

# **Основы организации учебного процесса**

Реферат на тему:

*«Фортепианные исполнительские школы»*

Выполнила студентка IV курса

Живайкина Анастасия

## Крупнейшие российские фортепианные школы XX века.

Исполнительская школа — явление, одновременно принадлежащее к высшим достижениям художественной культуры и свидетельствующее об уровне развития профессионального музыкального образования, его «верхней планке». В России вторая половина XIX в. была определяющим временем для становления того, что впоследствии назовут «российская исполнительская школа». Это понятие включает в себя более узкие: фортепианная школа, скрипичная и т.д.; они, в свою очередь, делятся на различные ветви, к примеру московская фортепианная школа, петербургская скрипичная школа и т. д. Проследить формирование и развитие этих школ — одна из задач истории профессионального музыкального образования.

В российской фортепианной педагогике XX в. выделяются ветви, основанные родоначальником ленинградской фортепианной школы Л. В. Николаевым и возглавлявшими московскую фортепианную школу К. Н. Игумновым, А. Б. Гольденвейзером, С. Е. Фейнбергом и Г. Г. Нейгаузом. Несмотря на принятое в искусствоведческой и фортепианно-методической литературе деление на ленинградскую и московскую фортепианные школы, в них прослеживаются общие черты, позволяющие объединить их как крупнейшие российские фортепианные школы XX в.

После ухода А. Н. Есиповой центр петербургской (ленинградской) фортепианной педагогики переместился в класс **Л. В. Николаева**. Л. В. Николаев продолжал традиции сразу нескольких направлений. Он учился в Киеве у В. В. Пухальского — ученика Т. Лешетицкого, виднейшего фортепианного педагога, преподававшего в Петербурге и Вене, а затем в Москве у В. И. Сафонова (по классу фортепиано) и С. И. Танеева (по композиции). Николаев в высокой степени воспринял все то, что давали ему учителя (так, В. И. Сафонов говорил о нем: «Я не успевал его учить, так быстро он всему выучивался»). Все это в соединении с блестящими общемузыкальными и пианистическими способностями сделало Л. В. Николаева музыкантом и педагогом ярко выраженного интеллектуального типа, шедшего в исполнительстве и педагогике преимущественно рациональным путем. Отличительной особенностью педагогики Л. В. Николаева была конкретность педагогических рекомендаций. Как вспоминал С. И. Савшинский, все педагоги говорят, что нужно сделать, но немногие объясняют и показывают, как этого добиться данному ученику с присущими ему особенностями; Николаев же неизменно объяснял и показывал, как нужно работать. Форма произведения, гармония, полифония, модуляции, динамические изменения, фразировка и т.д. — все подвергалось анализу, после чего следовали рекомендации по конкретным приемам, с помощью которых студент мог выразить содержание музыки. Имена наиболее крупных учеников Николаева говорят сами за себя: Д. Д. Шостакович (как пианист), В. В. Софроницкий, М. В. Юдина, С. И. Савшинский, Н. Е. Перельман, П. А. Серебряков, В. И. Разумовская и мн. др. Эти музыканты представляют не только различные, но порой диаметрально противоположные направления (к примеру, Софроницкий — Юдина). Единственное, что объединяет учеников Николаева, — блестящая школа. Будучи крупным музыкантом, Николаев со свойственной ему способностью анализировать и систематизировать все явления определил наиболее слабую сторону традиционного фортепианного обучения, заключающуюся в слабости ее педагогической составляющей, и сделал педагогические методы и приемы неотъемлемой частью понятия «фортепианная школа». То, что лучшие из отечественных педагогов-пианистов — А. Г. Рубинштейн, Н. Г. Рубинштейн, В. И. Сафонов, А. Н. Есипова, Ф. М. Blumenфельд — делали отчасти интуитивно, наметив основные пути нового наполнения понятия «фортепианная школа», Л. В. Николаев синтезировал и реализовал наиболее полно и систематизировано, чем это кому-либо удавалось до него. Выдающиеся результаты педагогики Леонида Владимировича Николаева, подтвержденные именами и результатами работы его многочисленных учеников, порождены сочетанием в нем высокопро-

фессионального музыканта и столь же высокопрофессионального педагога, впервые осознанно и систематизировано применявшего в работе с учениками педагогические методы, направленные на развитие личности: расширение кругозора, воспитание умения мыслить и действовать самостоятельно, поощрение индивидуальности; а также делавшего это в безупречно корректной форме. Педагогическая деятельность мастеров московской фортепианной школы (московской пианистической школы) представлена именами К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, С. Е. Фейнберга, Г. Г. Нейгауза.

