

Самуил Моисеевич Майкапар — пианист, теоретик, музыкальный писатель



*В 2007-м году исполнилось 140 лет со дня рождения профессора Санкт-Петербургской консерватории **Самуила Моисеевича Майкапара** (1867–1938). Получив блестящее образование (Майкапар окончил юридический факультет университета и консерваторию по классу композиции и фортепиано), он смог себя проявить в самых разнообразных областях: как пианист-педагог, музыкальный писатель, теоретик-исследователь.*

В жизни ему посчастливилось общаться с выдающимися людьми своего времени. После окончания консерватории в 1893 году Майкапар уехал в Вену, где совершенствовался как пианист у Т. Лешетицкого, в доме которого имел возможность общаться с А. Шнабелем. В годы проживания в Москве (1898–1901) С.М. Майкапар читал доклады и был секретарем Научно-музыкального кружка, которым руководил С.И. Танеев. На преподавание в Санкт-Петербургскую консерваторию его пригласил, будучи в то время ректором, А.К. Глазунов. С.М. Майкапар переехал в северную столицу и в течение 20-ти лет (с 1910 по 1930 год) преподавал игру на фортепиано.

Прежде чем стать профессором консерватории, Самуил Моисеевич успел поработать на периферии в Твери (1901–1903), как мы сейчас говорим, — в ДМШ. Отсюда — его интерес к сочинению детского репертуара. Всем известный фортепианный цикл «Бирюльки» — неотъемлемая часть репертуара начинающих маленьких музыкантов до сих пор. Наивысшим пианистическим достижением С.М. Майкапара было исполнение в 1925-м году в Малом зале Ленинградской

консерватории 32-х сонат Бетховена. Исполнительский и исследовательский интерес к музыке своего любимого композитора вылился в написание работы «Значение творчества Бетховена для нашей современности» [4].

Наиболее значимым исследованием является монография о музыкальном слухе. С.М. Майкапар обращал серьезное внимание на проблемы его развития, так же, как и его современник Н.А. Римский-Корсаков, а позже — Б.В. Асафьев и Б.Л. Яворский. Книга «Музыкальный слух, его значение, природа, особенности правильного развития» [8] вышла в 1900 году, когда автору исполнилось всего 33 года. Это — первое в отечественном музыковедении специальное исследование на данную тему, глубокий и полемический труд, многие положения которого актуальны и сегодня. Автор выявляет значение музыкального слуха для исполнителя, по его мнению, развитию музыкального слуха «следует уделять наибольшее внимание в виду большого влияния его на общее художественное развитие музыканта и на успехи по пути к совершенствованию художественного понимания и художественного чутья в музыке» [8, 13]. Причина успеха или неуспеха в деятельности музыканта чаще всего заключается в лучшем или худшем состоянии его слуха: «Слух есть именно та твор-

ческая сила, которая властвует над руками исполнителя. Никогда не получится трудный пассаж, да и никакое художественное воплощение музыкального образа, если слух будет пребывать в сонном состоянии» [8, 30].

Во главу угла Майкапар ставил восприятие художественного звучания, включая в это понятие (кроме различения высоты) чувство звуковой краски, нюансировки, фразировки, ритма и формы, тем самым расширяя существовавшее представление о музыкальном слухе. Он подчеркивал необходимость радикального преобразования системы его воспитания. Словно в наши дни написаны слова: «Система сольфеджио, как известно, начинается прямо с интонации и заканчивается одной ею, впрочем при участии ритма. Характерной чертой ее поэтому является то, что краска и нюансировка остаются в стороне» [8, 176]. Особую важность, подчеркивал Майкапар, развитие чувства колорита имеет для лиц с абсолютным слухом, имеющим развитую звуковысотную способность от природы: «Все внимание педагога должно в случаях абсолютного музыкального слуха устремляться на возможно широкое развитие в направлении звуковой краски, нюансировки, ритма, фразировки и формы» [8, 222].

Майкапаром одним из первых осознана роль тембрового слуха для исполнителя (который он

