произошел следующий диалог:

— Мне очень странно, профессор, что вы это находите. До сих пор все, кто слышал мою игру, говорили обратное, — возразил я ему.

— Значит ваши слушатели ничего в музыке не понимали!

— Простите, профессор, в числе слушателей часто бывал Антон Григорьевич Рубинштейн, который при моих выступлениях в консерватории не раз громко выражал одобрение моему исполнению.

Лешетицкий, однако, все еще не унимался и привел последний свой довод:

— В таком случае с тех пор с вами что-нибудь произошло: либо вы заболели, либо с ума сошли!

— Знаете, профессор, сказал я спокойно, — вы не волнуйтесь, а давайте сговоримся с вами. Дайте мне еще четыре урока и, если у нас ничего не выйдет, я уеду обратно к себе домой, в Россию.

До сих пор помню, как на это Лешетицкий громко крикнул мне:

— Почему не выйдет? Должно выйти!

С этого момента он сразу переложил гнев на милость, и мы спокойно продолжали урок.

Никогда больше на уроках со мной Лешетицкий не раздражался и в дальнейшем всегда был хорошо расположен ко мне.

Позднее я узнал, что Лешетицкий терпеть не мог, когда ученик терялся от тех неприятных вещей, которые он говорил ему в минуты раздражения. Если ученик при этом оставался безответным, Лешетицкий все больше входил

<стр. 168>

в раж и способен был наговорить ему кучу дерзостей и грубостей.

Наоборот, когда ученик умел защитить себя от его нападков, он сразу менял свое отношение к нему и продолжал заниматься дальше уже в хорошем настроении.

Ученики говорили, что он таким образом испытывал индивидуальность ученика. Я, однако, не думаю, чтобы он делал это сознательно и объясняю скорее горячим его темпераментом.

Нужно сказать еще, что дальнейшая перемена в его отношении ко мне зависела еще много от того, что на пятому уроке он задал мне сонату Шуберта в ля-миноре, над которой я с наслаждением стал работать.

Моим исполнением этой сонаты на шестом уроке он остался чрезвычайно доволен.

С этого шестого урока я и считаю второй период моих более спокойных занятий у профессора Лешетицкого.

3. Второй период занятий с Лешетицким

Я с самого начала занятий с Лешетицким и до конца этих занятий высоко ценил его замечания и указания. Я сразу же увидел, что имею дело с большим художником и педагогом. Чем больше я работал у него, тем больше убеждался в неисчерпаемости его

знаний и его педагогического творчества. На своих уроках он буквально горел этим творчеством.

Что это было именно творчество, я утверждаю потому, что никогда в его указаниях не было предвзятости и шаблона.

Этим объясняется то, что часто одно и то же произведение он на различных уроках показывал различно.

Мало развитые ученики нередко жаловались на это:

— Что ж это такое? — говорили они, — на прошлом уроке он показал, как нужно исполнять это место, а сегодня на уроке он всё это переделал и показывал совершенно иначе!

Чтобы не упустить и не забыть чего-нибудь из того, что на уроках говорил мне Лешетицкий по поводу технического и художественного исполнения произведений, которые я проходил с ним, я с первого же урока завел следующий порядок.

Прийдя после урока домой, я в тот же день записывал на полях нот все его указания, отмечая на самых нотах и на полях значками в точности все места, к которым они относились.

До сих пор еще я сохраняю эти исписанные мною на полях экземпляры нот.

<стр. 169>

*

На шестом уроке, когда я сыграл все четыре части шубертовской сонаты, Лешетицкий начал самым подробным образом работать со мной над дальнейшей художественной отделкой каждого места этой сонаты.

Тут я узнал много нового, чего совершенно не знал раньше.

Основная идея преподавания Лешетицкого состояла в следующем.

Концертное исполнение требует совершенно другого подхода к исполнению музыкальных произведений, чем исполнение домашнее. Оратор, выступающий перед массой, говорит иначе, чем у себя дома за чаем. Готовясь к выступлению на публичном собрании, он все время должен иметь в виду слушателей. Его заботу составляет: непрерывно в течение своей речи сосредоточить внимание слушателей на своих словах, говорить убедительно и ясно, так, чтобы смысл его слов действительно доходил до слушателей.

Когда Лешетицкий видел, что исполнение ученика неинтересно и не дойдет до аудитории, он часто применял любимое свое выражение: «Das ist für die Katz!» («Это для кошки», т. е. это никому не нужно»).

Такой отправной точкой зрения объясняется то, что Лешетицкий в сонате Шуберта, а впоследствии и во многих других композициях, переделывал даже выставленные самими композиторами оттенки. Однако никогда не делал он этого без убедительной мотивировки.

Начало четвертой части шубертовской сонаты он предложил мне вместо предписанного Шубертом *pianissimo* играть *mezzo-forte*: «Слишком много будет дальше *pianissimo* при повторении того же отрывка; кроме того, слушая его в первый раз, слушатели не воспримут всех его мелодических контуров, если не играть это начало более рельефным оттенком, каким является *mezzo-forte*».

У Шопена в его крупных сильно драматических произведениях («Скерцо», «Фантазия») нередко повторения тех же частей снабжены совершенно одинаковыми оттенками. Все большая накаленность драматического движения к концу служила также для Лешетицкого основанием к изменению этих оттенков в сторону все большего их усиления при повторении одинаковых отрывков.

Однако Лешетицкий всегда был против произвольного изменения композиторских указаний без достаточных оснований.

«Вы должны сначала внимательно прорабатывать оттенки, предписанные композитором, и только после этого, имея определенные убедительные доводы, вы можете

их изменять», — говорил он нам на уроках.

<стр. 170>

Изумительным художественным богатством отличались ритмические указания Лешетицкого. Школьно-метрономный ритм нередко заменялся им настоящим свободным высокохудожественным ритмом.

Небольшие, едва заметные ускорения и замедления в музыке носят название «агогических» оттенков. Часто музыкальные фразы не выносят математически равного движения. Без агогических оттенков они остаются безжизненными. Уместно) и в известной мере внесенные в них чуть заметные ускорения и замедления сразу придают им художественную жизнь и выразительность.

Лешетицкий и тут также был против немотивированных и преувеличенных агогических оттенков, особенно в местах, требующих неуклонно и точно ровного движения, так как Υ злоупотребление агогикой, по его справедливому мнению, делало исполнение нездоровым и неестественным.

«Испробуйте и проработайте сначала каждое место в строго ровном движении, и только, когда вы убедитесь, ; что, несмотря ни на какие оттенки силы и внесенную фразировку, место это при таком движении остается безжизненным и неестественным — вносите в него небольшие ускорения или замедления».

Лешетицкий придерживался еще одного принципа в отношении агогических оттенков: всякое агогическое ускорение требует после себя определенного замедления, так чтобы в сумме они занимали столько же времени, сколько заняло бы вполне ровное исполнение.

Уже при работе над сонатой Шуберта я ознакомился со всеми этими сторонами высшего художественного исполнения.

Дальше я приведу еще много данных, освещающих различные стороны художественного исполнения так, как их понимал Лешетицкий и как это выяснилось для меня на протяжении дальнейших занятий.

На седьмом уроке мне удалось настолько удовлетворить требованиям профессора, что по окончании урока он назначил меня к участию на ближайшем его ученическом вечере, на котором я и исполнил сонату Шуберта.

*

За время моих занятий под руководством Лешетицкого я, кроме перечисленных выше салонных, прошел еще еле-, дующие произведения:

Глюк-Сгамбатти — Мелодия.

Скарлатти (в концертном переложении Таузига) — «Pastorale».

Шопен — Три этюда.

Бах-Гесслер — «Сицилиана».

Бах — Токката до-минор (в оригинале).

<стр. 171>

Бах-Таузиг — Органная токката и fuga ре-минор.

