13. Светланов Е. В защиту профессии (О книге А. Пазовского «Записки дирижёра») [Текст] / Евгений Светланов // Музыка сегодня : Статьи, рецензии, очерки. — М. : Советский композитор, 1985. — С. 186—191.

14. Сорокина И. «Набукко» и маэстро Мути [Текст] / Ирина Сорокина // Музыкальная жизнь. — 2011. — № 6. — С. 60.

15. Сорокина И. В честь Россини [Текст] / Ирина Сорокина // Музыкальная жизнь. — 2007. — № 1. — С. 45—47.

16. Успенский Б. А. Семиотика искусства [Текст] / Б. А. Успенский. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.

УДК 78.071.2 : 786.2

Ирина Сухленко

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ВЛАДИМИРА ГОРОВИЦА: В ДИАЛОГЕ С ТРАДИЦИЕЙ

Сегодня из всех музыкальных профессий, наверное, самая популярная и, вне сомнений, самая распространённая – профессия музыканта-исполнителя. Однако так было далеко не всегда. Во времена Й. Баха такой профессии вовсе не существовало. В течение ста последующих лет большинство исполнителей были преимущественно композиторами. И только в прошлом веке музыкант-исполнитель стал, наконец, полноправным и независимым членом музыкального сообщества. В наше время композиторы, которые прежде отвергали творческую инициативу исполнителя, не только отводят ему значительную роль в создании музыкального произведения, но и, пытаясь подготовить желаемую реакцию публики, обращаются к признанным исполнителям, чья известность поможет обеспечить успех новому сочинению.

В этой связи вполне объяснимо повышенное внимание современного музыковедения к вопросам, связанным с исполнением музыки, которые, по-видимому, всегда будут оставаться «открытыми». В частности, более глубокого и всестороннего изучения требуют процессы формирования индивидуального исполнительского стиля и функционирования отдельных исполнительских школ.

Цель настоящей статьи – изучение факторов, обеспечивающих функционирование исполнительских школ, на примере характерных особенностей индивидуального исполнительского стиля и педагогических принципов Владимира Горовица.

Личность находится в постоянном взаимном контакте с окружающим миром, социумом, как в жизни, так и в искусстве. Поэтому музыкально-речевые ресурсы *индивидуального* исполнительского стиля обязательно включают элементы музыкальной речи, характерные для некоей виртуальной общности музыкантов, представляющих исполнительскую школу. Возможно и «встречное движение» – обратное воздействие *индивидуального* стиля гениальных музыкантов на более высокие уровни стилевой иерархии (М. Михайлов) [4]. Интересно, что самобытность музыкально-речевых ресурсов последних не только предопределяет генеральные тенденции развития музыкального искусства, но и позволяет яснее осознать основы стилистического мышления представителей иных художественно-эстетических направлений. В. Медушевский писал, что «музыкальный стиль обладает значением – он отражает мир и выражает отношение к нему. Но он обладает также и культурной значимостью, задаваемой перекличками и *отталкиваниями* [*курсив мой – И. С.*] от других направлений» [3, с. 32].

Поэтому, анализируя индивидуальный стиль, прежде всего сосредотачивают внимание на внешних условиях, под влиянием которых постепенно формируется исполнитель. Это – художественные стили его времени, его семья, друзья, коллеги. И, конечно же, главное, – педагоги. Влияние педагога по специальности, как правило, прослеживается достаточно чётко и позволяет говорить о принадлежности *индивидуального стиля* к определённой *исполнительской традиции*. Назовём такую принадлежность к традиции «генетическим кодом», роль которого в становлении индивидуального исполнительского стиля трудно переоценить. Это, в частности, подчеркивает и Е. Назайкинский, вычленяя «отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств

воспринимаемой музыки, объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [5, с. 20].

