

ГОДЫ УЧЕНИЯ

С. М. Майкапар



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

СРЕДНЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Самуил Майкапар

**Годы учения. Учебное
пособие для СПО**

Издательство «Планета музыки»

2021

УДК 78.071
ББК 85.313(2)

Майкапар С. М.

Годы учения. Учебное пособие для СПО / С. М. Майкапар —
Издательство «Планета музыки», 2021

ISBN 978-5-8114-6223-0

Данная книга представляет собой воспоминания Самуила Моисеевича Майкапара (1867–1938), одного из крупных фортепианных профессоров Петербургской, а затем Ленинградской консерватории. Майкапар известен в настоящее время главным образом как создатель многочисленного «детского» репертуара. В то же время С. М. Майкапар был знаком со многими выдающимися музыкантами и сумел описать свои впечатления в книге «Годы учения». Особенно ценным является то, что в книге имеются яркие портреты не только таких знаменитостей, как София Менцер, Лядов, Антон Рубинштейн или Лешетицкий, но и, к примеру, Саккетти, Зике, Демянский, Соловьев и др. Книга предназначена студентам средних специальных учебных заведений. В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 78.071
ББК 85.313(2)

ISBN 978-5-8114-6223-0

© Майкапар С. М., 2021
© Издательство «Планета
музыки», 2021

Содержание

Биография	7
Посвящение	9
Пролог	11
Глава первая	16
1. Мой первый учитель – итальянец Гаэтано Молла	16
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Самуил Майкапар
Годы учения
Учебное пособие для СПО



Самуил Моисеевич Майкапар

Maikapar S. M. The Years of Study: textbook for SVE/ S. M. Maikapar. – 2nd edition, stereotyped. – Saint Petersburg: Lan: The Planet of Music, 2021. – 276 pages: ill. – Text: direct.

This book represents the memoirs of Samuil Moiseevich Maikapar (1867–1938), one of the most prominent piano professors at the St. Petersburg and later Leningrad Conservatory.

Maikapar is known nowadays mainly as the creator of a numerous pieces of a “children's” repertoire. At the same time, S. M. Maikapar was familiar with many outstanding musicians and succeeded to describe his impressions in the book “The Years of Study”. Especially valuable is the fact that the book contains vivid portraits not only of such celebrities as Sophie Menter, Lyadov, Anton Rubinstein or Leshetitsky, but also, for example, Sacchetti, Sicke, Demyansky, Soloviev, and others.

The book is intended for students of colleges.

Фото на обложке: Enzo Lo Presth на unsplash



©Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

Биография

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

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

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

Юридический факультет университета окончил в 1891 г.

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

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

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

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

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

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

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

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

На протяжении двадцати лет педагогической деятельности в консерватории (1910–1930 гг.) Майкапар одновременно непрерывно занимается композицией, научно-исследовательскими работами и концертирует. В этот период выходят в свет opus'ы от 16-го до 28-го, в том числе для детей и юношества – «Театр марионеток» (Дивертисмент из семи номеров), «6 колыбельных сказочек», «Соната для юношества» и «Бирюльки» (28 пьес); из крупных про-

изведений – Соната ор. 19 в издании Беляева, «Вариации E-dur», «Мимолетные мысли» (2 серии) и др.

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

Будучи большим знатоком творчества Бетховена, в 1927 г., в 100-летнюю годовщину смерти этого гениального композитора, С. М. Майкапар дал в Ленинграде в Малом зале консерватории семь вечеров, на которых с исключительным мастерством исполнил последовательно все тридцать две сонаты Бетховена.

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

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

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

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

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

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

Посвящение

Юному советскому поколению будущих художников-музыкантов

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

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

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

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

* * *

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

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

Да и на самих чисто музыкальных моих работах всегда плодотворно отражались те познания, которые я приобретал в других областях. Чтение беллетристических произведений, изучение таких наук, как психология, физиология, чтение книг по философии – все эти приобретавшиеся помимо музыки знания не могли бы, конечно, считаться достаточными для специалиста-ученого, но для меня оказывались чрезвычайно полезными, так как ими обогащались и углублялись мои музыкальные работы.

Еще в другом отношении знания эти были для меня полезны.

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

* * *

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

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

блага гораздо более ценные и прочные, чем громкое имя, блестящая «карьера» и связанные с ними жизненные преимущества.

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

Пролог

Почему я решил избрать своей специальностью музыкальное искусство

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



София Менгер

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

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

Когда мы с ним шли домой, он спросил меня:

– Ну, как ты думаешь? Хочешь поехать?

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

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

– Я сейчас только в пятом классе гимназии, и, если я на два года поеду, с тем чтобы ежедневно играть по 12 часов, я останусь на всю жизнь необразованным человеком. Мне хочется окончить гимназию, поступить в университет, получить высшее образование. Ни за что не поеду!

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

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

* * *

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

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

Почему же для этой цели я выбрал именно этот факультет?

