



**Музыкальная педагогика  
и исполнительство.  
Афоризмы, цитаты, изречения**

«Прометей»

2011

УДК 78  
ББК 85.31-7р

Музыкальная педагогика и исполнительство. Афоризмы, цитаты, изречения / «Прометей», 2011

ISBN 978-5-4263-0010-1

Книга представляет собой собрание цитат. Вниманию читателя предлагаются афоризмы, изречения, суждения и мнения, касающиеся проблем исполнения и преподавания музыки. Одновременно затрагиваются и другие вопросы, так или иначе сопрягающиеся с основной проблематикой книги. Среди авторов цитат, наряду с музыкантами, можно встретить представителей других творческих специальностей, чьи суждения и мнения могут быть небезынтересными для читателя. Книга адресована музыкантам различных специальностей – педагогам, исполнителям, учащимся, а также всем тем, кто так или иначе сопричастен к музыкальной культуре в широком толковании этого понятия. Материалы книги предназначены для использования в музыкальном учебно-образовательном процессе. Составитель настоящего издания проф. Г. М. Цыпин – автор ряда трудов по проблемам музыкальной педагогики, психологии и исполнительства. Рекомендовано УМО по специальностям педагогического образования в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 050601.65 – музыкальное образование. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 78  
ББК 85.31-7р

ISBN 978-5-4263-0010-1

, 2011

© Прометей, 2011

# Содержание

Введение	7
1. Индивидуальность и Личность: общее и различное	26
Конец ознакомительного фрагмента.	30

**Г. М. Цыпин**  
**Музыкальная педагогика**  
**и исполнительство.**  
**Афоризмы, цитаты, изречения**

© Составление и комментарии: Г. М. Цыпин, 2011

© МПГУ, 2011

© Оформление. Издательство «Прометей», 2011

\* \* \*

*Всем тем, кто любит не только музыку, но и мысль о ней*

## Введение

Книга, предлагаемая читателю, собрана в большей своей части из высказываний музыкантов-исполнителей и педагогов, а также методистов, теоретиков искусства и художественной культуры, известных российских и зарубежных мыслителей – философов, психологов и др. Иногда это короткие, почти афористические реплики, в других случаях более или менее развернутые теоретико-методические положения. Что даёт такая форма подачи материала? В чём её преимущества? В том, что она позволяет сказать о многом и разном в сравнительно лаконичной форме. Читателю предлагается подчас **концентрат мысли вместо развернутого её варианта**; в ряде случаев это вполне оправдывает себя.

На память приходит, к тому же, любопытное наблюдение Х. Ф. Гилберта, утверждавшего, и не без основания, что люди обращают гораздо больше внимания на мудрые мысли, когда их цитируют, нежели когда встречаются их у самого автора...

В книге аккумулирован опыт ряда известных специалистов – в значительной своей части пианистов, а также представителей других художественно-творческих «цехов», включая театроведов, актёров и режиссёров (чья творческая деятельность во многом близка деятельности музыкантов-исполнителей). Их размышления о профессии, их соображения по широкому кругу вопросов (в первую очередь вопросов исполнения и преподавания музыки) – всё это, надо полагать, заинтересует читателей, причастных к музыкальным занятиям, окажется поучительным для них. Сама возможность опереться на фундамент, сложенный людьми, посвятившими годы своей жизни тем проблемам, о которых пойдёт речь в дальнейшем, может стать надёжным и эффективным способом совершенствования в избранной профессии. Высказывания этих людей, их мнения, взгляды, принципиальные установки и проч. привлекут внимание к таким сторонам и граням художественно-творческой работы, к таким её нюансам, которые без соответствующей «наводки» могли бы остаться просто незамеченными. Их позиции – даже если читающий не всегда и не во всём разделяет их – будят собственную мысль, инициируют её, дают ей импульс для собственных поисков.

Возможно, в ходе заочного общения со своими коллегами, не каждый читатель найдет то, что необходимо на данный момент именно ему. Но он почти наверняка обратит внимание на то, что сможет оказаться полезным и нужным ему если не сегодня, то завтра или послезавтра.

И ещё. Может показаться, что некоторые авторы изречений говорят об одном и том же, – только разными словами. Возможно. Заметим, однако, при всей схожести высказываний «разные слова» означают чаще всего различные **нюансы мысли**. А эти нюансы подчас интересны и важны, особенно когда речь идёт о сложных, многомерных проблемах. И вообще, нюансы мысли отнюдь не менее значимы по своей сути, чем нюансы в музыке.

Многие «составляющие» опыта мастеров музыкального исполнительства и педагогики без труда выводятся на уровень широких, ёмких **обобщений**, интегрируя единичное и частное – в единое, гармонично сбалансированное целое. Так создаётся **теория обучения, закладывается её фундамент**.

Не секрет, многие люди искусства, включая педагогов-практиков, побаиваются теории, или, во всяком случае, не видят особой необходимости ориентироваться на неё. Но ведь в данном случае речь идёт о «теории», строителями которой выступают такие мастера как Ф. Бузони и И. Гофман, К. Н. Игумнов и А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз и С. Е. Фейнберг, Д. Ф. Ойстрах и Д. Б. Шафран... Кто-кто, а они доказали результатами блистательной практической деятельности своё право говорить и бысть выслушанными – даже есть то, что они говорят, очень похоже на теорию... Расходясь иной раз в своих подходах к различным явлениям и феноменам музыкального исполнительства и педагогики (об этом – дальше), они, тем не менее, выявляют природу и сущность этих явлений, феноменов и проч. Выявляют так, как они их

**видят и понимают.** Иначе говоря, они **теоретизируют**, и отлично теоретизируют, порой даже не замечая этого, не отдавая себя в том отчёта.

Глубоко прав был тот, кто первым заметил, что **нет ничего практичнее хорошей теории.** Об этом лишней раз напоминают выдающиеся музыканты – будь то пианисты или дирижёры, струнники или вокалисты, наши соотечественники или зарубежные мастера, корифеи прошлого или наши современники.

Какие же «осевые» линии и направления принадлежат к принципиально важным в данной книге? К каким содержательно-смысловым центрам тяготеет большинство афоризмов и изречений, суждений и мнений, представленных на дальнейших страницах?

Не секрет, серьёзной критике подвергается (причём уже не первый год) наша российская музыкальная педагогика. Да, её достижения в прошлом весьма впечатляют, но... Чем мы можем особенно гордиться сегодня? Здесь вопрос, ответ на который, увы, непрост и неоднозначен.

Практика преподавания музыки в её **типовых образцах** подвергается основательной критике со стороны авторитетных специалистов, выступающих на страницах настоящего издания. Сугубо авторитарный стиль обучения; панические опасения учителей каких-либо ошибок со стороны учеников (даже таких ошибок и заблуждений, которые совершенно естественны и неизбежны в процессе становления и роста музыканта); повсеместное проникновение спортивно-состязательного элемента в обучение, стремление добыть любыми правдами и неправдами возможно большее количество лауреатских дипломов и – отсюда – соответствующая направленность всего учебного процесса; наконец, протекционизм и администрирование, пустившие глубокие корни в отечественной системе музыкального образования – всё это подобно ржавчине разъедает саму систему. Ту систему, которая совсем еще недавно казалось такой стабильной и благополучной.

Вносят свой вклад в кризисную ситуацию и высокие административные инстанции, для которых гуманитарное образование в современной России и, в частности, музыкальное образование – дело второстепенной, если не третьестепенной важности. Нет необходимости говорить о хроническом недофинансировании школ, училищ и ВУЗов, о музыкальном инструментари, давно уже отслужившим свой срок, о незавидом, мягко говоря, положении преподавательского корпуса, – всё это, увы, слишком хорошо известно...

Есть, впрочем, проблемы и иного свойства. Касаются они самих музыкальных учебных заведений и в первую очередь учреждений начального звена – ДМШ и близких им по профилю структур. Учат здесь в большинстве случаев более или менее одинаково, по единому стандарту всех детей и подростков – вне зависимости от их природных данных и профессиональных возможностей. Складывается впечатление, что едва ли не в каждом учащемся фортепианного класса видят будущего наследника Гр. Соколова или М. Плетнёва, едва ли не в каждом юном скрипаче преемника и продолжателя В. Третьякова или Г. Кремера... Между тем, гораздо важнее в современной России готовить в стенах Детских музыкальных школ тех, кто придёт в будущем на концерты Плетнёва и Третьякова, готовить образованных, эрудированных любителей музыки. Тут своя «методика», свои приёмы и способы обучения и воспитания ученика. О них, впрочем, большинство учителей Детских музыкальных школ (студий, кружков и т. д.) имеет достаточно смутное представление, а то и вовсе никакого представления. Зато широко распространена точка зрения, что если не вести ученика по узко профессиональной стезе, если не видеть в нём будущего «специалиста», – значит скатиться к педагогике, так сказать, «второго сорта», к педагогике в её дилетантском, «непрофессиональном» варианте.

Сложная проблема, поскольку затрагивает она прочно сложившиеся традиции, привычные способы деятельности, равно как и саму систему взглядов («ментальность») значительной части преподавателей, работающих в Детских музыкальных школах и т. п. В книге приведены

взгляды и высказывания на этот счёт Л. А. Баренбойма и некоторых его коллег. Исходя из этих высказываний, читатель сможет сделать вывод, что профессионалом в подлинном, высоком смысле слова вправе называться лишь тот, кто более или менее ясно представляет – **кого он учит, с какой целью, какие задачи** могут и должны решаться в процессе обучения и, главное, **как они должны решаться**.