Моцарт — Жига.

Бетховен — Сонаты: 3-я в До-мажоре

и 24-я в Фа-диез-мажоре.

Шопен — «Фантазия».

Шуман — «Арабески» и «Papillons» («Бабочки»).

Лист — 8-я Рапсодия.

Из фортепианных концертов мною были проработаны с ним: концерт Грига в ля-миноре, концерт Шютта в фа-миноре, концерт Листа в Ми-бемоль-мажоре (1-й) и концерт Шопена в фа-миноре (2-й).

*

Количество этих вещей, пройденных мною с Лешетицким, правда, не очень велико, но польза от занятий с Лешетицким для меня была огромная.

Нужно сказать, что под влиянием указаний Лешетицкого я часто перерабатывал не только одно заданное им произведение, но и весь мой предыдущий репертуар.

Так, например, когда на одном из уроков он показал мне, как нужно работать над художественной отделкой быстрых пассажей, я полтора месяца не испытывал надобности в следующем уроке, так как с совершенно новой точки зрения совершенствовал свое исполнение пассажей во всех раньше выученных еще в консерватории вещах.

Прием, которым он советовал работать над быстрыми пассажами, состоял в следующем.

«Вы слышали, — говорил мне на одном из уроков профессор, — как поют в опере итальянские певцы? Они поют совершенно свободно в ритме. Если какая-нибудь нота им особенно хорошо удастся — они тянут ее сколько им захочется (делают на ней большую фермату), чрезмерно затягивают концы фраз, чтобы получить красивое *diminuendo*, делают большие *crescendo*, то ускоряют, то замедляют темп, тоже сколько им в данном месте вздумается. Все вместе часто производит впечатление преувеличенное, утрированное в своей выразительности. Я называю это способом широкой, даже преувеличенной итальянской фразировки. Работайте над пассажами таким именно образом. Берите в основу очень медленный темп и постарайтесь каждый мельчайший отрывок пассажа прочувствовать до конца, как если бы вы исполняли широкую медленную мелодию».

«Когда же вы после этого начнете играть пассаж в его настоящем быстром темпе, от всех этих преувеличенных оттенков останется только маленький налет, и весь пассаж получит не только художественную, но и техническую законченность».

<стр. 172>

Лешетицкий не только на словах объяснил мне этот прием, но и показал на рояле, как это нужно делать.

По отношению к фразировке мелодических контуров вообще Лешетицкий требовал предварительного сознательного обдумывания и обоснования. Нужно было отчетливо знать, какие ноты должны быть по звучности самыми сильными, какие нужно играть слабо и т. д.

Когда в первое время мне это не удавалось, исполнение мое делалось неестественным и не удовлетворяло ни; его, ни меня, я вздумал оправдать себя тем, что не привык так работать над фразировкой, и всегда фразировал бессознательно.

На это он мне ответил со свойственными ему остроумием и юмором:

— Что вы мне говорите такую бессмыслицу? Ведь это все равно, как если бы человека, который прекрасно умеет объезжать в степи диких лошадей, посадили на дрессированную цирковую лошадь, а он, сев на нее, перекинулся бы, свалился на землю и при этом сказал: «Я привык ездить только на диких лошадях, а на дрессированной я ездить не умею!»

Наряду с требованием такого сознательного обдумывания фразировки, Лешетицкий давал нам еще крайне полезный для пианистов общий совет: «Слушайте возможно больше хорошее пение в опере и в концертах, особенно пение первоклассных певцов. Все это улучшит художественность вашей фразировки на рояле».

Таким образом, Лешетицкий советовал подходить к культуре фразировки двумя путями: сознательным обдумыванием соотношений силы звуков в музыкальных фразах, с одной стороны, с другой же путем обогащения своего общего художественного багажа впитыванием образцов исполнения первоклассных певцов.

*

На изучаемых под руководством Лешетицкого произведениях я усваивал различные мне раньше незнакомые фортепианные краски. Большое их разнообразие зависело от;

разнообразия технических приемов извлечения звука из инструмента. «Поставьте здесь пятый палец, стоя высоко на нем, и вы получите ту силу и ту окраску звука, которых требует это место». «Мягко положите на черную клавишу вытянутый четвертый палец, и вы извлечете требуемое; предельно нежное *pianissimo*».

«Чем сильнее должен звучать аккорд, тем крепче должна быть мускулатура руки, в момент удара. Сила сопротивления должна быть в соответствии с силой удара. Самый плохой

<стр. 173>

и нехудожественный звук аккордов получается на рояле при сильном ударе мягкой, дряблой рукой».

Когда я с ним проходил «Papillons» («Бабочки») Шумана, он в одном из номеров этого произведения показал мне необыкновенно интересную и своеобразную краску, которую он называл «bourlesque» («бурлеск») — особый технический прием удара, при котором к музыкальному звуку струн примешивается стук дерева клавиш.

Я привел здесь только несколько примеров, чтобы дать некоторое понятие о том огромном разнообразии и богатстве красок, извлекать которые я научился благодаря руководству Лешетицкого.

*

Перейду теперь к технической стороне исполнения.

Над общей техникой Лешетицкий с учениками тогда не работал. Художественные же технические приемы, которые при работе над произведениями усваивались нами по его указаниям, обогащали технику новыми ресурсами и развивали ее.

Особенно поразительны, кроме того, были его указания, как преодолеть технически трудные, не удававшиеся ученикам места в этих произведениях. Его изобретательность в этом отношении не знала пределов. Часто на уроках я поражался, как технические трудности, над которыми я долгое время безуспешно бился, под влиянием его указаний с легкостью тут же на месте сразу преодолевались. Не всегда это были технические приемы; нередко делу помогал теоретический анализ конструкции данного места.

Очень интересен совет, который давал Лешетицкий ученикам в отношении дальнейшего обогащения их техники в будущем:

«В концертах больших выдающихся пианистов садитесь в первые ряды с левой стороны от эстрады и, слушая исполнение, следите за движениями их пальцев и рук. Фортепианная техника в лице таких пианистов будет постоянно развиваться и обогащаться. И вот, если вы подметите какой-нибудь новый, вам раньше неизвестный прием, старайтесь его запомнить и, придя домой, испробовать и усвоить. Я много достиг в технике фортепианной игры, но не сомневаюсь, что после меня фортепианная техника будет развиваться дальше, вам же нельзя будет отставать от времени».

Я вспоминаю по этому поводу, как в одном из концертов Бузони меня привело в восхищение необычайной красоты *pianissimo* в ряде длинных аккордов. Я подметил технический прием, которым он при этом пользовался, усвоил этот прием сам и показывал его своим ученикам. Не мало

<стр. 174>

технических и художественных приобретений удалось мне, таким образом, сделать благодаря приведенному совету Лешетицкого.

*

Еще один общий совет давал нам Лешетицкий:

«Как можно больше ходить слушать концерты, и не только хороших, но и плохих пианистов. У первых вы будете учиться, как нужно играть, а у вторых, как не нужно играть».

Конечно, такой совет может быть полезен только более зрелым пианистам, которые умеют разбираться в том, что хорошо и что плохо.

*

Особенно ценным в работе Лешетицкого на уроках я считаю не только указания его в отношении формы целого произведения, но и исключительную его требовательность по отношению к тщательной обработке мельчайших подробностей конструкции каждого отдельного места.

Я, конечно, и до занятий с ним, знал, что аккомпанемент должен быть слабее мелодии, однако я и не подозревал, насколько художественность исполнения в некоторых случаях выигрывает от значительно большей слабости звучания аккомпанемента по отношению к мелодии.

Нужно заметить, что при таком требовании возможно большего отодвигания аккомпанемента на задний план, Лешетицкий и тут не отступал от основного своего принципа — художественной выработки ясности и тщательности отделки всех малейших подробностей, в данном случае подробностей аккомпанемента.