**К. Н. Игумнов** — старший представитель московской фортепианной школы, соученик А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера. Он учился в Московской консерватории у Н. С. Зверева, А. И. Зилоти, П. А. Пабста, В. И. Сафонова, С. И. Танеева, вобрав таким образом московские музыкальные и пианистические традиции конца 80 – 90-х гг. XIX в. Игумнов никогда не принадлежал к пианистам-виртуозам, и, хотя он окончил Московскую консерваторию с золотой медалью, а в 1895 г. получил почетный диплом на конкурсе пианистов имени А. Рубинштейна, собственно техническая сторона его исполнения была относительно скромной. В его исполнении привлекало совсем другое: искренность чувств и необыкновенная простота, простота в высшем ее понимании. Наиболее близка была исполнительскому таланту К. Н. Игумнова русская музыка, в особенности произведения П. И. Чайковского. Его исполнение «Времен года», «Большой сонаты» и других произведений Чайковского до сих пор остается непревзойденным по чистоте, искренности и непосредственности выражения, а также звуковому мастерству. Все эти качества Игумнова-музыканта как продолжение его личностных качеств: скромности, аскетичности, высоких нравственных принципов, важны для понимания феномена игумновской педагогики. Константин Николаевич Игумнов в течение почти 50 лет (с 1899 по 1948 гг.) являлся профессором Московской консерватории, дав начало целому направлению фортепианной педагогики, которое так и называют «игумновским». Он воспитал в общей сложности свыше 500 учеников, среди которых такие выдающиеся музыканты разных поколений, как Н. Орлов, И. Добровейн, Л. Оборин, Я. Флиер, М. Гринберг, Я. Мильштейн, А. Бабаджанян, Б. Давидович, Н. Штаркман и др. Его ученики Л. Оборин и Я. В. Флиер сами стали выдающимися педагогами, продолжив «игумновское» направление фортепианной педагогики как «оборинское» и «флиеровское». «Оборинскую» ветвь в фортепианном исполнительстве и педагогике представляют такие мастера, как А. Бахчиев, Т. Алиханов, М. Воскресенский, Д. Сахаров, Э. Миансаров и др. Представители «флиеровской» ветви — Л. Власенко, Р. Щедрин, В. Постникова, В. Камышов, В. Фельцман, М. Плетнев и др. Несмотря на свой собственный высочайший исполнительский и педагогический статус, Л. Н. Оборин и Я. В. Флиер, как и другие крупнейшие ученики К. Н. Игумнова, всегда продолжали именовать себя «игумновцами», подчеркивая преемственность основных педагогических и исполнительских принципов. Школа К. Н. Игумнова охватила весь мир (в пространственном отношении) и весь XX век (во временном). Его ученики работали и работают во многих странах мира. Первые выпускники К. Н. Игумнова покинули его класс в начале XX века; его самые младшие ученики Б. М. Давидович (профессор Джульярдской школы в США) и Н. Л. Штаркман (профессор Московской консерватории) перенесли традиции учителя в XXI век, являясь ведущими профессорами наиболее авторитетных музыкальных учебных заведений мира. Все это позволяет считать фортепианную педагогику К. Н. Игумнова крупнейшим явлением в мировой музыкальной педагогике. Основой исполнительской концепции Игумнова было стремление к содержательному исполнению. Это определяло и приоритеты его педагогической работы. Он, по воспоминаниям Я. И. Мильштейна, органически не выносил чисто виртуозной, бессодержательной, быстрой и громкой игры. «Громкая игра, – говорил Константин Николаевич, — признак пустоты». От всех учеников К. Н. Игумнов требовал при работе над любым произведением подходить к нему «изнутри». Это означало, что цель занятий не тренировка пальцев, а тренировка слуха и