Уделяется внимание в книге и современным тенденциям в исполнительском творчестве (раздел «Музыкально-исполнительское искусство и современность»). Обращается внимание, что на сегодняшней концертной сцене всё более заметным становится стремление исполнителей к так называемой **объективной** трактовке музыки. Объективизм в искусстве (в сценической деятельности, в частности) – термин достаточно условный. Тем не менее и специалистам, и эрудированным любителям музыки вполне понятно – что он означает и что стоит за ним. Культ автора и его воли, запечатленной в нотах; благоговейно-трепетное отношение к духу и букве музыкального текста; стремление исполнителя без остатка раствориться в материале, до предела приглушив и спрятав своё индивидуально-характерное «Я» – всё это присуще в той или иной мере и патриархам мирового исполнительского искусства, и многим представителям более молодых артистических поколений.

Можно добавить к сказанному, что усилившаяся в последние десятилетия тяга артистов к «объективной» манере игры, к внеличному стилю исполнения – не случайность. В этом проявляется, по-видимому, определённая логика развития мирового музыкально исполнительского искусства. Когда-то, в конце XIX – первой трети XX столетия, в моде были эстетические приоритеты прямо противоположного свойства. Доминировал, в отличие от нынешнего, «субъективный» стиль исполнения; артист выступал своего рода демиургом музыкально-сценического «действия»; само произведение использовалось подчас как повод для демонстрации достоинств исполнителя, его обаяния, его виртуозно-технических доблестей. До бесконечности это продолжаться не могло; концертно-исполнительское искусство постепенно заходило в тупик. Пришло время, и маятник истории – в соответствии с законами диалектики – качнулся в другую сторону...

Как бы не колебалось, однако, соотношение между объективным и субъективным, если игра исполнителя перестаёт быть живым творчеством, если исчезает индивидуально-неповторимое, **«неожиданное»** на концертной сцене – исчезает в конечном счёте и само искусство. О чём и говорят с чувством горечи те, чьи мысли цитируются на страницах книги.

Музыку, одну только музыку, безотносительно к тому, кто и как её интерпретирует, можно слушать и дома – была бы более или менее качественная звуковоспроизводящая аппаратура. В концертный зал (как к слову, и в театральный) идут ради живого человека – артиста творящего... «...Никак не могу вообразить и признать возможным, чтобы (...) могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую личность актёра, душу человека», писал в своё время Ф. И. Шаляпин. Эти слова приводятся на страницах книги.

Есть, однако, у сегодняшнего исполнительского искусства (в первую очередь у фортепианного) и ещё одна сторона. В данном случае не идейно-эстетическая, а относящаяся скорее к культуре исполнительства. С горечью говорят музыканты старшего поколения, что всё чаще их шокирует в концертных залах агрессивно-силовая, напористая, жёсткая манера игры, откровенный стук, «ударное» (в прямом, а не переносном смысле слова) начало в исполнительстве. Отчасти причиной тому – современный фортепианный репертуар, но, что греха таить, сказывается и вполне очевидное размывание критериев и норм хорошего вкуса, культивировавшегося в недавнем прошлом В. В. Софроницким, К. Н. Игумновым, Г. Г. Нейгаузом, Л. Н. Обориним и др. Тот же Игумнов вынужден был констатировать на склоне лет: «Уши теперь огрубели. Пианисты стали не уважать певучий звук, предпочитая ему бездушный стук». И то сказать,

грубость на концертной сцене всё более утверждается в своих «правах», движется, как говорят в таких случаях, по «нарастающей»...

Возникает в книге и вопрос о месте и роли звукозаписи в современной художественной культуре.

Напомним, что когда-то, несколько десятилетий назад, отношение к записям в наших профессиональных кругах было довольно прохладным. Многие ведущие мастера не слишком чтили искусство звукозаписи, сомневались, полагать его за искусство вообще. Музыкальным «консервам» (распространённое название пластинок в 30–40 годы прошлого века) они предпочитали натуральную, естественную и, главное, традиционную «пищу» – игру в концертном зале.

В дальнейшем, однако, ситуация изменилась. То ли сыграло свою роль повысившееся техническое качество звукозаписи, то ли произошли определённые метаморфозы в психологии профессиональных музыкантов, но, как бы то ни было, пластинка, аудиокассета, компакт-диск, а потом и видеоаппаратура прочно вошли в их рабочий обиход. От технического ассортимента такого рода не просто стали получать удовольствие; с его помощью научились проникать в ремесла. Запоем слушал аудиозаписи Я. И. Зак, обижавшийся, когда его уникальное собрание пластинок называли коллекцией (а его самого, соответственно, коллекционером): «Какая же это коллекция?! Да тут вся моя жизнь...»

Однако широкое распространение звукозаписей в наши дни принесло с собой наряду с большими преимуществами – они очевидны, и можно поэтому не тратить время на их перечисление, – и некоторые негативные последствия. Многие не слишком щепетильные и разборчивые в средствах музыканты начали использовать записи для решения сугубо творческих, интерпретаторских проблем. Собственно, сами проблемы как таковые в этом случае снимаются: запись являет собой некий ориентир, исполнительский эталон, к которому надо приблизиться на максимально близкую дистанцию, и только. Искать что-либо самому не требуется. Всё, как говорится, становится делом техники (в прямом смысле слова). Открывается путь наименьшего сопротивления в работе (а многим вообще свойственно устремляться по такому пути) – и главные трудности снимаются. Ситуация достаточно распространённая, встречающаяся, к слову, не только в исполнительском искусстве.

Сколько сетований слышится сегодня по поводу засилья штампов на концертной сцене! Сколько горьких размышлений в связи с **повторяемостью** исполнительских трактовок... Одна из главных причин тому – неумелое, бездумное пользование дарами эпохи звукозаписи. Не сами кассеты и диски виноваты, разумеется, а именно неразумное, потребительское использование их. О чем и говорится в книге.

В каком пункте сходятся практически все музыканты, чьи мнения представлены на дальнейших страницах? Прежде всего: следует быть крайне осторожным с записью, пока не выработано собственное отношение к разучиваемому произведению. Пока у исполнителя не сформировалась его личная интерпретаторская «версия» этого произведения. Может быть, лучше до поры до времени вообще изолироваться от чужих записей, полагают некоторые мастера. «Я лично всегда предпочитал не слушать в исполнении других скрипачей те произведения, над которыми сам работал, – говорил О. М. Каган. – Убеждён, что надо самому – и только самому – искать пути к постижению музыки (...) И своим ученикам я настоятельно советую: не слушать у других скрипачей те произведения, которые им предстоит исполнять. Во всяком случае, пока не сложится собственное отношение к материалу, не выработается **своя** трактовка. Потом – пожалуйста, пусть слушают сколько хотят».

Иными словами, лучше не входить в контакт с другими исполнителями, пока не выработан собственный взгляд на произведение, на интерпретацию его. В этом «пока не...» вся суть дела. Ибо позднее, когда своё, **личное** отношение к музыке сформировано, поколебать его

не так-то просто. Тем более если человек талантлив и индивидуальность его достаточно устойчива от природы; о ком-то другом в данном случае речь не идёт. Для артиста же творчески инициативного и мыслящего познакомиться на каком-то то этапе (кроме самого первого, разумеется) с тем, что делалось до него другими, совсем бесполезно: появляется возможность что-то сравнить, уточнить, проверить, еще и еще раз задуматься над собственными решениями.

Здесь можно говорить об одном из кардинальных законов художественно-творческой работы в любом её «жанре», любой разновидности: сначала выскажись от себя, от своего лица (если, конечно, есть что сказать), – а потом уже проявляй любопытство по части сделанного другими. Именно в такой последовательности. Не наоборот. Такова позиция практически всех мастеров.

Касаясь вопроса об изучении в классе или дома нового музыкального материала, Я. В. Флиер, В. К. Мержанов и их коллеги говорят о том, как важно для современного учащегося уметь работать с нотным текстом, с «первоисточником», по выражению О. М. Кагана. Этот текст – как и сто, и двести лет назад – основной носитель информации для исполнителя. И никакие технические новации XXI столетия, никакие метаморфозы в формах и методах труда музыканта не изменили этого обстоятельства. В авторском тексте, (тем более, если этот текст принадлежит выдающемуся мастеру), сконцентрировано так много, что ни один самый чуткий и проницательный интерпретатор никогда не сможет исчерпать его полностью и до дна. Мысль эта, проскальзывающая в некоторых разделах книги, возможно и не слишком нова, но безусловно верна. Подтверждает её уже тот хорошо известный факт, что существуют десятки различных, несхожих друг с другом (и равно убедительных!) трактовок шедевров мировой музыки, – хотя нотные первоисточники, используемые исполнителями, практически идентичны.

Казалось бы, в чём проблема? Читай себе ноты, и только. Кто же этого не умеет? Однако, сколь ни удивительно на первый взгляд, многие действительно не умеют. Особенно в молодые годы, в начале пути, в пору ученичества. Не умеют, поскольку замечают обычно только то, что находится на поверхности текста, в верхнем его слое. «Молодёжь, к сожалению, не всегда пристально вглядывается в текст... – говорил Я. В. Флиер, чьи слова цитируются в книге. – Часто слушаешь молодого пианиста и видишь, что им не выявлены все элементы фактуры пьесы, не продуманы многие рекомендации автора. Иногда, конечно, такому пианисту просто не хватает мастерства, но нередко – это результат недостаточно пытливого изучения произведения».

В книге напоминает: профессиональная зрелость приходит тогда, когда музыкант, работая над произведением, начинает уходить в глубины текста, извлекая оттуда максимум возможного для себя. Мера исполнительской квалификации прямо пропорциональна, иными словами, увиденному, разгаданному, почерпнутому из текста. «Если бы меня попросили резюмировать то главное, чем я занимаюсь в классе, я бы сказал так: учу читать ноты – рассказывал В. К. Мержанов. – Да, именно так: читать ноты».