Генеалогическое древо В. Горовица[1] наглядно демонстрирует, что как пианист он является прямым наследником традиций фортепианного искусства, родоначальниками которых были В. Моцарт и Л. Бетховен. Традиции венских классиков получили развитие в педагогической практике К. Черни. В. Горовиц же непосредственно принадлежал к той ветви школы К. Черни, в которой доминировали принципы пианизма венских классиков, окончательно сформировавшиеся в творчестве В. Моцарта.

Рассматривая исполнительскую школу как «род культурной традиции», исследовательница Ж. Дедусенко использует понятие «модель». Но речь идёт не о модели – копии музыкального стиля, а о своеобразном алгоритме исполнительской деятельности: «Під виконавською моделлю маємо розуміти комплекс піаністичних завдань, що створюють цілісну програму дій музиканта-інструменталіста, яка націлена на досягнення певного результату і поширювана на всі етапи (види) роботи над його досягненням (адаптаційний, репетиційний, демонстративний)» [1, с. 5–6].

Определяя исполнительскую школу как «систему типов общения музыканта», Ж. Дедусенко выделяет три определяющие коммуникативные пары:

- исполнитель – инструмент;
- исполнитель – произведение;
- исполнитель – публика.

Сравнение в свете предложенной модели исполнительской и педагогической деятельности музыкальных «предков» В. Горовица позволяет сделать следующие наблюдения.

Во-первых, в исторической ретроспективе отчётливо видно, как в границах профессии происходило разделение на музыкантов-композиторов и музыкантов-исполнителей: нить эволюции тянется от композиторов, исполнявших собственную музыку (В. Моцарт, Л. Бетховен), к исполнителям, имеющим опыт сочинительства и индивидуально импровизирующим на предложенную композитором в музы-

[1] Составленное нами ранее; см. статью «О генеалогии исполнительского стиля» [5].

кальном произведении тему (В. Пухальский, В. Горовиц). В педагогике такая «включённость» в композиторский процесс проявлялась двояко. На уровне собственно пианистических задач музыканты, как правило, советовали своим ученикам сочинять хотя бы этюды для преодоления технических трудностей [2]. Однако на уровне работы с авторским текстом импровизационность отодвинула на второй план чёткость исполнения музыкального текста, сменившуюся на приоритетное выражение собственного восприятия и видения сути музыкального произведения.

Во-вторых, со временем происходили изменения, касающиеся выбора концертного репертуара. Перечень произведений, входящих в концертный репертуар исполнителей, постоянно расширялся, а вот круг произведений, применяемых в педагогической практике исследуемой ветви романтической фортепианной традиции, напротив, неизменно сужался. При этом в обоих случаях наблюдается ярко выраженная тенденция «омоложения» репертуара.

Конечно же, педагоги-новаторы, прежде всего, стараются ознакомить своих воспитанников с современным репертуаром. В особенности, когда они ставят перед последними такую творческую задачу, как сочинение музыки. Поэтому со временем традиционный педагогический репертуар в различных музыкальных исполнительских школах неизбежно обновляется. Тем не менее, для формирования творческого музыканта необходимо и его всестороннее глубокое погружение в музыку предшествующих эпох. Однако в рассматриваемой нами музыкальной традиции всё происходило не так! Сначала имел место постепенный отказ от музыки барокко, потом от классической музыки, и, в конце концов, учебный репертуар сосредоточился исключительно на романтической музыке.

Если Л. Бетховен проходил со своими учениками произведения И. С. Баха, Г. Генделя, Л. Керубини, Й. Крамера, К. Клементи, собственные опусы, то основой учебного репертуара в классе В. Пухальского были уже Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист. Ж. Хурсина отмечает, что «в Киеве до революции издавались серии пьес учебно-педагогического репертуара Пухальского, Ходоровского, Регаме, Шопника и др. Их можно условно разделить на два вида: виртуозные и сентиментальные. Конечно, они были далеки от классической

и современной музыки. Чаще всего это были пьесы изобразительного характера, иногда представляющие для пианиста немалые технические трудности. Примером могут служить “Жига с вариациями”, “Искры” Мошковского, “Прялка” Раффа» [7, с. 18–19].