внимания. «Тренировать ухо гораздо сложнее, труднее, чем тренировать пальцы», — говорил Константин Николаевич. Важнейшим отличительным свойством школы Игумнова является звуковое мастерство. Работу над звуком нельзя относить к составляющим «чистого мастерства». Игумнов не позволял ученикам искать колористические эффекты, оторванные от содержания музыки. Звучание рояля для Игумнова было категорией не только эстетической, но в первую очередь содержательной; на первый план выступала интонация как носитель смысла в музыке. Именно осмысленностью музыкальной речи и умением воплощать этот смысл благодаря тонкому мастерству звукоизвлечения отличаются ученики Игумнова. В этом отношении Игумнов и его школа в наибольшей мере воплотили и развили традиции «пения на инструменте», свойственные русской исполнительской школе вообще и в фортепианной педагогике идущие главным образом от А. Г. Рубинштейна. Эти традиции в целом и школа Игумнова в частности требуют от исполнителя и обучающегося исполнительскому искусству осмысленного отношения к содержанию музыки, сложного сплава рационального и эмоционального (поскольку интонация воплощает и то, и другое), а также мастерства в передаче этого смысла, причем такого мастерства, где умение передать нужное звучание ценится более, чем распространенное умение играть «громко и быстро». Игумнов, таким образом, на высочайшем уровне мастерства (и исполнительского, и педагогического, так как сумел передать свое мастерство ученикам) проводил такие принципы, как приоритет содержания музыки над техникой и развитие интеллекта обучающихся. Еще одним важным отличительным признаком педагогики Игумнова было стремление научить ученика работать самостоятельно. Он никогда не подменял подлинное воспитание ученика «натаскиванием», говоря, что «начинка рано или поздно все равно вывалится». Н. Л. Штаркман, поступивший в класс Игумнова в 1944 г., в последний период жизни и творчества профессора, вспоминает, что за три с половиной года занятий с ним было пройдено большое количество произведений, но работа над многими из них не доходила до конца. Игумнов не занимался мелочной отделкой произведений, как говорят исполнители, не «вылизывал» репертуар. Он стремился успеть подготовить Штаркмана к самостоятельному концертному выступлению. Игумнов не просто бережно относился к индивидуальности своих учеников, но буквально культивировал ее, «растил индивидуальные ростки». Более всего он боялся превращения художественного процесса обучения в механическое фабричное производство, где ученики — сырой материал, а педагоги лишь формируют этот материал и выпускают его «поток». Ничто он не уважал так глубоко, как индивидуальность ученика (Я. И. Мильштейн). Отношение Игумнова к ученикам, внешне сдержанное, отличалось человеческой теплотой, и это служило основой особой атмосферы искренности и совместного творчества ученика и учителя. Игумнов никогда не повышал голоса и не хвалил учеников. После классных концертов, имевших, как правило, успех, ученики, слушая многочисленные похвалы и замечания, более всего ждали реакции своего учителя. Игумнов обычно произносил одну и ту же фразу: «Ну вот и сыграли». По тому, как он это произносил, а также по его глазам они определяли, как именно они сыграли. Официальные оценки практически не имели для учеников Игумнова значения по сравнению со столь немногословной оценкой учителя. Это характеризует степень их доверия и своеобразной ученической преданности. Таким образом, несмотря на различия исполнительского и педагогического облика, несомненно существовавшие между Л. В. Николаевым и К. Н. Игумновым, выявляются не вызывающие сомнения точки соприкосновения, общие педагогические принципы.