Иногда останавливал он нас на первом же аккорде, когда звучность этого аккорда его не удовлетворяла, и, пока ученику тут же на уроке не удавалось добыть требуемую им звучность, он не шел дальше.

Особенно не любил Лешетицкий, когда ученик, не до« бившись на уроке выполнения его требования, говорил, что сделает это дома. «Как же вы это сделаете дома, если вы сейчас этого сделать не можете?» — спрашивал он недовольным голосом.

Я помню, как, начав играть на уроке первую часть 3-й сонаты Бетховена, я не справился с быстрой короткой трелью в двойных терциях в правой руке. Остановив меня, Лешетицкий потребовал, чтобы я тут же на месте добился требуемой быстроты и четкости в этой трели. Когда, после нескольких опытов с моей стороны, трель все-таки не удавалась, он сказал:

— Ну, хорошо. Я сейчас пойду к себе во второй этаж.

<стр. 175>

Даю вам для работы десять минут, когда я вернусь, чтобы трель была готова. Применяйте кисть, пальцы, делайте, что хотите, но добейтесь!

Вот в этом требовании самостоятельного искания способов преодоления тут же на месте не только технических трудностей, но и достижения художественных задач состояла особенная ценность методов работы руководства Лешетицкого.

*

«Многие малоопытные в работе ученики, не делая никаких перерывов, долгое время играют на рояле, думая таким образом добиться наибольших результатов, — говорил на одном из своих уроков Лешетицкий. — Между тем, ни один художник-живописец так не работает. Разве вы видели, чтобы художник, рисуя картину, без перерыва мазал кистью? Сделавши мазок, он отходит от картины и издали смотрит, что у него получилось. Только после такого перерыва в работе, во время которого он критикует получившийся результат, он продолжает работу дальше.

Так и вы должны работать.

Не играйте безостановочно. Проиграв данный отрывок и внимательно вслушиваясь в свое исполнение, делайте небольшую паузу, во время которой вспомните, как вы его сыграли и прокритикуйте полученный результат. Только дав себе ясный отчет в том, что было в вашем исполнении хорошо и что плохо, работайте дальше над закреплением хороших сторон и устранением недостатков.

Всегда работайте с помощью слуха и работайте критически».

Лешетицкий был большим знатоком рациональных методов работы.

Рациональными методами работы нужно считать такие способы работы, при которых вы кратчайшим путем, без излишней затраты сил и времени, приходите к требуемому техническому или художественному результату.

Как-то, по этому поводу Лешетицкий рассказывал забавную историю о случайной встрече своей с известным пианистом Альфредом Грюнфельдом.

Во время одной из своих концертных поездок Лешетицкий остановился в гостинице. Из своего номера некоторое время слушал он, как в соседнем номере работал на рояле Грюнфельд, разучивавший какое-то произведение.

«Я зашел к нему и сказал ему, что он неправильно работает и теряет много времени бесполезно.

<стр. 176>

Грюнфельд рассердился и выгнал меня из своей комнаты словами:

— Не твоё дело. Прошу не вмешиваться в мою работу.

Так мне и не удалось помочь ему», — смеясь закончил свой рассказ Лешетицкий.

В другой раз Лешетицкий рассказывал о том, что, проходя мимо дома, где жила одна из его учениц, он остановился, чтобы послушать, как она работает. Окно ее комнаты было открыто, и с улицы прекрасно были слышны звуки рояля.

«Тут я, наконец, понял, почему она так медленно движется в своих успехах, — продолжал свой рассказ Лешетицкий. — Без конца повторяла она одно и то же место, которое нужно было сразу же взять и сыграть, настолько оно было легко и несложно. Никогда не учите долго того, что с первого же раза само удаётся», — советовал он под конец своего рассказа.

4. Мои товарищи по занятиям у Лешетицкого

Из числа учеников Лешетицкого, занимавшихся с ним или с его ассистентами одновременно со мной, я особенно близко сошелся с несколькими из них.

Наиболее часто я виделся и беседовал с известным впоследствии выдающимся пианистом, дирижером и композитором Осипом Габриловичем.

В нашей компании были еще четверо польских молодых пианистов. Хорошо знаком я был также с Артуром Шнабелем и Марком Гамбургом, двумя бывшими тогда еще очень юными, исключительно талантливыми пианистами.

В числе более близких мне друзей была и русская пианистка Изабелла Венгерова, с которой через несколько лет я встретился и часто виделся в Петербурге, где оба мы работали, став профессорами консерватории.

Осип Габрилович окончил Петербургскую консерваторию на год раньше меня. Учился он у профессора Толстого и окончил лучшим в выпуске с отличием, получил премию имени Рубинштейна — рояль Беккера. К Лешетицкому он поехал совершенствоваться тотчас же после окончания консерватории.

Знакомство наше началось еще в годы учения в консерватории. Часто бывал я тогда в его семье.

Уютная, гостеприимная семейная атмосфера, которой отличался дом Габриловичей в Петербурге, частично пере-

<стр. 177>

неслась в Вену, где вместе с тогда еще очень юным Осипом жила его мать, заботившаяся о нем в первые годы его занятий с Лешетицким.

Осип отличался не только высокой одаренностью, но и исключительными усидчивостью и трудолюбием. Не пропуская ни одного дня, он около двух часов работал над своей общей техникой, после чего на несколько часов отдавался художественной работе.

По странной игре природы руки его и по размерам и по форме до жуткого были похожи на руки Лешетицкого, и даже небольшая бородавка на правой руке была у него на том же самом месте, где такая же бородавка была у Лешетицкого.

К концу своих занятий Осип впервые с огромным успехом выступил в Вене в одном из концертов, в котором между прочим сыграл органную токкату и фугу в ре-миноре Баха-Таузига.

Вскоре затем он стал давать с таким, же успехом собственные концерты в Берлине, Лондоне и других больших музыкальных центрах Европы. Через несколько лет Габрилович стал совершать концертные поездки в Америке, где женился на дочери знаменитого американского писателя-юмориста Марка Твэна. В настоящее время он живет в штате Мичиган в г. Детройте, пользуясь как пианист и дирижер большим именем.

Наши дружеские отношения уже много лет поддерживаются перепиской, в которой мы делимся друг с другом сообщениями о нашей музыкальной работе и деятельности.

Часто бывал я в Вене также у русской пианистки Изабеллы Венгеровой, жившей там также со своей матерью. По окончании занятий у Лешетицкого, она вернулась в Петербург, где еще некоторое время работала под руководством первоклассного художника пианистки-профессора Анны Николаевны Есиповой, бывшей ученицы того же Лешетицкого, после чего была приглашена преподавательницей консерватории.

Изабелла Афанасьевна Венгерова, сестра известных писателей Зинаиды Венгеровой и Семена Афанасьевича Венгерова, скоро выдвинулась в консерватории как первоклассный фортепианный педагог. Позднее она уехала в Америку.

Из числа четырех молодых польских пианистов, часто бывавших в компании со мной и Габриловичем, Мариан Домбровский, так же как и Венгерова, после занятий с Лешетицким работал еще с Есиповой в Петербурге. Сдав окончательный экзамен в консерватории, он был приглашен преподавателем в Киев, где работал много лет.

В те дни, когда ему предстояло брать урок у Лешетицкого, он всегда так волновался, что с утра и до самого

<стр. 178>

урока ничего не мог есть, и на уроки всегда приходил: голодный.

Среди учеников Лешетицкого в мое время особенно выделялся совсем еще юный Артур Шнабель. Когда я окончил свои занятия с профессором, Шнабелю было всего пятнадцать лет, но и тогда уже он поражал всех своей серьезностью и сосредоточенностью.