Но почему, собственно, так важно работать в первую очередь именно с текстом, брать всё необходимое из него, а не откуда то еще – из тех же звукозаписей, например? Или из музыкальных впечатлений, полученных где-то на стороне (скажем, на концертах своих коллег?). Потому, что в первом случае творческая мысль исполнителя активизируется, приходит в движение, а в остальных бывает совсем наоборот. Ничто так не стимулирует фантазию, творческую инициативу исполнителя, как необходимость самому расшифровать нотную запись, превратить нотные значки в звуковую картину – ту, что возникает в сфере сознания музыканта, а затем и в реальном звучании. Здесь что-то вроде того, что называется в психологии и педагогике «проблемной ситуацией». Психологи уверяют, что нет более верного способа сформировать, развить творческое мышление, нежели регулярно иметь дело с такими ситуациями.

Прочитать текст, написанный композитором, – своего рода искусство. Это творческое занятие в прямом и подлинном смысле слова, а не элементарный технологический процесс, как полагают люди не слишком сведущие. Ведь зачастую какая-нибудь «мелочь», обнаруженная исполнителем в тексте и осмысленная им, может многое изменить в интерпретации. Об этом говорят многие музыканты, представители различных специализаций. Анализируя свои занятия, они свидетельствуют, что зачастую какая-нибудь небольшая лига или пауза, авторская ремарка или указание, выявленные в ходе работы над текстом, многое меняют в интерпретации, позволяя увидеть произведение в новом выразительном ракурсе, высветить в нём новые грани экспрессии.

Детали и мелочи создают совершенство, а совершенство – не мелочь... Эти слова, приписываемые великому Микеланджело Буонарроти, приведены на страницах книги.

Что же помогает исполнителю проникнуть в нотный текст, в сокровищницу мыслей, чувств, переживаний, закодированных композитором в определённой звуковой системе? Это прежде всего интуиция. Не случайно для большинства музыкантов-практиков интуиция и талант почти одно и то же. Понятия едва ли не синонимические. Во всяком случае, одно без другого в природе не встречается, справедливо полагают они. «Я хочу, чтобы в творчестве мне разрешили элемент бессознательности. Это так прекрасно – идти вслепую, но с чувством собственной правоты». Сказанные И. Ф. Стравинским, эти слова с равным правом могут быть отнесены как к композиторской, так и исполнительской деятельности.

В юности интуиция проявляет себя, как правило, ярко, легко, свободно. И притом спонтанно, без каких-либо усилий со стороны художника – если, конечно, он действительно даровит и не ошибся в выборе профессии. Подобно инстинкту голубя (сравнение Д. Голсуорси, и, согласимся, сравнение весьма удачное) интуиция сама ведёт в нужном направлении.

В дальнейшем, однако, эта драгоценная способность у многих начинает притупляться. Причины тут могут быть самыми различными. В их числе и возрастные явления, изменения психофизиологического свойства; и постепенное нарастание штампов, которых мало кому удаётся избежать; и издержки ремесла, также неизбежные при многолетней работе; и информационный пресс, мощно воздействующий на современного человека... Всё это, действуя совместно и порознь, способно заглушить со временем внутренний голос человека, притупить тот чудодейственный инстинкт, о котором с восхищением отзывался Д. Голсуорси.

Впрочем, это уже иной аспект разговора, а потому вернёмся к вопросу об интуиции. Если она молчит при первоначальном знакомстве с новым музыкальным материалом, если эмоциональные импульсы, тесно связанные с ней и напрямую зависящие от неё, слабы и маловыразительны, дальнейшего движения вперёд может и не произойти. Не начнётся та архиважная работа подсознания, которая, будучи невидимой, продолжается у музыканта-исполнителя всё то время, что разучивается произведение.

Однако первые впечатления, даже если они сильны и окрашены в яркие эмоциональные тона – это всего лишь первые впечатления.

И интуиция тоже не всесильна. Вслед за первыми её проявлениями, и одновременно с ними, у опытных мастеров начинается новый этап работы. Всестороннее и тщательное обдумывание материала, углублённый анализ его – таково содержание этого этапа. Цель и смысл – создать общую **исполнительскую концепцию** произведения. Уяснить то, что же в конечном счёте предстоит сделать, к чему прийти. «Артисту надо много знать, чтобы верно чувствовать», замечает Е. Е. Нестеренко. Вполне согласуется с этим и высказывание В. А. Цуккермана, также приведённое в книге: «Никакое серьёзное, глубокое изучение музыки немислимо без её анализа... Исполнитель, в меру уделяющий внимание анализу, не просто расширяет свой культурный кругозор, но и гораздо яснее представляет себе замысел композитора, который ему предстоит раскрыть».

Постигать работу умом, выводить творческие задачи на уровень рационального осмысления особенно важно в тех случаях, когда музыкант имеет дело с масштабными звуковыми структурами, с произведениями крупных форм. Ибо здесь требуется, помимо всего остального, точность соотношений между отдельными частями и целым, сбалансированность всех элементов конструкции. И без предварительного расчёта, обдумывания, комбинирования тут не обойтись – как композитору, так и исполнителю.

И еще одно. Интуиция, если она ничем не подкреплена, не подстрахована, вполне может оказать и недобрую услугу исполнителю. Может подтолкнуть его в неверном направлении. (Об этом справедливо напоминает читателю выдающийся русский актёр Мих. М. Чехов: «Задача должна быть сознательна, а выполнение её бессознательно. Чего я хочу, я должен знать...»). Мало ли, действительно, бывает неудач, когда полагаются на одну лишь интуицию, доверяют лишь ей одной? Наверное, не будет ошибкой сказать, что никогда не подводит интуиция лишь тех, у кого её просто нет...

Но вот наступает момент, когда у музыканта появляется ощущение: познано и осмыслено едва ли не всё, что нужно было осмыслить. Впитано и переработано сознанием более чем достаточно для правильной (адекватной, как говорят в таких случаях) трактовки музыки. Появляется желание опять вернуться к тому чудесному, волнующему душевному состоянию, которое переживал исполнитель при первом соприкосновении с музыкой. Хочется, «забыв обо всем» (К. Н. Игумнов) вновь окунуться в сферу бессознательного, где не существует никаких «надо», а существует лишь «хочется». Хочется перестать «умствовать» и целиком отдаться чувству.

Это, по существу, завершающая стадия работы. Тут главное – уйти от всех рациональных моментов, стереть все следы анализа, работы ума, – считают те, чьи мысли отражены на страницах книги.

Вновь, и в полной мере, обретает здесь свои права интуиция. Но уже несколько иная, изменившаяся по сравнению с прежней. Это интуиция, словно бы обогащённая теперь новыми соками, вобравшая в себя новый и сильный заряд энергии, самовыявляющаяся на более высоком **качественном** уровне. «Поумневшая интуиция», как удачно выразился один из известных российских музыкантов. Принципиально важный постулат, поддерживаемый едва ли не всеми опытными мастерами: **полагайся на интуицию лишь тогда, когда она минует изначальную стадию смутной, случайной, поверхностной догадки; когда она внутренне созреет и обогатится; когда будет пройдена (это самое надёжное!) определённая стадия музыкально-аналитической работы – в любых её формах и разновидностях.**

Иначе говоря, счастливая интуитивная находка, прозрение, инсайт являют собой, как правило, результат предварительной работы – нередко долгой, кропотливой, трудоёмкой. Бывает, мучительной, заводящей в тупики, повергающей в отчаяние... «Озарение – это решающий прыжок с горы накопленного опыта в царство истины, – писал российский учёный А. Спиркин, которому здесь не откажешь в образности. – И как волны, бьющиеся с разбега о берег, много раз плещется человеческая мысль около подготовленного открытия, пока придёт девятый вал»<sup>1</sup>.

Характерный момент: сознательное и бессознательное, рационально-логическое и открытое «чутьём», дискурсивное и интуитивное, – всё это находится «де факто» в самых прихотливых, неожиданных, индивидуально-неповторимых сочетаниях друг с другом. Состояния эти постоянно чередуются, меняются местами. Исключение составляют разве что вундеркинды – и то до поры до времени. Итак, феномен интуитивного в деятельности художника значительно сложнее по своей психологической структуре, нежели обычно думают. Это не такой подарок

---

<sup>1</sup> Спиркин А. Сознание и самосознание. – М., 1972, С. 201.

природы, который можно с благодарностью принять – и успокоиться. Подарок этот требует тонкого и умелого обращения с ним; сделав подобный вывод, читатель будет абсолютно прав.

Далее. Музыкант-исполнитель, как правило, не может дать себе отчёт, каков истинный баланс между «знаю» и «чувствую», между интеллектуальным постижением музыки и «инстинктом голубя» по Д. Голсуорси. Но тот же исполнитель не ошибётся, утверждая, что с годами, с возрастом это соотношение постепенно меняется в сторону «знаю» и «понимаю». Почти каждая творческая биография свидетельствует: чем старше становится художник, тем больше усиливается в нём стремление поразмышлять, осмыслить свой труд. Открыть его потаенные, глубоко лежащие закономерности. Решения в ходе работы принимаются медленнее, зато в них больше взвешенности, всесторонней и тщательной продуманности. На дальнейших страницах читатель встретится с характерным высказыванием К. Н. Игумнова: «За последние десять лет многое в моей работе изменилось. Слуховые восприятия стали менее яркими, звуковая память ослабела... Вместе с тем активизировалась сознательная сторона...»

Наконец, такой небезынтересный момент. Многие музыканты высказывают мнение, что в искусстве наших дней всё более заметным становится примат интеллекта; что процент «рационалистов» ныне намного выше, чем «интуитивистов». Трудно сказать, так оно на самом деле или нет. Специальных исследований, посвящённых этому вопросу, пока что не проводилось. Во всяком случае, в области музыкального искусства. Впрочем, вполне вероятно, что изрядная доля истины доля истины в подобных утверждениях всё-таки есть. Не случайно, так часто и авторитетно выдвигались они в последние десятилетия. Вспомним, к примеру, о хорошо известных высказываниях Г. Г. Нейгауза («Интеллект, конструктивные силы ума сейчас порой ценятся выше, чем сила «непосредственного чувства»). Подобные суждения, кстати, характерны не только для музыкантов. Слышны они и в среде литераторов, актёров, живописцев, драматургов, режиссёров и др.