**А. Б. Гольденвейзер** — основатель другой ветви московской фортепианной школы, которая, имея общие корни с игумновской, обладает присущими только ей отличительными особенностями. Эти особенности проистекают из свойств личности Гольденвейзера. Уникальность личности Александра Борисовича прослеживается сразу по нескольким направлениям: разносторонности его деятельности (композитор, пианист, пе-

дагог, редактор, ученый-искусствовед, публицист, общественный деятель), причем в каждой из этих сфер он действовал чрезвычайно активно; творческому и педагогическому долголетию — он прожил 86 лет, из которых 55 лет был профессором Московской консерватории, а общий педагогический стаж его составлял 71 год; наконец, по невероятной широте, богатству и разнообразию творческих контактов. В юности он был знаком с П. И. Чайковским и слушал игру Антона Рубинштейна; Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, С. И. Танеев, В. И. Сафонов, А. С. Аренский, А. И. Зилоти были его учителями и впоследствии друзьями; С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз — коллегами-ровесниками. Конечно, такое богатство профессиональных контактов оказывало огромное влияние на содержание педагогической деятельности А. Б. Гольденвейзера. Среди его учеников — такие выдающиеся музыканты, как С. Е. Фейнберг, Г. Р. и Я. Р. Гинзбурги, Д. Б. Кабалевский, Д. Д. Благой, Т. П. Николаева, А. А. Николаев, Л. Н. Берман, Д. А. Башкиров, Р. В. Тамаркина и многие другие. Не менее разнообразен был и круг внемузыкальных знакомств А. Б. Гольденвейзера: в него входили Л. Н. Толстой, М. Горький, А. П. Чехов, И. А. Бунин, а также многочисленные ученые, артисты, художники, кинематографисты. Жизнь Гольденвейзера вобрала в себя все самое яркое и интересное в отечественной культуре на протяжении почти столетия. А. Б. Гольденвейзер учился, как и К. Н. Игумнов, у А. И. Зилоти и П. А. Пабста по фортепиано, у В. И. Сафонова по камерному ансамблю и у С. И. Танеева по теории и композиции и также был удостоен по окончании консерватории золотой медали. Как и Игумнов, Гольденвейзер не отличался пианистической виртуозностью. Его игра привлекала строгой логической выверенностью конструкции в целом и всех деталей, пониманием стиля, пианистическим мастерством в широком смысле этого слова. На его исполнение накладывали отпечаток и собственное композиторское мышление, и опыт редактора. Из многочисленных редакторских работ А. Б. Гольденвейзера наиболее известна его редакция 32 сонат Бетховена. Для Гольденвейзера-редактора свойственно прежде всего скрупулезное отношение к авторскому тексту. Его редакции основаны на тщательном изучении всех авторских указаний и сравнении имеющихся редакций. В сонатах Бетховена Гольденвейзер проставил от себя только педализацию и аппликатуру, объяснив при этом их относительность: он полагал, что учащимся эти указания принесут пользу на определенном этапе их развития, а зрелые артисты все равно не будут воспринимать готовые указания, так как их возможности применения аппликатурных вариантов и в особенности педали значительно шире, чем это в принципе можно зафиксировать в записи. Отношение к авторскому тексту Гольденвейзера-редактора составляло также одну из концептуальных основ его педагогики. Он подходил к педагогическому процессу как исследователь и одну из своих первых задач видел в определении сущности искусства интерпретации, что давало ученикам ключ к их последующей работе над любым музыкальным произведением. Российским музыкантам свойственно было бережное отношение к воле автора, зафиксированной в нотной записи, а также неприятие модного в конце XIX – первой половине XX вв. стремления ряда музыкантов проявлять свою индивидуальность путем искажения композиторского замысла. А. Б. Гольденвейзер со свойственными ему методичностью и способностью к научному анализу проблемы суммировал многочисленные разрозненные высказывания своих предшественников и коллег по этому вопросу и создал собственную концепцию. Анализируя сущность музыки как вида искусства, он указал, что, в отличие от живописи, архитектуры и других видов искусств, где произведение, созданное автором, целиком готово к восприятию, композитор фиксирует музыкальное произведение с помощью сложной системы знаков, выработанной в течение столетий. Произведение в том виде, как написал его композитор, является лишь потенциально звучащей музыкой, и для того, чтобы оно зазвучало реально, необходим посредник-исполнитель. Роль этого посредника чрезвычайно велика, поскольку всякая музыкальная запись является при-