На одном из ученических вечеров, когда пришла очередь играть Шнабелю, он с таким серьезным, почти мрачным выражением лица, глядя исподлобья на профессора, медленно подходил к роялю, что Лешетицкий, смотря на него, сказал ему:

— Что ты на меня так смотришь? Убить хочешь, что ли?

Таким серьезным и сосредоточенным в своем искусстве остался Артур Шнабель на всю жизнь. Имя его как одного из самых глубоких художников музыкального исполнительства повсюду пользуется большой, вполне заслуженной известностью.

Более близко я познакомился с ним только в последние годы, в течение которых Шнабель неоднократно выступал в Ленинграде в концертах филармонии.

Крайне интересные беседы, которые мы вели обыкновенно после его концертов, привели меня к убеждению, что Шнабель не только большой художник-исполнитель, но и глубокий, притом совершенно своеобразный мыслитель в области вопросов музыкального искусства и художественного музыкального исполнительства.

Упомяну здесь еще о необыкновенной чистоте отношения Артура Шнабеля к своей культурной задаче как художника. Никогда не искал он внешнего успеха в своих концертах и в угоду этому успеху не жертвовал высшими целями искусства.

Когда в одном из своих бетховенских вечеров, в котором он сыграл четыре или пять сонат, я после концерта спросил его, почему он в конце программы поставил и сыграл сначала сонату «Appassionata», а под са мый конец, после нее, 30-ю сонату в Ми-мажоре, не дающую обыкновенно такого шумного успеха, какой всегда дает пианистам в концертах исполнение «Appassionata», он отвечал мне:

— Как же можно было иначе? Ведь «Appassionata» — это высшее, сильнейшее выражение нашего страдания; 30-я же соната — просветление и душевное успокоение.

Нельзя же давать сначала успокоение и просветление после страдания, а самое страдание потом.

Никогда, ни на какие требования публики Шнабель играет на «бис», хотя прекрасно знает, что по шаблону

<стр. 179>

успех артиста в широкой публике измеряется числом «бисовых» номеров.

Совершенно иного типа и склада был талант другого юного пианиста — Марка Гамбурга, мало известного у нас, но пользующегося большим именем за границей.

Его фортепианная игра полностью соответствовала всему его существу.

Необыкновенно подвижной, жизнерадостный, но при этом довольно поверхностный, отличаясь диким необузданным темпераментом, Марк Гамбург уже в возрасте четырнадцати-пятнадцати лет поражал ослепительным блеском своей виртуозной игры. Сидя у рояля возле него, я часто любовался красотой быстро сменявшихся скульптурных форм его необыкновенных рук.

Я помню, как на одном из ученических вечеров Лешетицкого он играл «Венгерскую фантазию» Листа с аккомпанементом второго рояля. Это был сплошной фейерверк.

Однако Лешетицкий много бился и работал с ним над тем, чтобы ввести его исполнение в рамки чувства художественной меры.

«Подумайте, — жаловался он мне как-то на Гамбурга, — он недавно вернулся из концертной поездки по Австралии. Сколько я работал с ним, готовя его к этой поездке, чтобы обуздать его дикий темперамент. Мне удалось тогда это сделать. Теперь, когда он вернулся из этой поездки, я проверил, в каком состоянии вещи, проработанные им со мной. И что ж вы думаете — Гамбург опять одичал!» («Hamburg ist wieder verwildet!»).

К сожалению, мне не пришлось слышать игры Гамбурга в зрелом его возрасте, и я не могу высказать никакого суждения о теперешнем состоянии его искусства.

Параллельно с уроками Лешетицкого, я, Габрилович и четверо упомянутых выше польских пианистов время от времени собирались друг у друга. На этих собраниях мы поочередно играли пройденные и проработанные с профессором произведения, после чего исполнение наше подвергалось критике остальных товарищей.

Должен сказать, что эти сеансы всем нам также принесли большую пользу, и о них я вспоминаю с удовольствием.

5. Мои знакомства и встречи с другими выдающимися пианистами, бывшими учениками Лешетицкого

В первый приезд мой в Вену, я ходил бриться в парикмахерскую, поблизости от дома, в котором я нанимал комнату.

<стр. 180>

Разговорчивый, как все венцы, парикмахер, узнав, что я занимаюсь с Лешетицким, однажды спросил меня:

— Скажите, это правда, что Падеревский сделался знаменитым пианистом?

Я был удивлен этим вопросом и в свою очередь спросил его, почему он в этом сомневается, на что он мне ответил:

— Видите ли, в течение двух лет я приходил на дом к Падеревскому брить и стричь его. Падеревский тогда тоже учился у Лешетицкого. Как же из него мог выйти знаменитый пианист, когда я каждый раз, когда приходил к нему, только и слышал, как он играл гаммы и этюды.

Вероятнее всего парикмахер этот приходил к Падеревскому регулярно по утрам и заставлял его за технической работой.

Польский пианист Падеревский приобрел к двадцати восьми годам известность у себя на родине, но только после нескольких лет работы с Лешетицким стал знаменитым первоклассным пианистом.

Мне только два раза пришлось слышать его игру: в первый раз, когда он выступил в

симфоническом концерте в Венской филармонии, и второй раз также в Вене в собственном его концерте.

Большое впечатление произвело на меня исполнение им одной из рапсодий Листа. Благодаря его исполнению для меня открылась совершенно новая точка зрения на трактовку листовских рапсодий. Обыкновенно рапсодиями этими пианисты пользуются в концертах только с целью показать блеск своей виртуозной техники. Падеревский же истолковывает их как величественные картины и рассказы рапсодов (народных певцов) о героических подвигах и народной жизни венгерцев, к числу которых, как известно, принадлежал сам Лист.

*

Со знаменитой пианисткой и первоклассным педагогом Анной Николаевной Есиповой я виделся много раз и последние четыре года ее жизни часто бывал у нее. Я состоял в время преподавателем Петербургской консерватории, где она работала профессором.

Огромный художественный талант сочетался у Есиповой с выдающимся умом и большим педагогическим тактом. Если прибавить к этому ее исключительные знания фортепианной литературы и обширную личную эстрадную практику, ясно будет, почему Анна Николаевна заняла особое место в составе тогдашних наших фортепианных педагогов. Большое значение имело, конечно, то, что почти вся масса произведений фортепианной литературы прошла у нее через многократное личное ее исполнительское творчество на концертной эстраде.

В одну из своих концертных поездок по Америке, исчер-

<стр. 181>

пав в ряде концертов свой репертуар чисто художественных произведений, она дала серию концертов, программа которых была посвящена истории фортепианного этюда.

Начиная с технических этюдов Черни и Клементи, которые были ею исполнены не только виртуозно, но и высокохудожественно, она закончила цикл этих концертов серией этюдов Шопена и Листа, причисляемых, как известно, к высочайшим образцам произведений художественной фортепианной литературы.

Я присутствовал как-то на приемном испытании, которое производилось ею желавшим поступить в ее класс ученикам. Каждому из этих учеников она, прослушав исполнявшуюся им программу, предлагала сыграть еще какую-нибудь медленную часть бетховенских сонат. Считая, что музыкальность больше всего обнаруживается в исполнении этих медленных частей, она принимала только тех, кто в этом отношении удовлетворял ее требованиям.

Вообще в класс к себе она принимала только особо одаренных учеников и, на протяжении годов своего профессорства, выпустила многих прекрасных пианистов и педагогов фортепианной игры.

*

Есипова была первой из учеников Лешетицкого, приобретших своими концертами мировую славу. Училась она у него во время его профессорства в Петербургской консерватории, после чего через несколько лет стала его женой. Состоя во время своей дальнейшей педагогической деятельности в Петербурге в разводе с Лешетицким, она все же сохраняла с ним хорошие отношения.

*

Об Есиповой не раз говорил на уроках Лешетицкий.