В-третьих, отчётливо просматриваются изменения в области организации исполнительского аппарата: от «малого круга» техники (пальцы) и минимального использования веса руки (В. Моцарт) до сочетания пальцевой техники и весовой игры (Т. Лешетицкий и В. Пухальский). Игра представителей школы К. Черни, в частности, Т. Лешетицкого, отличалась «бисерной» пальцевой техникой; изяществом отделки деталей и завершённостью фразировки. Определяющим также было требование вокальности и мягкости тона. Возможно, последнее и привело к возникновению уникальной с точки зрения пианистической методики игре плоскими пальцами. Так, первый учитель В. Горовица, В. Пухальский, для максимального достижения связности и вокальности предлагал изменить положение руки и чуть вытянуть пальцы. Такая постановка практически исключает ударный компонент пианизма, но идеальна для кантилены.

Результатом развития подобного способа игры стало формирование уникальной исполнительской техники В. Горовица. «Слушатели не переставали удивляться его невероятным пальцам и странному прикосновению к клавиатуре – запястье выворачивалось и часто касалось клавиш; плоские пальцы, скрученные мизинцы обеих рук, раскрывающиеся с быстротой нападающей кобры, а затем вновь стремительно сворачивающиеся. Слушатели знакомились с новым типом звука, уникальным по своей окраске, разумности и нежности» [8, с. 33]. В. Горовиц объяснял свою исполнительскую манеру следующим образом: «Это как в боксе. Когда боксёр наносит удар издалека, он теряет силу. Хорошие боксёры наносят короткие удары. Когда ты играешь так, звук приятный и наполненный. Вы можете одинаково отчетливо услышать каждый аккорд и каждую ноту. Это нетрудно – просто, как органный аккорд» [8, с. 14–15].

В-четвертых, отметим, что в исполнительской традиции, к которой принадлежал В. Горовиц, чётко прослеживается моцартовское ощущение фортепиано как инструмента светлого, «серебристого» звучания, где каждый тон отделён от другого. Однако, хотя иссле-

дуемая исполнительская традиция и ведёт начало от музыкантов доклассической и классической эпох, в ней изначально присутствовали скрытые факторы («вирусы») романтизма – виртуозность и импровизационность. Эти качества проявлялись как непосредственно в сочинении музыки, так и в той безудержной лёгкости, с которой музыкальные предшественники В. Горовица, как и он сам впоследствии, вносили изменения в тексты музыкальных произведений.

Таким образом, индивидуальный стиль В. Горовица в значительной степени представляет собой развитие рассматриваемой «культурной традиции» классического пианизма, индивидуальное прочтение её «генетического кода», равно как и педагогические принципы выдающегося пианиста являются не только результатом, квинтэссенцией его обширного исполнительского опыта, но частью его «школы».

В то же время, отметим, что В. Горовиц всегда активно интересовался тем, что происходило в окружающем его мире музыки, был хорошо знаком с творчеством других современных выдающихся пианистов. Однако субъективные оценки Маэстро при этом были преимущественно нелицеприятными.

Особенный интерес у В. Горовица вызывало новое поколение пианистов. Признавая их достижения в области исполнительской техники, В. Горовиц указывал на недостаточность музыкальности в игре молодых артистов. Ощутив потребность передать молодёжи качественно *иное* ощущение музыки, В. Горовиц выразил желание заняться преподавательской деятельностью: «<…> в основном из-за того, что мне было скучно от той музыки, которую я слышал по всей стране. Направление, которое принимало исполнительское искусство, совсем меня не радовало. Всё начинало становиться сухим, однообразным, неинтересным. Мне не хватало изюминки великих пианистов, скрипачей и певцов прошлого. Я никогда в своей жизни не посещал часто концерты, а тогда я стал посещать ещё реже. Мне стало очень скучно на концертах» [8, с. 109].