ближенной. В полной мере замысел автора не поддается фиксации, так как и взаимоотношения звуков по высоте могут быть записаны лишь условно, и живой ритм невозможно записать с помощью метрической схемы. Существуют также всевозможные обозначения ритмических и динамических оттенков и темпов, где композиторы далеко не в равной мере ясно и подробно выражают свои намерения. Вообще всякое обозначение — *allegro*, *andante*, *forte*, *piano* и т.д. — зависит в конце концов от исполнителя, и абсолютная его значимость никаким обозначением точно зафиксирована быть не может. На основании этого Гольденвейзер сделал вывод, что обязанностью исполнителя является прежде всего точное воспроизведение того минимума, который зафиксирован в нотах, а уже на этой основе проявление своей творческой индивидуальности. Гольденвейзер горячо протестовал против ложного понимания свободы в интерпретации. «Индивидуальность исполнителя, — говорил он, — никогда не убьешь самым точным выполнением указаний автора, если эта индивидуальность действительно яркая. Проявляется она в таких бесконечно малых штрихах, которые нельзя обозначить никакими нотными знаками и с которых, собственно, только и начинается истинное искусство исполнителя. Те же исполнители, которые, прежде всего, стараются идти во что бы то ни стало вразрез с указаниями автора, обнаруживают этим по большей части только отсутствие у них собственной яркой индивидуальности». Гольденвейзер диалектически подходил к проблеме соотношения развития личности учащегося и обучения необходимым техническим умениям и навыкам. Он говорил: «Основная проблема педагога — воспитание музыканта. В то же время педагог должен дать исполнителю то, что называется школой, то есть сообщить ему технически целесообразные принципы использования своего тела, добиваясь того, что является целью всякой техники, то есть максимальной экономии времени, силы и движений; воспитывать в нем умение работать и слушать себя и, главное и одно из труднейших, — сообщив ему общие, основные принципы и установки, в то же время не помешать естественному развитию его индивидуальности». Среди педагогов, являвшихся крупными музыкантами, А. Б. Гольденвейзер выделялся тем, что любил и умел заниматься не только со взрослыми студентами, но и с детьми. По его инициативе в 1931 г. была создана особая группа для одаренных детей, впоследствии преобразованная в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории. В классе Гольденвейзера в 1930-е гг. занимались совсем юные музыканты — Р. Тамаркина, А. Каплан, позднее — Т. Николаева (все впоследствии — известные музыканты).

Младшими представителями российской фортепианной педагогики XX столетия являлись С. Е. Фейнберг и Г. Г. Нейгауз.

**С. Е. Фейнберг** занимает особое место в великолепной плеяде учеников А. Б. Гольденвейзера. Окончив Московскую консерваторию в 1911 г., в самом первом выпуске Гольденвейзера, Фейнберг впоследствии возглавил собственную кафедру и стал основоположником самостоятельной ветви в фортепианной педагогике. Самуил Евгеньевич, как и его учитель, отличался прежде всего разносторонностью деятельности. Он известен как выдающийся пианист, крупнейший педагог, композитор — автор ряда оригинальных сочинений и транскрипций, ученый, изложивший свои взгляды во множестве научных трудов, в том числе в книге «Пианизм как искусство» — одном из немногих исследований теории исполнительства. Ещё будучи выпускником Московской консерватории, С. Е. Фейнберг стал известен тем, что к выпускному экзамену подготовил, помимо основной программы, весь «Хорошо темперированный клавир» Баха — 48 прелюдий и фуг, тем самым заявив о себе не только как виртуоз (хотя его виртуозность была значительной), но, в первую очередь, как музыкант-мыслитель. В репертуаре Фейнберга отчетливо прослеживались две основные линии: во-первых, произведения Баха и Бетховена (в частности, он исполнял 32 фортепианные сонаты Бетховена); во-вторых, произведения современных ему русских и советских композиторов. Фейнберг исполнял все фортепианные произведения Скрябина, первым в СССР