Между прочим рассказывал он о том, как работала Анна Николаевна над

фразировкой шопеновских мазурок.

Художественное исполнение мазурок Шопена представляет собою одну из труднейших задач для пианиста. При-всей миниатюрности своей формы, каждая из мазурок полна содержания. Особенности ритма и фразировки даются исполнителю, по большей части, только при условии самой серьезной работы над этими сторонами исполнения.

Анна Николаевна, по словам Лешетицкого, долго работала иногда над одной какой-нибудь фразой в этих мазурках, пока искания не приводили ее к цели. Случалось, что в течение целой недели она изменяла фразировку, применяя различные оттенки силы и агогики, ища таких пропорций, которые давали бы фразе требуемую поэтичность,

<стр. 182>

выразительность и, главное, естественность. При этом работала она не только на рояле, но и мысленно, без инструмента, а также голосом (часто исканию помогает именно пение).

В результате такой работы, Есипова прославилась как неподражаемая исполнительница шопеновских мазурок.

Анна Николаевна была первой женщиной, исполнявшей в концертах самую грандиозную из сонат Бетховена — 29-ю в Си-бемоль-мажоре, носящую название «Hammerclavier-sonate» («Соната для рояля с молоточковым механизмом»), данное ей самим Бетховеном. Соната эта, по своим техническим трудностям долгое время считалась вообще неисполнимой. Исполнение ее требует большого запаса силы, так как общая величественность ее построения во многих местах связана с огромной фортепианной звучностью, близкой звучности целого оркестра. Большой интерес представил для меня еще следующий рассказ Лешетицкого о концертных опытах Анны Николаевны. Интересен этот рассказ особенно потому, что передававшиеся Лешетицким факты ярко освещают очень важное наблюдение.

Дело в том, что художественное исполнение артиста в концертах находится в большой зависимости от состава его слушателей, особенно тогда, когда артист этот обладает крупным исполнительским талантом и когда, по молодости, он наиболее подвержен этой зависимости от состава аудитории.

Нужно заметить, что мало одаренные исполнители, мне много раз приходилось наблюдать на своих учениках консерватории, этой связи со слушателями не чувствуют всегда публично играют точно так же, как они выучили и играют у себя дома.

«Когда я в первый раз отправлял в концертную поездку Есипову, — рассказывал мне Лешетицкий, — я предварительно тщательно готовил с ней ее программу. Ко всему тому, что она благодаря своему крупному таланту самостоятельно сделала, я вносил в ее исполнение еще собственные мои указания.

По возвращении Есиповой из поездки, я предложил вновь сыграть мне программу ее концертов.

После того, как я прослушал ее исполнение, удивленный преувеличенностью показанных мною оттенков, я спросил ее:

— Почему ты здесь так чрезмерно затягиваешь *ritardando*? (замедление темпа движения). А здесь к чему такая громадная фермата? (остановка). Разве я тебе так это показывал? Задумавшись немного, она ответила мне:

— Видишь ли. В первом городе я это сделала так, как ты хотел. Я почувствовала при этом, что оттенки эти очень понравились слушателям. Во втором городе поэтому я

<стр. 183>

немного увеличила пропорцию замедления и величину остановки. Это еще больше понравилось слушателям. И так постепенно, вероятно, и получились те преувеличения, о которых ты мне говоришь».

В конце своего рассказа, Лешетицкий объяснил мне, что произойти это могло именно в маленьких немецких городах благодаря недостаточной музыкальности слушателей, не имевших чувства художественной меры и приходивших в восторг от этих преувеличений. Таким же точно образом объяснял Лешетицкий «одичание» Марка

Гамбурга после его австралийской поездки: «Австралия в музыкальном отношении мало культурна, и вот вам результаты», — закончил он тогда свой рассказ о поездке Гамбурга.

*

Анне Николаевне нравились мои композиции. Я часто играл ей их и в благодарность за внимание, которое она вообще мне оказывала, посвятил ей свой opus 4-й («Восемь миниатюр») и большие фортепианные вариации в Ми-мажоре, opus 12 («Variations fantastiques»).

*

Игнац Фридман, давно уже пользующийся большой известностью пианист, приезжавший концертировать также и к нам в Союз, занимался с Лешетицким позднее меня и несколько лет состоял его ассистентом. Необычайно благодарная фортепианная рука, руководство Лешетицкого и собственная его большая трудоспособность сделали из него выдающегося виртуоза. Как художник Фридман, однако, не всегда пользуется общим признанием. Многие не могут простить ему слишком свободного обращения с материалом исполняемых произведений. Случается, что он от себя изменяет букву текста композитора, прибавляет в левой руке аккорды или октавы там, где их нет у автора» и т. д.

Что касается меня лично, я очень высоко ставлю» непосредственность и искренность его исполнения. Он всегда играет так, как чувствует в данный момент, и это я считаю чрезвычайно ценным.

Знакомство мое с Фридманом началось в Берлине, где я жил два последних года перед началом моей работы в Петербургской консерватории. Продолжение же этого знакомства было уже в Ленинграде, во время его приезда и его выступлений в концертах филармонии. Случайно я встретился с ним также в Киеве, где он давал свои концерты. В Ленинграде игра Фридмана имела большой успех, в Москве же его исполнение вызвало жестокую отрицательную критику. Наибольший успех он имел в Киеве, где показал себя во весь рост как большой художник фортепианного исполнения.

<стр. 184>

*6. Некоторые еще не приведенные раньше советы
Лешетицкого и дополнение к воспоминаниям о времени
моих занятий с ним*

Я привел вам только что целую галерею беглых портретов выдающихся пианистов, учеников Лешетицкого. Каждый из этих пианистов представляет собою большую художественную величину, и все они при этом отличаются друг от друга по своим индивидуальным качествам.

Необычайная красота звука и изящество исполнения Есиповой, своеобразное исполнение Падеревского, широкая по своему замыслу и выполнению игра Осипа Габриловича, особенно проявляющаяся при исполнении им фортепианных концертов с оркестром, блестящая виртуозность Марка Гамбурга и Игнаца Фридмана, глубоко вдумчивое и эмоциональное исполнение Артура Шнабеля — какие это все яркие и законченные образцы художественного фортепианного исполнительства, и как все эти образцы отличны друг от друга!

Благодаря руководству Лешетицкого каждый из этих художников дальнейшей самостоятельной работой полностью развил свою природную художественную индивидуальность. Между тем все они в период занятий с Лешетицким прошли через строжайшую дисциплину.

По вопросу о значении и влиянии такой дисциплины Лешетицкий давал нам для будущей нашей педагогической деятельности следующий совет:

«Большие таланты не меньше маленьких дарований нуждаются в дисциплине. Не бойтесь никогда убить природную художественную индивидуальность ученика этой дисциплиной. Чем крупнее оказывался талант ученика, тем больше брал я его в жесткие ежовые рукавицы. Самая лучшая кровная арабская лошадь, оставшись без хорошего, умеющего ее объезжать наездника, перебьет себе ноги. Жесткой дисциплиной вы только дадите таланту культуру, но никогда не убьете его собственной индивидуальности. Природа не дает нам бриллианта в готовом виде. Самый лучший алмаз, чтобы стать бриллиантом, требует тщательной шлифовки».

Еще другой замечательный совет давал мне как-то на уроке Лешетицкий как общее руководство для педагогической деятельности:

«Не торопитесь никогда объявлять ученика бездарностью.

В моей практике был такой случай. В течение долгого времени я работал над устранением технических, ритмических и педальных недостатков, которыми отличалась игра одной из моих учениц. Причиной этих недостатков было

<стр. 185>

плохое руководство, которым она пользовалась до занятий со мной. Параллельно с работой над устранением всех этих недостатков, я много внимания уделял художественной фразировке и художественной отделке ее исполнения. Из-за всех перечисленных недостатков я и не мог предполагать в этой ученице наличия какого бы то ни было природного дарования».