При всём том, какой бы «дух времени» ни господствовал сегодня в искусстве, и как бы ни были прочны позиции «рацио» (логики, трезвого расчёта), интуиция была и будет интуицией – самым главным в творческом процессе, его центральным компонентом, его сердцевиной. С ней всегда будет связано самое дорогое, глубоко интимное, радостно волнующее и одновременно самое загадочное для людей творческого труда. Кто-то из психологов заметил однажды, что тайну интуиции разгадать не легче, чем высадиться на спутник Юпитера, – и это, наверное, действительно так.

Теперь – о проблемах музыкально-исполнительской техники. Они, как известно, принадлежат к числу наиболее острых и волнующих для исполнителей любых специализаций. Как расшифровывается само понятие «техника»? Как рекомендовали работать над музыкальными произведениями в прежние времена и что говорится по этому поводу в наши дни? Каковы оптимальные пути и способы формирования двигательных-технических умений и навыков? Что может сделать более эффективной работу над этюдами и упражнениями? Существуют ли какие-либо универсальные методы преодоления технических трудностей? Эти и многие другие вопросы разбираются на страницах книги.

Ни один самый яркий, самый сильный талант в музыкальном исполнительстве не сможет раскрыться, не располагая необходимым для этого арсеналом виртуозно-технических средств. Напротив, чем крупнее дарование, тем больше профессионально-технических «аргументов» потребуется ему для самореализации. «Нельзя придавать выделке, так называемой технической обработке, самодовлеющей ценности, – писал В. В. Маяковский. – Но именно эта выделка делает поэтическое произведение годным к употреблению (выделено мною – Г. Ц.).

Эти слова всецело могут быть отнесены и к музыкально-исполнительскому искусству.

В книге, предлагаемой читателю, отражены позиции российских и зарубежных музыкантов по проблеме развития исполнительской техники. Время не только не поколебало эти пози-

ции, но, пожалуй, даже упрочило их, хотя. Конечно, кое-какие советы и установки, оставленные нам в наследство предшественниками, могли подзабыться, стереться из памяти, – ведь, как совершенно справедливо утверждал выдающийся пианист и педагог Г. Г. Нейгауз, «самые простые, долговечные истины почему-то особенно легко забываются»<sup>2</sup>.

Одна из задач настоящей книги – напомнить музыканту-исполнителю о так их вещах, которых не следует забывать ни при каких обстоятельствах. В то же время в последние годы появились интересные инновации в мире отечественной и зарубежной музыкальной педагогики и психологии; те из них, что заслуживают внимания, также отражены на страницах настоящего издания. Расчёт при этом делается на то, что книга представит интерес не только для тех, чья основная специальность – игра на фортепиано. **В конце концов, наиболее важные, глубинные закономерности развития техники являются во многом едиными и общими для всех музыкантов – вне зависимости от принадлежности их к тому или иному конкретному исполнительскому цеху.**

И еще один немаловажный момент. Статистика свидетельствует, что более двух третей музыкантов, оканчивающих специальные учебные заведения, так или иначе связывают свою деятельность с преподаванием. Из этого следует, молодым (а иногда и не очень молодым) музыкантам следует знать – и теоретически, и практически, – **как можно помочь не только себе, но и другим.** Причём знать по возможности раньше, чтобы не быть застигнутым врасплох, когда жизнь нежданно-негаданно заставит заниматься новым для себя делом.

Итак, где искать генетические истоки техницизма и что есть природная техническая одарённость? Каковы наиболее целесообразные и эффективные пути (способы, методы) формирования технического мастерства? Какие бывают типовые, наиболее распространённые ошибки в практических занятиях молодых музыкантов? Как повысить коэффициент полезного действия этих занятий, что собой представляют факторы, обуславливающие успешность развития профессионально-технических умений и навыков? В чём педагог сможет оказать помощь своему воспитаннику, а где тот сможет преуспеть только сам, опираясь исключительно на себя самого?

Таков круг вопросов, затронутых в настоящей книге, таковы стратегические ориентиры, определяющие её содержание.

Большое внимание уделяется здесь **психофизиологическим** основам техницизма. Иные начинающие музыканты полагают по наивности, что всё в технике сводится к более или менее успешным действиям мышечно-двигательных механизмов, к работе пальцевого аппарата, к моторике и проч. Нет, всё гораздо сложнее. Очень многое зависит от психического фактора, что не всегда понимают некоторые музыканты-исполнители, как молодые, так и те, кто постарше. Разговор и на эту тему пойдет в книге, в частности, в связи с вопросом о подготовке музыканта к открытому, публичному выступлению.

Как уже отмечалось, книга рассчитана в первую очередь на пианистов – **и тех, кто выходит на концертную эстраду, и тех, кто учится, и тех, кто учит.** Пианисты в количественном отношении доминируют в российских музыкальных учебных заведениях (особенно начального и среднего звена), и с этим обстоятельством нельзя не считаться. Кроме того, фортепиано находится в самом центре широко разветвлённой сети нашего музыкального образования; фортепианных классов не миновать в пору учения никому – ни теоретику, ни струннику, ни дирижёру-хоровику, ни вокалисту, ни исполнителю на народных инструментах. Одним словом, играть на фортепиано необходимо всем, хотя, разумеется, в различной степени – в зависимости от основной специальности и рода занятий. Ибо этот инструмент, по справедливому замечанию С. Е. Фейнберга, есть «своего рода микрокосм по отношению к обширным гори-

---

<sup>2</sup> Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1968, с. 126.

зонтам современной музыкальной вселенной» – на нём можно воспроизводить и исполнять любую музыку. Если, разумеется, уметь это делать.

\* \* \*

В книге не единожды заходит разговор об определённом **типе** человека искусства, который получил широкое распространение в наши дни. В отличие от так называемого свободного художника в традиционном его толковании (неприятие унылой повседневности, благородно-возвышенная поза романтика, одухотворённость помыслов, гордое одиночество и т. д.) нынешний деятель искусства, напротив, вполне мирской человек. Он деловит, напорист, расчётлив; у него жёстко прагматическое отношение к жизни, к людям, к своей профессии. Великолепно развит хватательный рефлекс. В искусстве он чувствует себя не как в храме, а как в коммерческом офисе. (Заметим, что несправедливым было бы выделять тут музыкантов среди представителей других художественно-творческих профессий; аналогичное положение вещей – и в мире театра, и в кинематографе, литературе, изобразительном искусстве, словом, везде и всюду).

Некоторым весь тот комплекс черт и особенностей, который был только что обрисован, дан от природы, заложен в их характере; другими он благополучно приобретает. Впрочем, не в этом главное – не в происхождении, не в истоках. Главное, что у всех, о ком идёт речь, на переднем плане – желание выдвинуться, обойти других, завоевать себе место под солнцем.

К этому можно добавить одно-единственное. Сложность и противоречивость ситуации в том, что однозначно осуждать молодых людей за этот практицизм тоже не совсем верно. Легко тому, кто не находился сам в подобном положении, кто не проходил через многочисленные мытарства, с которыми сталкивается начинающий концертант (да и любой другой молодой специалист). Перед ним, концертантом, дилемма: либо большая сцена, признание, слава, успех, – либо глухая безвестность, полная и беспросветная забытость... Этой проблематике – острой, болезненной – посвящены в книге многие реплики людей искусства, великолепно знающих всё то, о чем они говорят.

Безусловно, каждый имеет право на карьеру – и в искусстве тоже. Если человек талантлив – тем более. Да и в самом слове «карьера», если разобраться, ничего предосудительного нет. И всё же...

И всё же – есть мысли, побуждения, мотивы, которые уже сами по себе уродуют сознание молодого артиста. Морально деформируют его. А. Блок когда-то говорил, что у поэта нет карьеры, у поэта есть судьба. Это не просто красивая декларация – за словами Блока сокрыто очень многое...

Впрочем, прагматик, подвизающийся в мире искусства, не слишком полагается на судьбу. Он предпочитает «делать» её – по мере сил и возможностей – собственными руками. Хорошо ориентируясь в системе взаимоотношений, утвердившихся в нашем обществе за последние десятилетия, он чётко знает, что ему необходимо предпринять по этой части: в какую дверь постучаться, какие связи и знакомства завязать. Он, где нужно, окажет услугу – чтобы воспользоваться ответной любезностью при случае. У него всё точно рассчитано, продумано, определено...

Короче, такому артисту под силу решить любую проблему. Кроме одной-единственной – пробудить у окружающих интерес к тому, что он делает в искусстве. «Пробить» себе престижную поездку он может, но вот сделать полный сбор у себя дома – никак. Более того, чем успешнее действует он в одном направлении, тем скромнее его достижения в другом. Что, в общем, вполне закономерно и естественно. Примечательна в этом плане цитата, принадлежащая Б. Вальтеру (читатель найдёт её на страницах книги): «В звучании она (музыка) становится «проводником индивидуальности», подобно тому, как металл является проводником тепла».

И еще несколько слов о таком исполнителе – для полноты характеристики. В профессиональном отношении к нему, как правило, серьёзных претензий не предъявить: играет он гладко, складно, ровно, технично. Словно бы катится по хорошо накатанной колее. Спрашивается – нужны ли ему неожиданные интуитивные прозрения, поиски чего-то нового, езда в «незнакомое»? Нужен ли риск? Нет, разумеется. Зачем ему это? Интуиция, как говорилось, подчас подводит, обманывает. А деятель, о котором сейчас идёт речь, не любит когда его кто-нибудь или что-нибудь подводит...