сыграл Третий концерт Рахманинова, многие фортепианные сочинения Прокофьева и Мясковского. Исполнительский стиль Фейнберга характеризовался масштабностью формы, цельностью исполнения и в то же время тщательной прорисовкой полифонической ткани, пластичностью музыкальной речи. Сочетание ярко выраженного интеллектуального подхода к исполнению со взрывной эмоциональностью — неповторимая особенность искусства Фейнберга, тесно связанная и с особенностями его педагогического стиля. На протяжении всей творческой жизни С. Е. Фейнберг много сил отдавал педагогике. Общее число выпущенных им пианистов велико; среди них такие музыканты, как В. К. Мержанов (лауреат Всесоюзного конкурса, ныне профессор Московской консерватории), Лю-Шикунь (лауреат 1 Международного конкурса им. Чайковского), И. Аптекарев — лауреат международных конкурсов, В. И. Носов, Н. П. Емельянова, К. Арзаманова, М. В. Андрианов, — крупные пианисты и педагоги и мн. др. По воспоминаниям учеников Фейнберга, пять лет занятий у него были своего рода университетом искусств. Студентов привлекали прежде всего обаяние крупной личности, исполнительский талант, колоссальная эрудиция и умение оперировать сложнейшими обобщенными категориями, отличавшие Самуила Евгеньевича. Его неожиданные аналогии или замечания, не только музыкальные, но и из области литературы, изобразительного искусства, то и дело заставляли многих обнаруживать пробелы в своем образовании, часто наталкивали на еще непознанные области искусства, открывали ученикам глаза на то, как многое необходимо изучить. По убеждению С. Е. Фейнберга, все элементы музыкальной ткани должны быть тщательно проанализированы со всех сторон, в том числе и со стороны исполнительского освоения произведения. Изучая многочисленные случаи «грязной» игры (не только среди студентов, но и у концертирующих исполнителей), Фейнберг пришел к выводу, что причины этого коренятся в механической, недостаточно осознанной игре на первых этапах работы. Играя в чрезмерно быстром — относительно своих возможностей на данный момент — темпе, пианист совершает множество мелких ошибок, которые при многократном повторении заучиваются. В дальнейшем эти неточности, много раз воспроизведенные в процессе механических, «бездумных» повторений, непременно дадут о себе знать в виде «грязной» игры. Фейнберг предлагал на начальных этапах работы разделять сложные эпизоды, которые в данный момент не получаются, на более простые элементы, которые получаются. Главное правило в работе над произведением — не позволять себе играть «грязно», не заучивать неверное; лучше учить облегченные элементы и делать это в медленном темпе, но правильно. Некоторое замедление темпа работы на первых этапах компенсируется впоследствии, так как последующая работа будет представлять собой не переучивание неверно выученного, что, как известно, более длительно и трудоемко, а достижение новых ступеней мастерства. Такой подход, основанный на глубоком всестороннем анализе, был свойствен Фейнбергу в отношении всех составляющих процесса исполнения. Благодаря этому Фейнберг давал ученикам знания и умения, необходимые не только для исполнительской, но и для педагогической деятельности; не случайно из его класса вышло много крупных пианистов-педагогов.

К величайшим достижениям мировой фортепианной педагогики принадлежит школа **Генриха Густавовича Нейгауза**, давшая несколько поколений выдающихся музыкантов — пианистов и педагогов. Ученики Г. Г. Нейгауза и их ученики составляют и поныне цвет отечественного и мирового фортепианного искусства и продолжают традиции учителя практически во всех крупных музыкальных учебных заведениях в России и за рубежом. На педагогическую деятельность Г. Г. Нейгауза сильнейшее влияние оказывали особенности его личности, его исполнительский облик, а также биография: то, что он происходил из музыкальной семьи Нейгаузов-Шимановских-Блуменфельдов; и то, что в юности несколько лет провел в Европе, впитывая самые разнообразные эстетические впечатления и обогащая свою эрудицию; и то, что учился у известнейших музыкантов из разных стран — К. Г. Барта (Германия), Л. Годовского (Польша),