«И вот, после одного из обычных уроков, на котором я, как и до этого урока, продолжал работу в том же направлении — устранения недостатков игры этой ученицы, она через две недели на следующий урок вдруг явилась в совершенно преображенном виде. К величайшему моему удивлению, на этом следующем уроке, я увидел, что имею дело с крупным дарованием. Я объясняю это тем, что это природное дарование было, как цепью, сковано приобретенными от плохого предыдущего преподавания недостатками. Своей работой над устранением этих недостатков я сбрасывал с ее игры звено за звеном сковывавшей это дарование цепи. Когда же, как видно, на предыдущем уроке мне удалось сбросить последнее звено этой цепи, природное большое дарование ее сразу высвободилось и ярко себя проявило на ближайшем следующем уроке».

Какое большое значение имел для моей дальнейшей педагогической работы в консерватории этот совет Лешетицкого, вы увидите во второй части этой книги, где я дам краткий очерк истории моей педагогической деятельности.

*

Благодарные ученики часто делали Лешетицкому подарки.

Что касается меня, то, думая доставить профессору особое удовольствие, я привез ему своеобразное подношение: бутылку бекмеса из Крыма. Бекмес — это особого сорта напиток из сваренного чистого виноградного сока.

Через некоторое время после моего подношения, один из близких к Лешетицкому учеников, американец Проктор, спросил меня:

— Что это вы за желудочный эликсир поднесли профессору? Он его попробовал и не мог пить.

Так курьезно принято было мое подношение.

Но еще курьезнее было подношение, которое сделал Лешетицкому один его ученик, англичанин. Летом он был в Африке и купил там молодого львенка, которого вместе с клеткой привез в подарок Лешетицкому.

Лешетицкий добродушно жаловался мне на этот подарок:

— Ну, скажите, что мне делать с живым львом в квартире?

<стр. 186>

*

После того как прошел первый тяжелый для меня период, связанный с занятиями у ассистентки Лешетицкого и с первыми несколькими уроками у него самого, постепенно восстановилось привычное мое «питание» собственной музыкой; а вместе с ним и свойственное мне обычно хорошее расположение духа.

Этому расположению не мало способствовали также прекрасный климат Вены и добродушно-веселое настроение венцев ощущавшееся даже на улицах города и выражавшееся в остротах, пении и свисте, раздававшихся весь день.

Весною, когда наступали особенно чудесные солнечные дни, ученики Лешетицкого, в компании от пятнадцати до двадцати человек, устраивали совместные загородные прогулки, в которых, кроме меня и Габриловича, неизменно участвовал и Артур Шнабель.

В шутках и веселье проводили мы так наши прогулки.

Кроме знакомых мне учеников Лешетицкого, у меня тогда были еще две семьи местных венцев, у которых я бывал запросто и много играл: одна чешская семья и одна семья венгерцев, живших в Вене.

В первой семье дочь недурно пела, и ей я посвятил некоторые из своих немецких романсов, изданных тогда же венским издательством Юнгман и Лерх под opus'ом 1-м. В том же издательстве вышел и второй мой opus — маленькие фортепианные вариации в Ми-мажоре на собственную восьмитактную коротенькую тему, которые я посвятил своему другу Осипу Габриловичу.

*

Кстати расскажу вам о том, что мне сказал Лешетицкий, когда я сыграл ему свои сочинения: прелюд в фа-миноре, op. 3 № 1 и эти миниатюрные вариации, op. 2.

Сочинения мои ему понравились. По поводу вариаций он удивился тому, что тема так коротка, но, прослушавши их до конца, выразил свое удовольствие и назвал это произведение «Ein feines Cabinetstück» [«Тонкая (изящная) кабинетная (ювелирная) вещьца»]. В третьей моей прелюдии в Ре-бемоль-мажоре (op. 3 № 3) он мне в одном месте предложил ввести новый средний голос, что очень обогатило выразительность этого места.

Самым интересным было то, что он сказал по поводу самого исполнения мною собственных сочинений.

Остановив меня посреди исполнения одной из моих композиций, он спросил:

— Скажите, какой оттенок вы здесь делаете?

<стр. 187>

— Crescendo (крецендо—усиление звука), — ответил я ему.

— Ну да, — сказал он, — в нотах в этом месте поставлено вами самими crescendo. Но вы думаете, что вы действительно исполняете это crescendo? В голове-то у вас это crescendo есть, а в самом деле вы его не делаете. Будьте осторожны при исполнении своих произведений. Композиторы часто бывают плохими исполнителями своих произведений. Нередко даже выставленные ими самими в нотах оттенки существуют больше в их воображении, и эти существующие в воображении оттенки они мысленно накладывают на свое исполнение, а в самом исполнении их вовсе нет. Слушайте себя внимательно, и вы в этом убедитесь.

Это указание на всю жизнь служило мне руководством при работе над исполнением своих композиций в концертах.

*

Мне хочется дополнить характеристику личности Лешетицкого еще с одной важной стороны.

Лешетицкий по складу своих убеждений мог быть назван в полном смысле слова

свободомыслящим.

В молодости он с оружием в руках сражался на баррикадах в революцию 1848 г. в Венгрии.

Высокопоставленным особам он отказывался давать уроки. Одному графу, пожелавшему заниматься с ним, он на просьбу давать ему уроки иронически ответил:

— На что вам учиться хорошо играть на рояле, когда вы и без того уже граф?

7. Окончание моих занятий с Лешетицким

Я приезжал в Вену для занятий с Лешетицким в течение трех сезонов, каждый раз не на весь сезон, а только на несколько месяцев.

Брал я у него уроки сравнительно редко, иногда всего раз в месяц, и в общем за все время взял что-то около двадцати пяти уроков.

Вы уже знаете, как плодотворны, однако, были для меня эти уроки.

На одном из последних уроков Лешетицкий задал мне второй концерт Шопена в фа-миноре. С ним вместе проработаны были мною на этом уроке все. четыре части шопеновского концерта.

Совершенно необыкновенные, ценные художественные и технические указания профессора я, как всегда, зафиксировал на полях нот.

К следующему — последнему уроку — я сдал одну только первую часть, исполнением которой настолько удовлетворил

<стр. 188>

его требованиям, что был назначен им к исполнению этой части на последнем в этом сезоне ученическом вечере, который должен был состояться через неделю.

На том же последнем уроке Лешетицкий мне сказал, что считает наши занятия оконченными, так как находит мои успехи вполне достаточными для дальнейшей самостоятельной художественной и технической работы.

На самом вечере, Лешетицкий был удивлен, когда я ему сказал, что смогу сыграть весь концерт целиком, так как у меня готовы все три части концерта.

— Что-то уж очень скоро. Вы, ведь, сдали мне в готовом виде только одну первую часть. Ну, хорошо, посмотрим!

После того как я с его аккомпанементом благополучно исполнил все части шопеновского концерта, он выразил свое удовольствие, что доставило мне большое удовлетворение, так как вообще Лешетицкий был довольно скуп на похвалы и комплименты.

За ужином, по окончании ученического концерта, Лешетицкий сказал, что, так как я скоро уезжаю совсем в Россию, он все время будет говорить только по-русски (обыкновенно же он на уроках объяснялся по-немецки).

В течение всего ужина профессор был в прекрасном благодушном настроении, много говорил и между прочим сказал мне следующее своеобразное напутствие:

— Если вы хотите быть большим артистом — никогда не женитесь и не живите в одном городе со своими родственниками.

Я, конечно, принял этот совет как остроумную выходку Лешетицкого, которой он, вероятно, хотел, главным образом, задеть сидевшую рядом с ним за ужином свою жену.

Из продолжения его беседы я убедился в том, что напутствие его было вызвано именно неудовольствием его по отношению к своей жене.