В книге красной нитью проходит мысль: подлинные художественные ценности создаются лишь теми, кто живёт в особой – чистой и возвышенной – духовной среде. Теми, кто не позволяет себе погрязнуть в приземлённом и обыденном, кто сторонится филистерства во всех его проявлениях. В своё время В. Кандинский писал: художник «должен знать, что любой его поступок, чувство, мысль образуют тончайший, неосязаемый, но прочный материал, из которого возникают его творения». Разумеется, этой цитате нашлось место в настоящем издании.

Идёт речь в книге и о том, как важно для музыканта не утрачивать связей с миром литературы, живописи, поэзии, театра. Убедённо проводят эту мысль Г. Г. Нейгауз, Л. Н. Власенко, Г. Кремер, Е. Е. Нестеренко... Соприкосновение с другими искусствами, подчёркивают они, помогает артисту войти в очищающую и освежающую душу атмосферу, в которой так легко и приятно дышится, так свободно работается. Более того. Отсюда, из этого сопредельного мира, музыкант получает порой и довольно чувствительные импульсы для собственного творчества. Именно отсюда – а не от концертов своих коллег или их грамзаписей.

Конечно, наивным было бы утверждать: чем больше прочитано книг, просмотрено спектаклей или вернисажей – тем лучше певец станет петь, а пианист играть на рояле. Но в то же время правильно и то, что общение с так называемыми «смежными» видами искусства одаривает музыканта гораздо больше, щедрее, нежели обычно полагают. Причем это в равной мере относится как к молодёжи, так и зрелым, опытным мастерам. Рассуждая по большому счёту, артистом вправе называться лишь тот, кто способен **переплавить** всё воспринятое им вовне – в жизни, в других искусствах, – в собственное исполнение. Кто способен **трансформировать** в стихию музыки свои многочисленные впечатления, ощущения, душевные движения, эмоциональные реакции. Отсюда – то особое очарование в игре музыканта, которое называют подтекстом. Для многих слушателей, к слову, важен именно он, подтекст; ради него они и приходят в концертный или театральный зал – «текст можно прочитать и дома» (К. С. Станиславский).

В связи со сказанным выше отмечается в книге и важная роль живописно-образных ассоциаций и параллелей в творческой деятельности музыканта-исполнителя. Подчёркивается, что они подчас лучше всего остального способны **опоэтизировать** мысль музыканта, разбудить его фантазию, подтолкнуть интуицию. Иногда эти ассоциации выступают как чёткие, рельефно вырисовывающиеся перед внутренним взором «видения». В других случаях уходят на уровень подсознания, таятся где-то в глубинах психики, создавая у человека ту или иную настроенность, окрашивая его переживания в определённые эмоциональные тона.

Разумеется, не все музыканты едины в своём отношении к явлениям ассоциативного порядка, к проникновению внемusикального в музыкальное – и наоборот. У В. К. Мержанова, да и не только у него, позиция иная: «Ничто не должно отвлекать от музыки, уводить от неё. Музыка самодостаточна в своей выразительности, и никакие «подпорки» со стороны ей не требуются...»

Что ж, у каждого крупного мастера свои взгляды, установки и предпочтения. У каждого творческий процесс имеет свои индивидуальные черты и особенности. В отношении ассоциаций – тоже. Но, повторим, не будет ошибкой утверждать, что большинству музыкантов ассоциации помогают выйти из сферы обыденного и привычного. Помогают подняться над ремеслом, дают возможность (тут – главное!) **включить в исполнение образы памяти и художе-**

### **ственного воображения, тем самым вызвать к жизни неповторимые эмоциональные ароматы...**

Человек, чуткий к художественным ассоциациям, отмечен обычно высокой культурой чувств и переживаний. (Хотя сказанное отнюдь не означает, разумеется, что такая культура отсутствует у людей, не обладающих развитым ассоциативным, живописно-образным мышлением). А ведь в музыкальном исполнительстве важна не только сила чувств, но и тонкость, разнообразие, рафинированная изысканность их. Важно не только и не столько «количество», сколько «качество» эмоций, если позволено будет так выразиться. В книге неоднократно упоминается об этом.

В продолжение разговора об эмоциях поставим вопрос: почему у многих исполнителей они теряют с годами свою первозданную свежесть, яркость, чистоту? Причём у тех даже, от кого – судя по их игре в молодости – это меньше всего можно было бы ожидать. Возраст? Да, возраст играет свою роль, это бесспорно, но не только он...

Причину, или, во всяком случае, одну из главных причин люди сведущие видят в том, что концертирующие артисты в наши дни чрезмерно загружены. Особенно крупные, широко известные мастера – те, кого называют звёздами. Они буквально нарасхват. Их всюду ждут, всюду жаждут увидеть и услышать; количество выступлений в течение сезона у некоторые превышает все допустимые пределы. Люди работают, как говорится, на износ. Жизнь для них – стремительно и хаотично несущийся поток, в котором всё сливается, смешивается и мелькает, как при взгляде из окна железнодорожного экспресса. «Не хватает ни времени, ни сил... Мы закручены невероятно, живём в трудном, почти невыносимом темпе... Иначе не получается... Живу как на вулкане, некогда дух перевести...» (Д. Ф. Ойстрах), «Во время сумасшедших лет концертирования – там, здесь и повсюду – я почувствовал, что немею – духовно и художественно» (Г. Караян). Высказывания такого рода в книге не редкость; нечто в этом роде говорилось и Л. Н. Берманом, и Г. Кремером, и А.-С. Мутгер.

Так почему же, спрашивается, отдавая себе отчёт в реальном положении вещей, лидеры исполнительского искусства не вносят кардинальных изменений в свой образ жизни, в профессиональный обиход? Почему бы действительно не упорядочить, не отрегулировать творческие нагрузки? Недостает воли, характера? Вряд ли. Людей слабовольных и бесхарактерных в мире большого искусства не встретить – не та профессия...

Причин несколько. Люди любят свое дело, ставят его превыше всего остального. Более того, любят не одну только музыку, но и сцену – её волнующий аромат, её особую, неповторимую атмосферу, которую ощущал каждый, кто когда либо выходил к публике. Любят дыхание переполненного зала, «бисы», восторженные всплески аплодисментов...

Есть и еще одно обстоятельство. Что скрывать: существует боязнь, что могут обойти, оставить за бортом, отстранить от лидерства. И надо сказать, в нынешней ситуации, когда ряды концертирующих музыкантов (вследствие обилия различных конкурсов) постоянно и интенсивно пополняются, опасность такого рода – даже для людей именитых – вполне реальна. А потому человек, не желающий расставаться с завоёванным, не собирающийся жить в искусстве с малоприятной частицей «экс», должен быть на виду. Напоминать о себе, и достаточно регулярно. Это значит – выступать и выступать, причем не просто выступать, а с успехом.

В результате у такого человека вырабатывается привычка, жизненный стереотип – работать, работать... Он должен постоянно находиться «в упряжке», иначе ему просто не по себе. «Когда я вырываюсь из этой обстановки, и попадаю в атмосферу тишины и покоя, мне становится как-то внутренне неуютно. Возникает какой-то психологический дискомфорт», рассказывал в своё время известный российский музыкант Я. И. Зак. У других, бывает, появляется даже смутное чувство вины – будто в отдыхе есть что-то предосудительное, греховное. Начинает мучить – чем дальше, тем больше – ощущение бесцельно уходящего времени.

Тут серьёзная проблема для людей творческих профессий. Путь даже не для всех, но для многих – безусловно.

Бесспорно, однако, и то, что периоды полного самоустранения от сцены, погружения в творческое молчание бывают в высшей степени **продуктивными**. Наедине с собой, в тишине и покое можно оглянуться назад, на день вчерашний, подвести какие-то итоги, поразмышлять, что и как делать дальше. Можно подслушать в самом себе что-то такое, чего не слышать в шумной и многоголосной сутолоке будней. В художнике, специально поставившим себя в условия территориальной и психологической изоляции, идёт обычно интенсивный духовный рост: зреют новые жизненные и творческие планы, проходят период внутренней инкубации новые идеи и замыслы; одновременно нарастает чувство голода по дальнейшей работе. Кое-кто занимается попутно профилактическим «ремонт-отлаживанием» своего технического аппарата. Тоже нужное дело, до которого в обычное время никак не доходят руки.

Словом, не случайно говорят, что нет партнёра более общительного и щедрого, нежели одиночество. Многие из тех, кто посвятил себя творческому труду, охотно подтверждают это. На ум приходит великолепный афоризм А. Франса: Истинно лишь то искусство, которое творит в тиши.

Могут, правда, возразить, что регулярно и часто выступая, артист меньше волнуется. На это действительно обращают внимание в книге некоторые известные музыканты. Выступления становятся привычными, почти будничными... Есть тут, однако, и другая сторона, о которой тоже не следует забывать. Меньше волнуется исполнитель – меньше волнуется и слушатель... Зависимость такого рода просматривается в концертном зале если не всегда, то, во всяком случае, достаточно часто.

При всём многообразии вопросов, затрагиваемых в книге, при всей их мозаичности и разноплановости, есть и такие вопросы, которые, возможно, представят особый интерес и для профессиональных исполнителей, и для учащихся, и для педагогов. Это, в первую очередь, вопросы, связанные так или иначе с работой над музыкальным материалом... Отчасти об этом уже шла речь ранее, на предыдущих страницах, где говорилось о процессе первоначального ознакомления исполнителя с текстом нового для него произведения, об использовании звукозаписей на этом отрезке работы, и проч. Есть, однако, и другие аспекты, не менее существенные.

Главное для исполнителя – найти Идею будущей интерпретации, считает большинство специалистов, излагающих свои позиции на страницах книги. **Идею, интерпретаторскую концепцию, художественный замысел** – формулировки тут могут быть различными, но суть одна. Пусть образы, которые представляются на этом этапе исполнителю, расплывчатые, туманные, неустойчивы; пусть всё, что происходит во внутреннеслуховой сфере, находится до поры до времени на уровне предвосхищения и догадки. Как бы то ни было, недооценивать важности этих первоначальных ощущений и видений нельзя. Ими определяется общее направление, по которому в дальнейшем пойдёт музыкант. И если оно будет выбрано верно, это уже немало.