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

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

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

Что же побудило меня к такому решению в том возрасте, в котором я тогда находился? Мне было в то время семнадцать лет.

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

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

Привычка к ежедневному музицированию в различных формах занятий имела следствием то, что, когда я по каким-либо причинам два-три дня не мог подойти к роялю, я чувствовал себя совершенно не по себе.

Я скучал, тосковал и терял обычное для меня хорошее настроение и привычную свою склонность к юмору.

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

* * *

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

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

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

«Что вы делаете? – спросил он меня как-то при встрече. – Я слышал, что вы решили стать музыкантом. Подумали ли вы, какая будущность вас ожидает? Согласитесь, что вы ведь не Рубинштейн! И что же за судьба у музыкантов, которые не могут рассчитывать стать такой знаменитостью? Вы же всегда будете бедствовать».

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

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

Меня, правда, несколько не испугала нарисованная этим практичным юристом перспектива бедственного существования музыканта, не имеющего шансов стать в будущем крупной знаменитостью. Я, когда принял решение избрать своей профессией музыку, вполне отчетливо учитывал это обстоятельство, тем более, что никогда не мнил о себе, как о будущем втором Рубинштейне. Я тогда, помню, поставил себе вопрос: а что, если тебе придется настолько нуждаться, что жить ты должен будешь в маленьком захолустном городишке и целые дни бегать по урокам, чтобы только кое-как существовать, что же, ты и тогда не будешь жалеть, что стал

музыкантом? И на этот вопрос я отвечал самому себе: если даже случится так, то я все-таки предпочту такое существование всякому другому потому, что без музыки я не ощущаю полноты жизни.

Однако все это ведь только на крайний случай.

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

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

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

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

Хотя я и знал, что среди музыкантов были такие, которые с выдающейся музыкальной деятельностью могли сочетать не менее значительную работу по совершенно другой специальности, как, например, Бородин, одновременно создававший крупнейшие, прекраснейшие музыкальные произведения и имевший большие заслуги как профессор и ученый-химик, или Кюи – выдающийся композитор и в то же время большой специалист по военной науке фортификации (т. е. по специальности сооружения военных крепостей), но для меня было вполне достаточно четырехмесячного опыта, чтобы прийти к заключению, что я по природе своей не принадлежу к числу таких людей. Я отчетливо видел, что мне предстоит определенно и безотлагательно решить вопрос, продолжать ли юридическую работу или навсегда ее прекратить, чтобы спасти свое искусство.

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

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

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

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

* * *

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

Глава первая

Первые годы учения и музыкальной жизни в период до поступления в консерваторию

1. Мой первый учитель – итальянец Гаэтано Молла

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

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

Объясняется это следующим.

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



Гаэтано Молла

Насколько эта, называвшаяся горожанами «греческая аристократия» обладала большими средствами, вы можете судить по тому, что ею ежегодно выписывалась из Италии целая труппа оперных артистов и содержался постоянный оркестр из приезжих итальянцев – музыкантов, согласившихся навсегда переехать в Россию. Дирижеры и хормейстеры также выписывались из Италии. Только хористы и хористки набирались из местных жителей, среди разных, большей частью бедных слоев населения. Хормейстеры, отобравши из числа желавших поступить в хор лиц, обладавших голосом и слухом, обучали их элементарному владению голосом и необходи-

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

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

* * *

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

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

Вскоре он стал уже дирижировать всем оперным коллективом и был оставлен постоянным дирижером местной оперы, а летом дирижировал тем же оперным оркестром в городском саду. Гаэтано Молла был человек безусловно талантливый и незаурядный. Горячий итальянский темперамент, неиссякаемая энергия и работоспособность, разносторонняя музыкальная деятельность, притом еще и большая склонность к активному участию в общественной жизни нашего городка, – все это в короткое время привело к тому, что имя его и личность стали в городе чрезвычайно популярными.

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

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

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

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

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

* * *

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

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

Из его методов занятий я запомнил некоторые приемы, которые оценить сумел только позднее, когда стал более зрелым музыкантом и мог понимать, какое значение они имели для моего музыкального будущего.

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

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

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

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

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

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

Я с трудом мог бы хотя бы приблизительно перечислить все, что я успел пройти за годы моих занятий с ним из литературы для фортепиано соло. Как пример приведу только, что к одиннадцати годам, т. е. через четыре года после начала моего обучения у него, я уже играл и хорошо знал первые двадцать восемь сонат Бетховена.

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

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

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

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

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

Совершенно по-особенному занимался Молла с начинающими.

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

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

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

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

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

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

Я очень любил смотреть, как Молла на уроках писал ноты, что он делал с большой быстротой, четкостью и очень красивым почерком. Присутствуя много раз при этом, я вскоре усвоил все приемы его письма, которыми пользуюсь и в настоящее время.

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

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

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

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

Я слышал обсуждение этого вопроса комиссией:

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

Давыдов же сказал:

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

Так и было решено.

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

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

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

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.