*

Спустя несколько дней я простился с профессором, высказав ему всю мою признательность за его руководство, и, получив от него на память портрет с собственноручной его надписью, уехал к себе домой в Россию.

Через несколько месяцев я впервые выступил с собственным концертом

(Clavierabend'ом) в Берлине, в программе которого кроме произведений, пройденных с Лешетицким, было не мало совершенно самостоятельно приготовленных.

Этим концертом началась уже настоящая моя концертная деятельность.

<стр. 189>

8. Итоги периода работы под руководством Лешетицкого

Теперь, после того как по окончании занятий с Лешетицким, я прошел большой путь самостоятельной технической и художественной работы, а также дал много собственных концертов, я с твердым убеждением могу сказать следующее.

В итоге моих работ под руководством Лешетицкого, наиболее ценным результатом я считаю открывшиеся для меня благодаря ему сознательные пути технического и художественного совершенствования в течение всей дальнейшей моей жизни.

С одной стороны, самостоятельные искания в области технической и художественной стороны исполнения, к которым приучал своих учеников Лешетицкий, с другой стороны, исключительное развитие сознательного критического анализа в общем и в мельчайших подробностях своего и чужого исполнительства служили могучим рычагом непрерывного прогресса как собственного исполнения, так и педагогической работы.

Когда, через несколько лет по окончании занятий с Лешетицким, я жил в Москве, мне привелось прослушать полный цикл из 32-х сонат Бетховена в шести концертах германского пианиста Макса Пауэра.

Перед началом этих концертов я приобрел, экземпляр полного собрания бетховенских сонат в издании Петерса.

Исполнение Пауэра я слушал без нот, так как по опыту знал, что зрительные впечатления нотной печати поглощают большую часть внимания и мешают отчетливому и, главное, непосредственному восприятию музыки.

Купленный мною экземпляр должен был служить мне для другой цели.

После каждого концерта Пауэра, на следующий же день, я на свежую . память записывал на этом экземпляре красными чернилами сначала свой отзыв об общем впечатлении от исполнения им каждой сонаты, а затем в мельчайших подробностях, как положительные, так и отрицательные особенности этого исполнения. Делая свои заметки, я не ограничивался одними общими суждениями, но подробно писал на нотах, в чем именно состояли достоинства или недостатки исполнения Пауэра в каждом отдельном месте.

Этот экземпляр, весь исписанный красным, сослужил мне большую службу при подготовке к исполнению мною такого же полного цикла в семи концертах консерватории в 1925 г. Работая над каждой сонатой долгое время совершенно самостоятельно, я, по окончании такой работы, консультировал по этому экземпляру исполнение Пауэра, вносил положительные его стороны, когда таковых нехватало

<стр. 190>

моему исполнению, убеждался и укреплялся в своей правоте, когда они совпадали с моим пониманием, отказывался от них в случаях их противоречия моим взглядам на исполнение соответствующих мест. Заметки об отрицательных сторонах пауэровского исполнения, если они оказывались также в моем исполнении, служили мне толчком к исправлению недостатков и к исканию большего совершенства исполнения.

Сейчас еще, просматривая свои заметки, я поражаюсь, насколько детально я подмечал все мельчайшие особенности тогдашнего исполнения Пауэра и помнил их еще на .другой день после концерта.

*

Другой, также весьма важный результат периода моих занятий с Лешетицким — большой интерес к методам работы, к отыскиванию способов овладения техническими

трудностями и достижения художественной законченности исполнения, без излишней траты времени и сил.

Будучи профессором, я прочел в консерватории два доклада под общим заголовком: «Научная организация труда в области музыкального исполнительства».

Научная организация труда в любой области имеет задачей именно за кратчайший срок и с наименьшей тратой сил, на основе научных данных, достигать количественно наибольших и качественно наилучших результатов. Я очень интересовался тогда вопросом, как работают выдающиеся пианисты. Составив вопросный лист из пятнадцати интересовавших меня вопросов, я беседовал с приезжавшими из-за границы, концертировавшими у нас большими художниками, фортепианного исполнения — Эгоном Пегри, Артуром Шнабелем и другими. Их ответы на мои вопросы дали богатый материал для моих докладов и лично мне принесли большую пользу.

*

Итак, если большую ценность для меня представляет сам по себе репертуар пройденных под руководством Лешетицкого перечисленных выше произведений (так как поправки и указания его всегда были высокохудожественны), то все-таки наиболее ценными были приведенные только-что общие результаты: открывавшаяся для меня широкая перспектива постоянного дальнейшего совершенствования своего исполнения и совершенствования методов работы.

9. Заключение

С последним, взятым у Лешетицкого уроком окончились годы моего учения, описанию которых посвящена эта книга.

<стр. 191>

Однако в действительности учение это продолжалось и дальше, и, вероятно, продолжится до конца моих дней. Только учился я дальше уже сам, без помощи преподавателей.

Слушание концертов, изучение новых музыкальных произведений, беседы с коллегами артистами и педагогами, наблюдения над работами учеников, чтение книг по вопросам техники и художественного исполнения, слушание лекций и докладов по различным отраслям музыкального искусства, знакомство с общей научной литературой — книгами по философии, психологии, а также чтение книг беллетристического характера, — все это вместе непрерывно обогащает знаниями, и в широком смысле годы таких самостоятельных работ и занятий — те же годы учения.

Для художника, если он не хочет остановиться в своем развитии и в своих достижениях, они продолжают в течение всей его самостоятельной деятельности.

<стр. 193>

ПРИЛОЖЕНИЕ

<стр. 194>

Список музыкальных произведений для детей и для юношества С. М. Майкапара¹

№ № п. п.	Opus		Где издано
I. Для фортепиано в 2 руки			
1	4	№ 3. Детская пьеса (Piese enfantine) для детей	Музгиз (Москва)
2—5	6	№№ 1—4. Маленькая сюита в классическом стиле для юношества	Там же
6—23	8	№ 1. Прелюд и фугетта № 2. Ариэтта № 3. Гавот № 4. Тарантелла	Там же
		№№ 1—18. Маленькие новеллетты для юношества	
24—35	14	№ 1. Токкатина № 2. Мелодия № 3. Сказочка № 4. В кузнице № 5. Свирель № 6. Колыбельная № 7. Ариэтта № 8. Листок из альбома № 9. Вальс № 10. Ноктюрн № 11. Фугетта № 12. Танец марионеток № 13. Скерцино № 14. Вариации на русскую тему № 15. Итальянская серенада № 16. Романс № 17. Грустное настроение № 18. Русалка (этюд)	Тритон (Ленинград)
		12 кистевых прелюдий без растяжения на октаву	
36—41	15	Пастушеская сюита (Suite pastorale) для детей	Тритон (Ленинград)
		№ 1. Утром № 2. Жалоба № 3. Вечером № 4. Свирель № 5. Диалог № 6. Эпилог: Ночь	

¹ Согласно изданию Дворца пионеров в Ленинграде 1937 г.