В. Горовиц давал уроки молодым пианистам с 1944 г. Некоторых из них он отбирал сам, других рекомендовали друзья (Г. Градова, Д. Дюбаль). Занятия не были одинаково систематичными. С некоторыми из учеников В. Горовиц занимался достаточно долго (несколько лет), кого-то он слушал только несколько раз. Из всех, кто учился

у В. Горовица, только двое исполнителей добились заметного успеха – Байрон Джанис и Гарри Графман.

Общим для всех учеников Маэстро было то, что к моменту начала занятий с ним они были практически сформированными музыкантами, с опытом публичных выступлений и обширным репертуаром. Поэтому В. Горовиц имел возможность в процессе занятий работать не над технологией исполнения на инструменте, а непосредственно над проблемами интерпретации исполняемого.

В целом характер педагогической деятельности В. Горовица был в значительной степени обусловлен особенностями его личности. В. Горовицу было приятно ощущать себя Мэтром, передающим свой опыт. Однако некоторая присущая поведению пианиста инфантильность не позволила В. Горовицу стать выдающимся педагогом. Занятия носили эпизодический характер, зависели от настроения Маэстро и могли быть прерваны без объяснения причин в любой момент. Общение же с Великим Пианистом, помимо позитивных моментов, имело и негативную сторону. Многие ученики неизбежно пытались копировать стиль его исполнения, несмотря на то, что одним из педагогических принципов В. Горовица было *отсутствие показов на уроке*.

В этой связи приведем фрагмент воспоминаний об Учителе одного из самых успешных учеников В. Горовица, Г. Графмана. «Он учил меня вещам, которые я позже использовал сам в своей преподавательской деятельности. Он много для меня играл, но никогда не играл произведений, которые я разучивал. Он лежал на диване 95 процентов всего времени и просил меня повторить определённую часть произведения, которую я только что для него сыграл и спрашивал меня, почему я фразировал мелодию именно так, и как бы сделал это певец? Что ты хочешь выразить? Как ты хочешь сформировать мелодическую линию? Какая нота или ноты являются самыми главными в этой фразе? Почему? Есть ли другой способ фразировки? Очень часто умозаключение, к которому я приходил с его помощью, абсолютно отличалось от того, что делал Горовиц. Меня это очень поражало» [8, с. 132].

На чём же концентрировал внимание Маэстро на своих занятиях с учениками?

Так, в области звукоизвлечения В. Горовиц уделял внимание *тону звучания и тембровой окрашенности каждого звука*. Как и ранее в классе Т. Лешетицкого, на занятиях В. Горовица звучало много вокальной музыки, и достижение уровня мастерства итальянских певцов определялось как цель работы над фортепианной кантиленой. Особенно часто ученики слушали записи любимого исполнителя В. Горовица Маттиа Баттистини.

Подобно всем своим учителям, В. Горовиц требовал от учеников *осмысленности исполнения и работы над мелодической фразой*, говоря: «Я могу извлекать прекрасный звук ударом пальца. Нет, в самом деле. Прекрасный звук! Что это значит? Ничего. Результат бывает тогда, когда один, два, три, четыре, пять звуков соединяются друг с другом. И это та мелодическая линия, которую должен достичь пианист на ударном инструменте. Не легко!» [8, с. 131].

Особое место на занятиях уделялось *педальной технике*. Ученики В. Горовица отмечали его виртуозное владение техникой полупедали, большое значение левой педали в создании мягкости и чувственности звучания, а также мастерское применение педали как фактора создания гармонической ауры звука.

В области ритма В. Горовиц пропагандировал классическую традицию игры «в метре», когда ритмическая свобода сочетается с сохранением общего движения произведения.

Но самое главное, чему учил В. Горовиц своих учеников, – *удивительная свобода и органичность сценического воплощения* исполнительского замысла. Выбор стратегии подготовки к концертному выступлению исполнителя – отдельная педагогическая проблема в любом исполнительском классе. Но когда речь идет о подготовке виртуоза, а В. Горовиц, безусловно, хотел от своих учеников именно этого, понятие «свободы» приобретает первостепенное значение. Главное условие этой свободы – абсолютно ясное осознание исполнителем того, *что* (с помощью каких технических приемов) и *для чего* (с какой художественной целью) он делает в каждый отдельный момент исполнения выбранного музыкального произведения.