Зачастую произведение, над которым начинает работать исполнитель, давно и хорошо известно ему – по чужим интерпретациям, по звукозаписям (вспомним, о чём уже говорилось ранее в данной связи). Это, конечно, приглушает и искажает его непосредственные эмоциональные реакции. Набрасывать свои идеи, свой замысел приходится не на чистом, нетронутым «холсте», а на побывавшем уже в употреблении... Ничего, впрочем, с этим не поделать; музыки, совсем **неизвестной** музыканту-профессионалу, меньше, наверное, чем **известной**. Некоторые мастера советуют в таких случаях относиться к знакомому материалу как к незнакомому. Психологически настраивать себя: «ничего не знаю... никогда не слышал... всё делаю заново... делаю так, как считаю нужным...». В какой-то мере это помогает.

Всё решается тем, насколько ясно и точно исполнитель видит свою цель, видит (вернее, слышит) то, к чему надо будет прийти в конечном счёте. Ибо если вначале, когда замысел только еще складывается, он и неотчётлив, и аморфен, меняя подчас свои очертания подобно облаку на небосклоне, то потом, по мере приближения работы к завершению, никакая неопределённость уже не допускается. Внутреннеслуховые представления у высококлассных музыкантов достигают в этот период кристальной ясности, чёткости и – что не менее важно – устойчивости. Остаётся (всего лишь!) «материализовать» их, перевести в плоскость реальных звучаний.

Здесь нельзя не отметить неких закономерностей и правил художественно-творческой деятельности, распространяющих своё воздействие и на играющих, и на пишущих, рисующих, танцующих, что-либо изображающих. Литератор, если это хороший литератор, всегда мысленно видит то, о чём он повествует, иначе ровно ничего не увидит читатель; живописец обязательно держит в голове всю картину или хотя бы часть её – в противном случае ему не добиться сколько-нибудь впечатляющих результатов на холсте. Талантливый музыкант непременно слышит своё будущее исполнение, представляет его как рельефную, «стереоскопически» выпуклую звуковую картину – к ней-то и стремится, работая дома или выступая на людях. Перефразируя слова А. Сент-Экзюпери, утверждавшего, что в литературном деле нужно прежде всего не писать, а **видеть**, можно сказать, что в музыкальном исполнительстве основное и главное – **слышать**. Всё остальное – потом.

При чтении реплик И. Гофмана, В. Гизекинга, Г. Гульда, Я. Зака и др. возникают чёткие ассоциации с известным высказыванием (оно фигурирует в книге) выдающегося русского актёра Мих. А. Чехова: «Если актёр правильно готовит свою роль, то весь процесс подготовки можно охарактеризовать как постепенное приближение актёра к тому образу, который он видит в своём воображении, в своей фантазии...» Заменяя слово «актёр» на «музыкант» (или еще лучше на всеобъемлющее «художник») мы выходим на принцип, одинаково верный и для театра, и для музыкального исполнительства – на высших его уровнях.

В связи со внутреннеслуховыми действиями исполнителя в книге рассматривается вопрос о работе «в уме» – без инструмента.

Метод этот, как известно, с давних пор практиковался многими пианистами, скрипачами, вокалистами, не говоря уже о дирижёрах. Подлинными виртуозами в этом отношении были И. Гофман, В. Гизекинг, Г. Гульд, Я. И. Зак, Г. Р. Гинзбург... От некоторых музыкантов приходится слышать, что работа во внутреннеслуховой сфере идёт у них чуть ли непрерывно, иногда «улавливаясь» сознанием, иногда нет. В определённом смысле процессы такого рода можно уподобить так называемым «навязчивым состояниям», хорошо известным невропатологам – хотя и без присущей подобным состояниям болезненности и душевного дискомфорта. На этом фоне, кстати, и возникает столь любопытный феномен, как нахождение исполнительских решений во сне.

Работа «в уме», «про себя», вне опоры на реальное звучание голоса или инструмента исключительно полезна, считает большинство специалистов. Почему? Потому что действия музыканта-исполнителя переносятся в этом случае из области «предметных», реальных двигательных-технических операций в сферу беспредметного, внутреннего, «идеального» (в мир внутреннеслуховых представлений). А это влечёт за собой весьма существенные последствия. Отключаются все пальцевые (мышечные) автоматизмы, толкающие музыканта на путь привычных, заштампованных игровых действий, убираются все двигательные-технические клише и стереотипы, – и включаются совершенно иные «механизмы». Нагрузка целиком приходится теперь на слуховое воображение и фантазию, которые у многих музыкантов в условиях обычного, «нормального» игрового процесса пребывают в пассивности и бездействии.

«Представляю – воображаю – фантазирую»... Разница между словами тут, может быть, не столь уж и заметна; между психическими процессами, обозначаемыми этими словами, она весьма существенна. Причем, без первой ступени здесь не было бы второй, без второй – третьей.

Именно в такой последовательности значение их – в контексте художественно-творческой деятельности, – всё более возрастает. **Представляя** музыку «в уме», вслушиваясь в неё, исполнитель, коль скоро он профессионально одарён, почти всегда начинает что-то **воображать**, а вместе с тем и **фантазировать**; одно здесь плавно, естественно и незаметно переходит в другое. Сами условия подобного «заочного» музицирования благоприятствуют этому: человек отстранён от реальных игровых проблем, от чисто двигательных (ремесленных) трудностей; не ощущает того «сопротивления материала», преодоление которого поглощает при обычном исполнении огромную долю внимания и сил. Потому-то Арт. Рубинштейн и советовал молодым исполнителям: «Больше думать, а не играть. Думать, значит играть мысленно...»

Разумеется, и у внутреннего слуха могут быть свои штампы и стереотипы – как и во всей психической сфере вообще. Не видеть этого было бы ошибкой. Однако нельзя отрицать – и это главное! – что они не обладают здесь той силой, прилипчивостью и цепкостью, которые отчётливо проявляются подчас в области реальных практических действий.

Не могла быть, естественно, обойдена вниманием в книге проблема сценического волнения – слишком важна она и для профессиональных музыкантов, и для учащихся, и для тех, кто их учит. Ничто так не волнует артиста, как сама мысль о том, что он разволнуется – примерно так выглядит один из афоризмов, приведённых в книге.

Даны на её страницах некоторые рецепты борьбы с чрезмерными проявлениями волнения, предлагаемые людьми, имеющими определённый опыт в этом отношении. Кое-кому, возможно, они смогут помочь. Но только не тем, для кого их собственное «эго» – начало и конец всему в искусстве, кто любит прежде всего **себя в музыке, а не музыку в себе**, – если позволено будет перефразировать крылатое выражение К. С. Станиславского.

Указывается здесь и на то, что волнение волнению рознь. Известная взволнованность, «приподнятость перед выступлением и во время него не только естественна, но и **желательна, полезна, благотворна**. Она спасает исполнение от будничности, способствует возникновению артистического подъёма. Кто из исполнителей не испытал окрыляющего воздействия такого «волнения-подъёма», когда чувствуешь, что ты сегодня «в ударе», всё у тебя «само» выходит, игра проникается особой выразительностью, каждый нюанс «попадает» в зрителя или слушателя?

Но помимо «волнения-подъёма» существует еще другой вид эстрадного волнения – «волнение-паника», являющееся подлинным бичом большинства учеников, да и многих зрелых артистов. Под влиянием такого волнения нередко идёт насмарку чуть ли не вся подготовительная работа, любовно и тщательно проделанная исполнителем» (Г. М. Коган).

Конечно, играет свою роль, и весьма существенную, психо-физиологическая конституция музыканта, сам склад его нервной системы. Волнуются, выходя к публике, практически все, но людям со слабой, нежной, хрупкой нервно-психической организацией особенно трудно (у них, правда, есть свои преимущества по сравнению с «крепышами», но это уже тема иного разговора). Однако, независимо от того, кто выступает, имеют значение и многие другие факторы, о которых рассказывается в книге.

В своих высказываниях концертирующие музыканты пытались дать представление о том оптимальном состоянии на эстраде, когда, преодолев почти неизбежный в начале выступления нервный спазм, исполнитель остаётся, наконец, наедине с музыкой, с автором исполняемого произведения, как бы сливаясь с ним воедино; когда достигается та высшая ступень сосредото-

ченности, на которой не думают уже ни о публике, ни о критике, ни о родных и знакомых, ни о себе... Более благоприятного состояния, утверждают те, кто испытал их на себе, для артиста не существует. Собственно, всё, что делается этим артистом – ради таких счастливых, неповторимых, единственных в своём роде мгновений.

Говорится на последующих страницах и о подготовке музыканта к выступлению. Режим дня, питание, контакты с окружающими, времяпровождение в период, непосредственно предшествующий выходу на сцену, психологический настрой на игру – по всему этому обширному кругу вопросов мастерам исполнительства и педагогики есть что сказать читателю. Они знают об этом на собственном опыте, который, как известно, лучший учитель, хотя и берущий высокую, подчас очень высокую плату за свои уроки.

И еще одно. Авторы цитат и изречений, суждений и мнений, высказанных в книге, достаточно часто привлекают внимание не к самой работе, не к организации и методах её, – а к эмоциональной окраске этой работы. Указывается в данной связи, что когда работа музыканта окрашена в положительные тона, когда она **радует** – как правило, тогда она и **результативна**. Первое тут своего рода индикатор второго; второе органично сопряжено с первым. **Радостно – результативно, безрадостно – безрезультативно**, – для многих художников-практиков эти категории в значительной мере совпадают.