№ № п. п.	Opus		Где издано
42—53	16	12 альбомных листков (12 Albumblätter) для юношества № 1. Скерцино № 2. Грезы № 3. В разлуке № 4. Маленькое рондо № 5. Канон № 6. Музыкальный клоун № 7. Прелюд № 8. Романс № 9. Воспоминание № 10. Менуэт № 11. Вальс № 12. Песенка с вариациями	
54—60	21	Театр марионеток (Дивертисмент из 7 номеров) для юношества № 1. Пролог № 2. Падчерица и мачеха № 3. На войне № 4. Танец клоунов № 5. Ловля бабочек № 6. Песнь трубадура № 7. Шествие марионеток	Музгиз
61	22	Большая сонатина в 4-х частях, для детей I. Allegro II. Arietta III. Intermezzo IV. Rondo finale	Музгиз
62—67	24 и 24а	Колыбельные сказочки (Contes berceuses) для детей, №№ 1—6	Там же
68	27	Соната для юношества — в двух частях I. Allegro moderato II. Andantino, quasi Allegretto	Там же
69—94	28	Бирюльки, 26 пьес для детей № 1. В садике № 2. Сиротка № 3. Пастушок № 4. Осенью № 5. Вальс № 6. Тревожная минута № 7. Полька	Тритон, Ленинград- ское отделение Музгиза

№ № п. п.	Opus		Где издано
		<p>№ 8. Мимолетное явление № 9. Маленький командир № 10. Сказочка № 11. Менуэт № 12. Мотылек № 13. Музыкальная шкатулочка № 14. Похоронный марш № 15. Колыбельная № 16. Песнь моряков (Канон) № 17. Легенда № 18. Прелюд и фугетта № 19. Эхо в горах № 20. Гавот № 21. Весною № 22. Семимильные сапоги № 23. На катке (Токката) № 24. Облака плывут № 25. Романс № 26. Всадник в лесу (Баллада)</p>	
95—101	30	<p>Маленькая сюита (Suite mignonne) из семи номеров, для юношества, №№ 1—7</p>	Музгиз
102—104	31	<p>Стаккато-прелюдии, №№ 1—3</p>	Тритон
105—128	33	<p>Миниатюры, 24 пьесы для детей</p> <p>№ 1. Вальс № 2. Раздумье № 3. Гавот № 4. У моря ночью (Этюд) № 5. Мазурка № 6. Тарантелла № 7. Дальняя дорога № 8. Бабочка № 9. Призывная песнь № 10. В тумане № 11. Дружная работа № 12. Росинки № 13. Тихое утро № 14. Страшный рассказ № 15. Конница идет № 16. Маленькая прелюдия № 17. Песенка № 18. Бурный поток (Этюд) № 19. Звездная ночь № 20. Рассказ моряка (Баллада) № 21. Эолова арфа (Этюд) № 22. Элегия № 23. Веселая игра № 24. Драматический отрывок</p>	Тритон, Музгиз

№ № п. п.	Opus		Где издано
128	36	2-я сонатина G-dur в 4-х частях для юношества I. Allegro comodo II. Andantino III. Intermezzo IV. Finale	Музгиз
130—133	—	Четыре прелюдии и фугетты, для детей 1. C-dur 2. A-moll 3. G-dur 4. E-moll	Рукопись
134—153	—	20 педальных прелюдий (систематическая школа педализации, с объяснительным текстом) для детей — №№ 1—20	Рукопись
154—155	—	В альбом детям. Две пьесы: № 1 — Лирическая сцена № 2 — Детский танец II. Для фортепиано в 2 руки	Рукопись
156—171	29	Первые шаги №№ 1—16 III. Для детского инструментального ансамбля	Тритон, Ленинград- ское отделение Музгиза
172—177	32	Песни дня и ночи, сюита из шести пьес для скрипки с аккомпанементом фортепиано (для 1-й ступени детского ансамбля): № 1. Вечерняя песня № 2. 2-я вечерняя песня № 3. Песня ночи № 4. Утренняя песенка (Пастушеский наигрыш) № 5. Песня дня: песнь работы № 6. 2-я песнь дня: Марш	Муз. изда- тельство Тритон
178	34	Легкая соната G-dur, в 4-х частях, для фортепиано и скрипки (для детского ансамбля 2-й ступени): I. Allegro moderato II. Andantino III. Intermezzo (Scherzino) IV. Finale	Муз. изда- тельство Тритон

№ № п. п.	Opus		Где издано
179—186	35	<p>Багатели, 8 пьес для ф-п. и скрипки (для детского ансамбля 1-й ступени — №№ 1—4 и 2-й ступени — №№ 5—8):</p> <p>№ 1. Марш № 2. Легенда № 3. Юмореска № 4. Ариэтта № 5. Прелюд и фугетта № 6. Скерцино № 7. Тихое озеро № 8. Бурное озеро</p>	Муз. изда- тельство Тритон
187—189	—	<p>Трудовые песни народов (по Карлу Бюхеру) «Работа и ритм»—в свободной обработке, для ф-п. в 4 руки и скрипок в унисон (для детского ансамбля 1-й ступени), №№ 1—3</p> <p>№ 1. Песнь метисок при размалывании маиса на ручных мельницах (Америка)</p> <p>№ 2. Песнь индусских рабочих при выкачивании воды из запруженных рисовых полей (Индия)</p> <p>№ 3. Нижнерейнская песенка, сопровождающая пропалывание льна (Германия)</p>	Рукопись
190	—	<p>Трио a-moll для ф-п., скрипки и виолончели (для детского ансамбля 3-й ступени), одночастное</p>	Рукопись

ОГЛАВЛЕНИЕ

Биография.....	3
Юному советскому поколению будущих художников-музыкантов — посвящение	6

Пролог

Почему я решил избрать своей специальностью музыкальное искусство	9
---	---

Глава первая

Первые годы учения и музыкальной жизни в период до поступления в консерваторию

1. Мой первый учитель — итальянец Гаэтано Молла	15
2. Первые музыкальные впечатления. Музыкальная среда	26
3. Первые побеги музыкальной деятельности	31

Глава вторая

Два года на низшем курсе специальной игры на фортепиано

1. Мои учителя: В. В. Демянский по классу игры на фортепиано и А. К. Лядов — по курсу обязательной гармонии	41
2. Симфонические и камерные концерты. Опера. Исторические кон- церты А. Г. Рубинштейна	52

Глава третья

Первые четыре года пребывания на высшем курсе фортепианного отделения. Начало занятий по специальной теории композиции. Окончание университета

1. Новый директор консерватории — Антон Григорьевич Рубинштейн	55
а) Рубинштейн — пианист	55
б) Рубинштейн — композитор	69
в) Некоторые черты личности Рубинштейна и краткие биографические данные о нем	71
г) Деятельность Рубинштейна как директора консерватории	73
2. Профессор Вениамин Чези и мои занятия у него	79
<стр. 200>	
3. Профессор Карл Карлович Зике. Курс его лекций по обязательной энциклопедии и инструментовке	95
4. Профессор Ливерий Антонович Саккетти (курс истории музыки и эстетики)	100
5. Мои воспоминания о первом международном конкурсе имени А. Г. Рубинштейна	106
6. Начало моих занятий по специальной теории композиции в классе профессора Н. Ф. Соловьева	109
7. Окончание университета	114
8. Заключение	120

Глава четвертая
**Последние два года пребывания в консерватории и окончание
ее по классам фортепиано и композиции**

1. Профессор Иосиф Вейсс и занятия у него в классе	122
2. Занятия в классе ансамбля у профессора Ауэра.....	130
3. Профессор Н. Ф. Соловьев. Продолжение и окончание мною у него курса теории композиции	137
4. Окончание консерватории по специальности игры на фортепиано	150
5. Дополнение к описанию годов моего учения в консерватории	157

Глава пятая
Профессор Теодор Лешетицкий и время моих занятий у него

1. Подготовительный период.....	164
2. Первый период занятий с Лешетицким.....	166
3. Второй период занятий с Лешетицким.....	168
4. Мои товарищи по занятиям у Лешетицкого	176
5. Мои знакомства и встречи с другими выдающимися пианистами, бывшими учениками Лешетицкого.....	179
6. Некоторые еще не приведенные раньше советы Лешетицкого и дополнение к воспоминаниям о времени моих занятий с ним	184
7. Окончание моих занятий с Лешетицким.....	187
8. Итоги периода работы под руководством Лешетицкого	189
9. Заключение.....	190
Приложение.....	193
Список музыкальных произведений для детей и для юношества С. В. Майкапара	194