В заключение приведем советы самого В. Горовица – выдающегося исполнителя XX в., представителя одной из старейших пианистических школ Европы.

– *Продуманность интерпретации не означает ее завершённости*. Играть одинаково дважды нельзя и невозможно: «Так *должно* быть. Я не могу всё время играть одинаково» [7, с. 16].

– *Пианист обязан осознавать разницу в акустике класса и концертного зала*, работая на концертное звучание: «я думаю над тем, как это будет звучать в *Carnegie Hall*. Если всё, что ты делаешь в *Carnegie Hall*, ты будешь делать в гостиной – это будет звучать ужасно» [7, с. 133].

– *Сценическое выступление должно убеждать*, поэтому все детали исполнительского плана должны быть преувеличены: «На сцене ты должен гиперболизировать. Иначе это не очень интересно» [7, с. 110].

Выводы. В. Горовиц, вероятно, не расценивал педагогическую деятельность как приоритетную область самореализации и не ставил своей целью создание стройной и последовательной системы педагогических принципов. Тем не менее, его советы ученикам и сегодня актуальны, как в плане исполнительской практики, так и в аспекте теоретического осмысления индивидуального стиля гениального пианиста.

Изучение нитей стилевой преемственности искусства В. Горовица от классико-романтической традиции европейского пианизма позволяет не только яснее понять пути развития фортепианного искусства, но и по-иному оценить «культурную значимость» индивидуального исполнительского стиля одного из величайших пианистов XX столетия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Дедусенко Жанна Вікторівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2002. — 20 с.*
2. *Майкапар С. М. Годы учения [Текст] / С. М. Майкапар. — М. ; Л. : Искусство, 1938. — 200 с.*
3. *Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект [Текст] / В. В. Медушевский // Сов. музыка. — 1979. — № 3. — С. 30—39.*
4. *Михайлов М. К. Стиль в музыке [Текст] : исследование / М. К. Михайлов. — Л. : Музыка, 1981. — 264 с.*

5. *Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособ. / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.*

6. *Сухленко И. Ю. О генеалогии исполнительского стиля [Текст] / И. Ю. Сухленко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — Вип. 20. — С. 362—373.*

7. *Хурсина Ж. И. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории (1917–1938) [Текст] / Ж. Хурсина. — К. : Муз. Україна, 1990. — 135 с.*

8. *Schonberg H. C. Horowitz: His Life and Music [Текст] / Harold C. Schonberg. — Sydney : Simon & Schuster, 1992. — 432 p.*

УДК [78.071.2 : 784] : 78.01

Алла Гуріна

БОРИС РОМАНОВИЧ ГМИРЯ І СЛУХАЧІ: ІСТОРИКО-КОМУНІКАТИВНІ МЕТАМОРФОЗИ

Традиційно музикознавством досліджується композиторська творчість, останнім часом аналізу піддається й виконавський процес, інтерпретація музичних творів, творчий діалог «композитор – виконавець-інтерпретатор». У ланцюжку «композитор – виконавець – слухач» лише останній здебільшого залишається без уваги. Проте музика твориться саме для нього, весь музичний процес спрямовано на слухача. Всім виконавцям відоме відчуття зв’язку із слухачами, вони спілкуються з ними зі сцени і сприймають зворотну реакцію, енергетику залу. Іноді в публікаціях можна зустріти фіксацію поодиноких вражень артистів щодо реакції публіки на виконання. Композитори ж орієнтуються на слухача здебільшого підсвідомо, а у традиційному пісенному фольклорі закономірністю є триєдність «творення-інтонування-сприйняття». Творець, «виконавець» і слухач, як правило, уособлюються в одній людині.

Отже, як слухач сприймає музику? Яким чином впливає на виконавство і композиторську творчість? Питання залишаються без відповіді. Аналіз діалогу «виконавець – слухач» постає актуальним.