

**Ж.Б. Пушбарнэк**

## **Корифей фортепианной педагогики и истории исполнительства**

Лев Аронович Баренбойм (1906 – 1985) – выдающийся музыкальный педагог, окончивший Московскую консерваторию по классу легендарного Ф.М. Блumenфельда, занимавшийся композицией у В.А. Золотарева. С 1961 года возглавил в Ленинградской консерватории кафедру истории и теории фортепианного исполнительства и педагогики, воспитал блестящую плеяду аспирантов – ныне докторов и кандидатов наук, профессоров нашей консерватории. Принципы музыкальной педагогики Л.А. Баренбойма получили большое распространение среди учителей детских музыкальных школ. Сохраниют свое непреходящее значение основные научные труды Льва Ароновича и, прежде всего, монография в 2-х томах «Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность» (Л., 1962) и «Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства» (Л., 1969). Значительное место в наследии Л.А. Баренбойма заняли аналитические работы, статьи, связанные с явлениями современной исполнительской жизни – они появлялись в печати в 1950 – 1970-е годы. Но по сей день эстетические взгляды музыканта-историка, его критические высказывания не утратили своей значимости.

**Л.А. Баренбойм**

Баренбойм был, прежде всего, критиком-интерпретатором музыкального исполнительского искусства. Объектом его изучения всегда была художественная мысль исполнителя, его образная система. Постижение этой мысли и художественной образности концентрирующего пианиста Баренбойм считал предварительным условием верного критического анализа. В таком музыкальном анализе собственно и раскрывалась личность Баренбойма-критика. Он умел видеть и отмечать новые грани, новое значение, заложенное в художественном исполнительском факте.

Баренбойм разработал систему дифференциации музыкантов-исполнителей. «Одного пианиста, – писал он, – можно назвать рассказчиком, обращающимся непосредственно к аудитории и без всякого нажима раскрывающим характер исполняемой музыки; другого – драматургом, сталкивающим

“действующие персонажи”; третьего — живописцем, четвертого — мастером музыкально-речевой выразительности; пятый ведет за собой аудиторию властностью воли и мысли; шестой...»<sup>1</sup>.

«Речи» Баренбойма была свойственна неспешная ровность изложения, убедительная гибкость и почти музыкальная выразительность языка, то есть то, что литературовед Ю. Борев называл «красотой логики»<sup>2</sup>. Можно сказать, что критик искал и находил адекватную форму для выражения некоей музыкальной исполнительской сущности. И это качество «музыкальной логики» Баренбойма являлось показателем стиля автора, определенного метода изложения материала, придающего научную исследовательскую значимость его критическому анализу.

В статье «Размышления о прошедшем конкурсе» (1958) Баренбойм, критикуя подражательство, недостаточную музыкальную увлеченность исполнителей, отметил: «Мы, слушатели, любим непосредственность, искренность, сердечность...»<sup>3</sup>. То есть критик не отделял свой голос от всей слушательской аудитории, более того, он стремился быть выразителем именно общего мнения.

Особой формой критической деятельности Баренбойма в 1960-е годы становится полемический диалог с воображаемым оппонентом. Пример диалога подобного рода — рецензия критика «Спор о Фрагере» (1963). Полемизируя с предполагаемым оппонентом, Баренбойм отстаивает свое мнение, привлекая в качестве аргументов высказывания авторитетных мастеров исполнительского искусства. К примеру, на заявление оппонента о том, что игра Фрагера оставляет слушателя холодным, Баренбойм приводит высказывание А.Г. Рубинштейна, сделанное композитором в своем дневнике: «Когда я слышу мнение о музыкальном произведении или исполнении: “Да, очень хорошо, но оставляет слушателя холодным, не проникает в душу”, — я спрашиваю: “В вашу душу или в души других?”»<sup>4</sup>. И, подтверждая свою точку зрения столь авторитетной ссылкой, Баренбойм доказывает, что его оппонент принадлежит к той категории музыкантов, которые принимают лишь один стиль исполнения и забывают, что стиль произведения может быть раскрыт по-разному. Бурный темперамент, открытость эмоции — вовсе не единственный вариант интерпретации. В данной форме представляемого диалога эмоциональность, экспрессивность спора оказывается дополнительным убеждающим аргументом отстаиваемой автором точки зрения.

В историю музыки статьи Баренбойма вошли не только как пример научно направленной критики. Он был известен и как художник слова. Его критические сочинения справедливо считались образцом высокого искусства, бесценным фактом отечественной музыкальной культуры.

<sup>1</sup> Баренбойм Л.А. Размышления о прошедшем конкурсе (о 1-м Международном конкурсе им. П. И. Чайковского) // Советская музыка. 1958. № 7. С. 96.

<sup>2</sup> Борев Ю. «Объективное» и «субъективное» в современном критическом анализе // Современная литературная критика: семидесятые годы. М., 1985. С. 85.

<sup>3</sup> Баренбойм Л.А. Цит. изд. С. 96.

<sup>4</sup> Баренбойм Л.А. Спор о Фрагере // Музикальная жизнь. 1963. № 11. С. 11.