Ф. М. Блуменфельда (Россия). Многообразие художественных впечатлений, полученных Нейгаузом в юности, способствовало формированию необычайно разностороннего интеллекта, что в первую очередь являлось характерной чертой музыканта и педагога. Он не был пианистом-виртуозом в общепринятом смысле этого слова. Его исполнение отличали тонкость, глубина и естественность выражения чувств, стройность мысли. Однако природа не наградила Нейгауза «удобными» для пианиста руками, что всегда приносило ему много огорчений. Внутреннее содержание музыканта было намного шире, глубже, интереснее, чем он мог выразить в исполнении. Это побуждало Нейгауза постоянно подвергать анализу процесс технического освоения произведения и, как это ни парадоксально, в дальнейшем являлось одним из факторов его педагогического успеха. То, что в технике ему давалось с трудом, было им проанализировано и систематизировано с педагогической точки зрения. Музыкант и педагог в Нейгаузе были неразделимы; все обаяние своего исполнительского таланта, колоссальную эрудицию, мастерство и опыт он отдавал ученикам. Для того чтобы оценить значение педагогической деятельности Г. Г. Нейгауза, достаточно назвать имена его учеников — крупнейших пианистов XX в.: Э. Гилельса и С. Рихтера. Учеником Г. Г. Нейгауза был его сын Станислав — один из наиболее тонких и самобытных пианистов своего времени; в разное время по классу Г. Г. Нейгауза окончили Московскую консерваторию такие крупные музыканты, как Я. Зак, Т. Гутман, Э. Гроссман, Б. Маранц, С. Бендицкий, А. Ведерников, Е. Малинин, Л. Наумов, В. Горностаева, А. Наседкин, В. Крайнев. Основополагающим художественным и педагогическим принципом Г. Г. Нейгауза, как и других выдающихся педагогов-пианистов, являлся приоритет содержания изучаемого произведения над техническими средствами его воплощения. «Для того чтобы говорить и иметь право быть выслушанным, надо не только уметь говорить, но прежде всего иметь что сказать», — писал он. Говоря о приоритете содержания, Г. Г. Нейгауз всегда подчеркивал сложную диалектику в соотношении содержания и средств исполнения, напоминая о том, что наряду с переоценкой техники существует и «... заблуждение, правда, значительно более редкое у инструменталистов и состоящее в недооценке трудности и огромности задачи полного овладения инструментом в угоду... самой музыке». «Чем яснее цель (содержание, музыка, совершенство исполнения), тем яснее она диктует средства для ее достижения — писал он далее. — ... Что определяет как, хотя в последнем счете как определяет что (диалектический закон)». Отсюда — редкое сочетание глубокого постижения исполняемой музыки и редкого по совершенству мастерства у учеников Нейгауза. Теоретической основой постижения содержания музыки в сложном диалектическом единстве с овладением мастерством служила концепция формирования художественного образа музыкального произведения, сформулированная Г. Г. Нейгаузом в книге «Об искусстве фортепианной игры» и многократно проверенная им в практической работе с учениками. В центре внимания исполнителя и обучающегося исполнительскому искусству должен стоять идеальный звуковой образ музыкального произведения, сформированный посредством музыкально-слуховых представлений. В традиционной инструментальной педагогике учащиеся, как правило, идут от реального соприкосновения с инструментом к осмыслению возникшего звучания. Нейгауз настаивал на противоположном порядке. «Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было музыкальном инструменте, обучающийся — будь это ребенок, отрок или взрослый — должен уже духовно владеть какой-то музыкой: так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом», — писал он. Идеальный образ музыки, который служит целью обучающегося, не является чем-то застывшим и раз и навсегда данным. «... я... при первом знакомстве схватываю сущность любого произведения, и разница между этим первым «схватыванием» и исполнением в результате выучивания вещи заключается только в том, что ... «дух облекается плотью», — все, что предопределено представлением, чувством, внутренним слухом, пониманием (эстетически-интеллектуальным), становится исполнени-