Однако это еще не всё. Творчество как процесс в принципе сопряжено с положительными эмоциями, излучает их; творческий акт – в силу самой своей психофизиологической природы – **переживается как радость**. Музыканты, как и все остальные люди искусства и науки, прекрасно это знают. А если и не знают, то во всяком случае ощущают. Нет числа высказываниям на эту тему, принадлежащим деятелям культуры. Кто только не упоминал о волнующих, упоительно-прекрасных мгновеньях творческого труда, о сладостных душевных порывах и экстаических состояниях, связанных с ним... А сколько раз варьировался на все лады известный с древности афоризм о человеке, созданном для творчества как птица для полёта! В творчестве – суть и смысл самого существования человека, предназначение его, оправдание всей его жизнедеятельности, – речь сейчас именно об этом. А радость, присущая (даже на психо-физиологическом уровне) процессу созидания, наслаждение, доставляемого им, – это своего рода награда человеку, согласно воззрениям ряда учёных и философов. Что-то вроде той награды, которую дарует людям любовь. Между одним и другим, как неоднократно отмечалось, вообще много сходного. Позволим себе сослаться на слова Рильке: «Да исполнится он (человек) благоговения к тайне зачатия, которая всегда одна, и в физической жизни, и в духовной; ибо творчество духа берёт начало в творчестве природы, и по сути едино с ним, и оно есть лишь более тихое, восторженное и вечное повторение плотской радости».

Не случайно большинство крупных художников считало и считает, что созидать, творить в духовной сфере, рождать идеи, облекать их в изящные и точные формы, – это страсть, и более глубокая, устойчивая, чем любая другая. Приходилось встречаться с подобными суждениями и при подготовке настоящей книги.

Конечно, на долю каждого мастера выпадают тяжёлые минуты в работе. Каждый знаком, надо полагать, с кризисами, с тупиками, мучаясь временами, что делает «не то», и «не так». «Нет на свете критика более во мне сомневающегося, чем я сам», – писал С. В. Рахманинов, и таким признаниям, как говорится, несть числа.

Бесспорно, не избавлен от таких состояний никто. Даже люди с самой крепкой и надёжной нервной системой. Однако это ни в коей мере не противоречит сказанному выше о радостной природе творчества. Виноват в своих затруднениях нередко сам художник: допускает какие-то прегрешения по части организации работы, нарушает законы и нормы её.

А вот трудности сами по себе – они удовольствия от работы не убивают. Напротив, подчас лишь обостряют наслаждение, делают его сложнее, глубже, психологически многоцветнее. **Трудно и радостно; радостно и трудно**, – тут, как говорится, две стороны одной медали.

Нельзя не заметить, знакомясь с материалами книги, что музыканты, выступающие на её страницах, далеко не всегда и не во всём единодушны: между ними возникают подчас расхождения во взглядах, происходит что-то вроде противостояния по отдельным вопросам. Что, в общем, легко понять, поскольку среди участников этого своеобразного «круглого стола» находятся люди с разными воззрениями на характер творческой деятельности, разными привычками, разными, индивидуально своеобразными установками и подходами к профессиональному труду. В чём-то они, бывает, полностью солидаризируются друг с другом, в чём-то лишь отчасти, а в некоторых случаях явно расходятся в суждениях. Не совпадают, к примеру, позиции собеседников по отношению к так называемым «ритмическим вариантам» в работе: кто-то усматривает в них пользу, другие – нет. Неоднозначные суждения высказываются по вопросу о создании (изобретении) исполнителем собственных упражнений, направленных на преодоление различных двигательно-технических трудностей: одни полагают что трудности в процессе упражнения надо **увеличивать**, другие, напротив, за их **облегчение и упрощение** (на дальнейших страницах об этом будет сказано более подробно). Или так: музыкальное произведение в ходе домашней работы над ним должно специально, **намеренно** выучиваться наизусть, – считают одни авторитетные музыканты; музыкальное произведение в ходе домашней работы над ним не следует специально заучивать наизусть – оно должно закрепляться в памяти **непреднамеренно, само собой**, – настаивают другие, не менее авторитетные исполнители и педагоги. Далее, кто-то утверждает, что фортепиано – инструмент «антикантиленный» по своей природе; что выражение «петь на фортепиано» не более чем метафора, способная ввести в заблуждение пианиста, – а потому наиболее естественной для игры на нём является игра «нон легато». Другие категорически против такой постановки вопроса, такой трактовки природы инструмента. Даже гаммы, арпеджио и традиционные сборники технических экзерсисов (типа упражнений Ганона) служат подчас предметом спора. Некоторые музыканты рассматривают их как необходимый компонент профессиональной подготовки исполнителя, в то время как другие советуют использовать для пальцевых тренировок и развития виртуозности отдельные эпизоды и фрагменты из художественных произведений.

Опасаться этих различий во взглядах, бояться, что они смогут дезориентировать читателя скорее всего нет оснований. Напротив. В искусстве нередко случается так, что **наиболее интересные и глубокие идеи отличаются именно тем, что противоположные им («альтернативные») идеи оказываются на поверку не менее глубокими и интересными**<sup>3</sup>. И вообще, если бы не возникали, не высказывались различные суждения, не из чего было бы выбирать наилучшие. Так утверждали мыслители древности, и они были правы.

Наблюдая за заочным диспутом, разворачивающимся порой на страницах книги, читатель получает возможность сравнивать, сопоставлять, анализировать: с одними из выступающих в «прениях» соглашаться, с другими не вполне, что-то принимать, что-то – нет. Он, читатель, делается свидетелем обсуждения ряда сложных вопросов, причём, близко касающихся его, что уже само по себе обостряет его восприятие, заставляет «определяться», занимать ту или иную «позицию». Или, другими словами, интенсифицирует процессы его мышления, стимулирует творческую активность. А это и являлось, в конечном счёте, сверхзадачей настоящей книги.

---

<sup>3</sup> В философии существует понятие антиномии. Им обозначается тот особый вид противоречия между двумя различными положениями, когда каждое из них признаётся доказуемым, а, следовательно, потенциально верным.

Возможно, найдутся читатели, которые возразят: да, конечно, споры, дискуссии, противостояние взглядов и позиций профессионалов, – всё это интересно и полезно для дела. Говорят же что истина рождается в спорах. Но помогите же, могут сказать, определиться с ней, распознать её среди противоборствующих суждений и мнений. Должны же, в конце концов, быть в музыкальном исполнительстве и педагогике какие-то «инвариантные», **универсальные истины**, единые для всех вместе и каждого в отдельности. Должен же кто-то из участников дискуссий, отражённых на страницах книги, быть прав в большей степени, а кто-то – в меньшей.

Разумеется универсальные, общепризнанные истины в искусстве и, в частности, в музыкальном исполнительстве, – есть. Их немного, но они есть. Наверное, каждый мог бы назвать при желании некоторые из них, – они, что называется, «на поверхности». Но именно в силу этого они выглядят чаще всего столь тривиально и обыденно, что неловко даже и напоминать о них – не то, что пытаться их утверждать, защищать, обосновывать или доказывать их право на существование.

«В фортепианной игре, как и в других областях художественной деятельности, никто не может обольщаться тем, что обладает абсолютной истиной, – считает М. Лонг. – Каждый обосновывает собственную истину, то есть совокупность принципов, которых он придерживается».

В этих словах обращает на себя внимание принципиально важный момент: каждый вправе утверждать в творчестве (музыкальном исполнительстве, педагогике) **свою** истину, – и чем убедительнее это будет сделано, тем лучше.

Если в науке истина зиждется на **объективных** данных, на твёрдых закономерностях (выведенных теоретически или экспериментальным путём); если сам процесс развития человеческой мысли в науке движется от частных, локальных истин к более полным и общим (никогда, впрочем, не достигая «конечной точки» – Абсолюта), – то в искусстве ситуация иная. Истинными (разумеется, в своём, особом толковании, характерном именно для искусства) тут могут считаться явления и феномены **разнонаправленные**, подчас заметно отличающиеся друг от друга по своей сущности и индивидуальному облику. Исполнительское творчество С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина, К. Н. Игумнова и А. Б. Гольденвейзера, М. В. Юдиной и С. Е. Фейнберга, В. В. Софроницкого и С. Т. Рихтера, Я. В. Флиера и Г. Р. Гинзбурга, Б. Микеланджело и В. Горовица, Г. Гульда и Арт. Рубинштейна, – разве можно было бы сравнивать и сопоставлять эти художественные феномены, руководствуясь критериями «истинно – не истинно», «правильно – не правильно», и т. д.? Поэтому и приходится признать, что **каждый большой мастер вправе исповедывать в творчестве собственную веру, ориентироваться на собственную истину, то есть свою систему художественно-эстетических принципов и установок, – систему, которая в высших своих проявлениях всегда субъективна и индивидуально неповторима**. Напомним известный афоризм: в искусстве не то хорошо, что правильно, а то правильно, что хорошо. К сказанному выше это имеет прямое отношение. Гёте сравнивал истину в художественном творчестве с бриллиантом, лучи которого бросают свой отблеск в самые разные стороны. Лучше и точнее не сказать.

Повторим: всё это **не означает**, что нет неких общих, универсальных истин в искусстве и педагогике искусства; что нет здесь определённых художественно-эстетических закономерностей и нормативов. Они, разумеется, есть. Однако волны споров и дискуссий их практически никогда не достигают, не затрагивают – и в этом их отличительная особенность.

Целому ряду высказываний и утверждений, содержащихся в книге, сопутствуют комментарии. Необходимость в них возникает там, где по мнению составителя следует особо подчеркнуть дискуссионность отдельных тезисов и рекомендаций; где выявляются разного рода

противоречия; где нельзя обойти вниманием сам факт существования иных, альтернативных точек зрения. Иногда надо было сделать более ясной и чёткой позицию того или иного музыканта – высветить её сущность, акцентировать подтекст.