ем, становится фортепианной игрой, — писал он. — Я не хочу сказать, что работа над произведением ничего не прибавляет к первоначальному его восприятию и замыслу, отнюдь нет! Отношение между этими двумя явлениями такое же, как между законом и его проведением в жизнь, между волевым решением и его реальным осуществлением». Нейгаузом сформулировано важнейшее для обучающихся исполнителям положение: над идеальным художественным образом можно работать, можно и нужно видоизменять, развивать, дополнять вначале неизбежно смутное и несовершенное представление. Для этого необходимо постоянное и интенсивное интеллектуальное развитие ученика. В этом и состоял основной смысл афоризмов, сравнений, примеров из симфонической и оперной литературы, сопоставлений с явлениями искусства и жизни, которыми были наполнены занятия Нейгауза. Начиная работу над произведением, учащийся должен прежде всего в общих чертах представить себе идеальное звучание этого произведения. С этой целью необходимо прослушать произведение в хорошем исполнении, причем желательно не в одном, а в нескольких различных, чтобы не копировать чье-либо. Затем, совершенствуя внутренний образ, необходимо слушать и другую музыку как можно больше; читать, знакомиться с живописью, архитектурой и т.д. В процессе такой работы постепенно изменяется сам человек, а следовательно, становятся не только яснее, но и совершеннее, художественно убедительнее внутренне слышимые им музыкальные образы. Вот как формулирует это Г. Г. Нейгауз: «...достигнуть успехов в работе над художественным образом можно лишь непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, артистически, а следовательно и пианистически... А это значит: развивать его слуховые данные, широко знакомить его с музыкальной литературой, заставлять его подолгу вживаться в одного автора (ученик, который знает пять сонат Бетховена, не тот, который знает двадцать пять сонат, здесь количество переходит в качество), заставлять его для развития воображения и слуха выучивать вещи наизусть только по нотам, не прибегая к роялю; с детства научить его разбираться в форме, тематическом материале, гармонической структуре исполняемого произведения... развивать его фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни, особенно душевной, эмоциональной жизни... всемерно развивать в нем любовь к другим искусствам, особенно к поэзии, живописи и архитектуре, а главное — дать ему почувствовать... этическое достоинство художника, его обязанности, его ответственность и права». Об умении Г. Г. Нейгауза индивидуализировать процесс обучения свидетельствует то, что, как он сам говорил, через его руки прошли сотни учеников всех степеней одаренности — от музыкально почти дефективных до гениальных, со всеми промежуточными стадиями. Нейгауз являлся носителем совершенно уникального в своем роде опыта: он успешно занимался и с представителями подавляющего большинства обучающихся музыке («минимально одаренными»), и с такими учениками, как Э. Гилельс и С. Рихтер. Трудно представить разнообразие методов обучения и воспитания, которые применялись в его классе, поскольку применительно к столь разным ученикам можно говорить о разных учебно-воспитательных процессах. Важнейшим воспитывающим фактором в педагогике Г. Г. Нейгауза была заинтересованная и доброжелательная атмосфера, в которой неизменно проходили занятия и которая в одинаковой мере окружала учеников самой разной степени одаренности. Нейгауз любил музыку и тепло относился к людям, которые эту музыку создают, исполняют и для которых она в конечном счете звучит. Его высокоэтичная человеческая позиция оказывала сильное педагогическое воздействие. Г. Г. Нейгауз относился к своим ученикам с подлинным человеческим и профессиональным уважением. О наиболее выдающихся из них он говорил: «Это те ученики, у которых я учился с не меньшей пользой, чем они учились у меня». И добавлял: «Впрочем, число моих учителей из учеников не ограничивается несколькими наиболее известными именами... Конечно, и таких учеников, у которых можно было бы только научиться тому, как не надо играть, у меня... было предостаточно, но почему-то они забываются, а хорошие не за-

бываются никогда». Многие ученики Г. Г. Нейгауза продолжили его педагогические традиции. Крупнейшими педагогами стали Я. И. Зак, Б. С. Маранц, Т. Д. Гутман, С. С. Бендицкий, С. Г. Нейгауз, Л. Н. Наумов, Е. В. Малинин, В. В. Горностаева. Педагогическая деятельность представителей нейгаузовской школы не ограничивается только Московской консерваторией. Едва ли можно найти крупный город в России и всем бывшем СССР, где не работали бы продолжатели нейгаузовской ветви в фортепианной педагогике. Немало их представляет отечественное исполнительское искусство и педагогику и за рубежом. Наряду с выпускниками фортепианных школ Л. В. Николаева, К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера и С. Е. Фейнберга, ученики Г. Г. Нейгауза достойно продолжили блестящие традиции российских педагогов-пианистов XIX в. и обеспечили современный уровень отечественной фортепианной педагогики, который пользуется высочайшим авторитетом во всем мире.