В отдельных случаях составитель не считал нужным отказываться от изложения своей точки зрения по тому или иному вопросу. В конце концов, он тоже имеет право на собственное мнение. И с ним также, как и с другими, можно либо соглашаться, либо нет.

Теперь – о некоторых моментах, требующих специальных пояснений. В своё время составителем данного сборника публиковались материалы, основанные на его беседах с Я. И. Заком, Д. Б. Шафраном, Л. Н. Берманом и некоторыми другими выдающимися музыкантами. По тем или иным причинам отдельные фрагменты этих бесед не вошли в публиковавшиеся ранее материалы, хотя в них было немало интересных мыслей, советов, рекомендаций, принадлежавших вышеназванным мастерам, которые напрямую затрагивали актуальные вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Составитель настоящего сборника посчитал целесообразным извлечь некоторые цитаты из «неопубликованного» и предложить их вниманию читателя. В соответствующих сносках примерно указано время этих бесед.

Поскольку речь зашла о сносках, отметим еще один момент. В настоящем сборнике встречаются, и нередко, цитаты, заимствованные из одного и того же источника. Составитель в этих случаях пользовался правом, данным ему ГОСТом от января 1986 г., и при повторной библиографической ссылке (а также всех последующих) на тот или иной источник ограничивался тем, что приводил фамилию автора цитаты, заглавие книги и номер страницы. Не дублируются, иными словами, год и место издания, а также фамилия переводчика (если имеет место цитата зарубежного автора). Так, например, только один раз приведены полностью «выходные данные» книги, из которой взяты некоторые цитаты Г. Гульда: Б. Монсенжон, «Глен Гульд, Нет, я не эксцентрик!» – М., «Классика-XXI, 2003, Перевод: М. Иванова-Аннинская. В дальнейшем при цитировании Г. Гульда указывается фамилия автора книги, её название и страница, на которой фигурирует соответствующая цитата.

Сказанное относится к большинству библиографических источников, упомянутых в книге.

*М. Цыпин*

## 1. Индивидуальность и Личность: общее и различное

*Если я цитирую других, то лишь для того, чтобы лучше выразить свою собственную мысль.*

*М. Монтень*

\* \* \*

Индивидуальностями рождаются, личностями становятся (либо не становятся в силу различных причин и обстоятельств).  
*Афоризм (широко известный в кругах педагогов и психологов).*

\* \* \*

Индивидуальность и индивидуализм – противоположны.  
Индивидуализм – враг индивидуальности.<sup>4</sup>  
*Бердяев Н. А.*

\* \* \*

... Следует постоянно иметь в виду одно необходимое условие:  
**у кого жизнь не проложила в душе следа, тот не овладеет языком искусства.**<sup>5</sup>  
*Бузони Ф.*

\* \* \*

В звучании она (музыка) становится «проводником индивидуальности», подобно тому, как металл является проводником тепла.<sup>6</sup>  
*Вальтер Б.*

\* \* \*

Разве не сливаются искусство и жизнь так, что немислимо разграничить их, и **слабые стороны человеческого характера**

---

<sup>4</sup> Н. А. Бердяев. «Смысл творчества». – М., 1989, С. 376.

<sup>5</sup> Перевод Г. М. Когана

<sup>6</sup> Перевод Н. Аносова

**становятся слабыми сторонами творческой индивидуальности?**  
(Выделено составителем).<sup>7</sup>

*Вальтер Б.*

\* \* \*

Только крупная исполнительская личность может понять и раскрыть великое в творчестве другого.<sup>8</sup>

*Вальтер Б.*

\* \* \*

**Только музыкант – это всего лишь полумузыкант.**<sup>9</sup>

*Вальтер Б.*

\* \* \*

«Известный принцип: «Незаменимых людей нет» – справедлив по отношению ко всем областям деятельности кроме художественно-творческой. В самом деле, практика доказала, что рабочего, инженера, врача, организатора, спортсмена, учёного может с большим или меньшим успехом заменить другой, столь же квалифицированный представитель данной профессии. (...) Даже в сфере науки – этой тончайшей и сложнейшей духовной деятельности человека, в которой особенно велика роль индивидуальной одарённости, – личность учёного является в конечном счёте заменимой... Художник в своём творчестве поистине **незаменим** – никто другой не сделает за него того, что способен сделать лишь он сам. Всякое подлинно

---

<sup>7</sup> Перевод А. Анохиной.

<sup>8</sup> Перевод Н. Аносова.

<sup>9</sup> Цит. по: Сб. Музыкальное исполнительство, вып. 6, – М., 1970, С. 107.

художественное произведение столь же **неповторимо и незаменимо**, как личность его творца, как человеческая жизнь вообще.<sup>10</sup>

*Каган М. С.*

\* \* \*

Вообще музыка – очень предательская вещь! Никакое другое искусство не выдаёт до такой степени своего жреца-артиста, как она, не обнаруживает с такой поразительной ясностью, насколько интересна его **духовная сущность**... И этой сущности не скроешь никакой техникой, никакой школой. Потому-то в музыке так много званых и так мало избранных!

*Коломыйцов В. П.*

\* \* \*

Уже 14 дней мой ум и мои пальцы работают как двое каторжников. Гомер, библия, Платон, Локк, Байрон, Гюго, Ламаргин, Шатобриан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер – всё вокруг меня. Я изучаю их, я думаю о них, я проглатываю их с быстротой огня. (...) Ах! Если я не сойду с ума, то ты найдёшь во мне опять художника! ...художника, каким он теперь должен быть.<sup>11</sup>

*Лист Ф.*

---

<sup>10</sup> **Каган М. С.** Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л., 1971, С. 414–415. // **Комментарий:** *Между наукой и искусством, как основными видами духовной, творческой деятельности человека, много общего. Но есть и различия. Действительно, не сделай, предположим, учёный «Х» такого-то открытия, оно непременно было бы сделано кем-то другим. Ибо это открытие, если оно сколько-нибудь существенно, представило бы собой **объективную закономерность** в общей эволюции научного знания: шаг, которого нельзя было бы не сделать идя вперёд; звено, в отсутствие которого не связывалась бы вся цепь. Не Ньютон, так еще кто-нибудь, с большей или меньшей отсрочкой, открыл бы закон всемирного тяготения; не // Фарадей, так кто-нибудь из его безымянных коллег во Франции, Италии или России описал бы явления электромагнитной индукции и т. д. и т. п. Нельзя обойти в поступательном движении науки – или заменить чем-то подобным, более или менее схожим, – ни одного принципиально важного открытия, не говоря уже об эпохальных, типа периодической системы элементов или теории относительности. // Иное дело – искусство. Разумеется, и оно, если судить с позиций историзма, представляет собой единый, слитный, последовательно развертывающийся процесс. И тут все построено на прочных внутренних взаимосвязях и взаимозависимостях. И всё же – не напиши, скажем, Моцарт (мало ли могло быть тому причин...) «Дон Жуана» или «Свадьбу Фигаро» – этого не сделал бы за него никто другой. Никто, нигде и никогда. Этих произведений просто не оказалось бы в сокровищнице мировой музыки – как не существовало бы «Евгения Онегина», не будь гения Пушкина; как не было бы «Моны Лизы», не родись в 1452 году в Италии Леонардо да Винчи, и т. д. Возможно, где-то, когда-то, волей случая по-иному сложился бы причудливо-изменчивый калейдоскоп жизненных обстоятельств – причин и следствий, человеческих и творческих судеб. Тогда, быть может, появились бы на свет другие шедевры искусства. **Другие – но не эти;** здесь суть дела. Ибо в произведении искусства всегда **растворена** конкретная личность того, кто его создал, что и отличает художественный шедевр от научно закономерности. Что и делает единственным в своём роде, **неповторимым** каждый такой шедевр, каждое значительное явление в искусстве.*

<sup>11</sup> Перевод Н. П. Корыхаловой.

\* \* \*

...Чем сильнее проявляется индивидуальность, тем в большей дисциплине она нуждается.<sup>12</sup>

*Маркевич И.*

\* \* \*

Ошибки и недостатки учеников чаще всего бывают одинаковыми – как в музыкальной, так и в технической сфере. Но положительные качества учеников чаще всего бывают **неодинаковыми**: они – индивидуальны и в сущности являются принадлежностью каждого ученика...<sup>13</sup>

*Мильштейн Я. И.*

\* \* \*

Убеждён, что артистическая индивидуальность проявляется не в том, что человек сыграет **иначе**, чем другие. Не в этом «иначе» суть. Индивидуален в конечном счёте тот, кто умеет быть в искусстве **самим собой**, – это главное. Кто исполняет музыку согласно своим непосредственным творческим побуждениям, как велит человеку его внутреннее «я». Другими словами, чем больше правды и искренности в игре, тем лучше видна индивидуальность.

Мне, в принципе, не нравится, когда музыкант заставляет слушателей обращать внимание на себя самого: вот, мол, каков я... Скажу больше. Как бы ни был интересен и оригинален сам по себе исполнительский замысел, но если я – как слушатель – замечаю в первую очередь именно его, если ощущаю прежде всего **интерпретацию как таковую**, – это, по-моему, не очень хорошо. Воспринимать в концертном зале надо всё-таки музыку, а не то, как она «подаётся» артистом, как он трактует её. Когда рядом со мной восхищаются: «Ах, какая интерпретация!», мне это всегда меньше по душе, нежели когда я слышу: «Ах, какая музыка!»<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> **И. Маркевич**. В сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 5. Сост. и ред Г. Эдельмана. – М., 1970, С. 83. Перевод Н. Аносова.

<sup>13</sup> **Я. И. Мильштейн**. В сб.: Вопросы теории и истории исполнительства. – М., 1983, С. 202.

<sup>14</sup> Цит. по: Г. М. Цыпин. Психология музыкальной деятельности. – М., 1994, С. 139, 140.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.