называл чувством звуковой краски) и разработана система воспитания слуха, в которой формированию чувствительности к колориту отводится ведущая роль. Он исходил из того, что «впереди всего должно идти развитие чувства звуковой краски и нюансировки, результатом чего является и тонкое чувство интонации» [7, 224]. В трактовке понятия тембр Майкапар выступал против его узкого понимания как качества звуков, которым один инструмент отличается от другого. Он замечал, что тембр одного и того же инструмента не всюду однороден и может отличаться в руках не только разных исполнителей, но даже у одного и того же музыканта. Такая широкая трактовка легла в основу специальных упражнений для развития тембрового слуха, не связанных с «тембровыми диктантами», которыми в наше время ограничивается развитие этого вида слуха. Работа над воспитанием слуховых навыков должна начинаться, по мнению Майкапара, с самой основы музыки, то есть с отдельного ровно тянущегося звука. Для этого процессом наиболее подходящим инструментом является не традиционное фортепиано, а скрипка, которая обладает «как удивительной чуткостью к мельчайшим оттенкам, так и удивительным разнообразием и богатством красок» [8, 167]. Вслушивание в звучание длинных звуков на скрипке в динамике с плавным нарастанием и постепенным затуханием, словесное формулирование его мельчайших особенностей и недостатков должны развивать способность музыканта корректировать недостатки своего исполнения и находить способы их устранения. Подобные упражнения рекомендовались исполнителям различных специальностей. Майкапар рекомендовал также знакомство с другими музыкальными инструментами и последовательное изучение особенностей их звучания, причем в различных регистрах и в связи с нюансировкой и интонацией. «Полная система развития слуха, — формулирует автор, — предполагает систематическое изучение красок, нюансировки и интонации, а также специфических особенностей каждого инструмента, как оркестрового, так и сольного, и различных комбинаций их между собою» [8, 225]. Представьте себе сольфеджио, на уроках ко-

торого звучат скрипка и другие инструменты, и это в 1900-м году!

В необходимости знания различных инструментов для любого исполнителя С.М. Майкапар солидарен с Р. Шуманом, который считал, что хороший музыкант должен быть знаком с хором и оркестром. Владение исполнителями инструментальной как необходимое требование было включено в то время в Устав консерватории, в котором подчеркивалось, что «экзаменаторы должны удостоивать звания свободных художников с самой строгой разборчивостью и исключительно таких лиц, которые доказали не только искусство в механическом исполнении на каком-либо инструменте, но и основательные познания в теории музыки и инструментальной» [1, 11]. Нынешние пианисты и оркестранты могут только позавидовать такой направленности учебного процесса: сейчас инструментальная в учебном плане есть только у композиторов, музыковедов и народников.

С.М. Майкапар понимал сложность явления тембра, его системность и многоаспектность, что будет научно подтверждено гораздо позже. Связь тембра с высотой, динамикой, артикуляцией будет экспериментально доказана исследованиями в Акустической лаборатории при Московской консерватории. Даже в конце XX века в высказывании П. Булеза по этому поводу чувствуется некий полемический оттенок: «Тембр — это не только совокупность колоритов, но еще и скорость, артикуляция, фразировка и многое другое» [2, 45].

В трактовке интонации как комплекса музыкальных выразительных средств Майкапар предвосхищает Б.В. Асафьева. Отсюда его методическая установка на работу над интонацией вместе со звуковой краской, нюансировкой и ритмом, различными элементами художественного звучания.

Хотя его система развития слуха не получила широкого распространения, но намеченные им еще в начале XX века направления перспективны и в наше время: связь сольфеджио и специальности, деятельный подход в развитии слуха, использование музыкальных инструментов на уроках по этой дисциплине.

Можно считать, что С.М. Майкапаром заложены основы петербургской сольфеджийной школы,

которую прежде всего отличает опора на художественный материал. По его мнению, «наиболее благоприятным для слуха воздействием является восприятие в возможно большем количестве художественно законченной со всех сторон музыки и отдельных музыкальных звуков, а также, с другой стороны, тщательное устранение от себя всякого уродливого звука и всякой в том или другом отношении плохой музыки» [8, 77]. Он подчеркивал, что успех зависит не столько от количества часов, проведенных за инструментом, сколько от роли слуха при исполнении и многочисленности богатых художественных впечатлений.

С.М. Майкапаром была осознана актуальная и в наши дни проблема связи музыкальной науки и исполнительской практики. Он писал, что до сих пор «плоды науки не сближаются у нас с художественной практикой искусства, большинство художников и педагогов-музыкантов смотрят на свою деятельность исключительно с художественно-практической стороны, предоставляя людям науки и самой науке делать свое, им якобы совершенно ненужное дело» [8, 35]. Сам Майкапар понимал пользу хорошей теории для практики, в его монографии произошло счастливое сближение исполнительского искусства и музыкальной теории.

Профессор Санкт-Петербургской консерватории — автор нескольких литературных и музыкально-педагогических исследований: воспоминаний «Годы учения» [3], брошюры «Значение творчества Бетховена для нашей современности» [4], а также «Как работать на рояле. Беседа с детьми» [6]. Совсем недавно, после долгого перерыва эти работы и монография о музыкальном слухе переизданы [5]. Вышли в свет и ранее неизданные работы С.М. Майкапара, посвященные проблемам фортепианного исполнительства. Среди них — «Разбор прелюдий и фуг “Хорошо темперированного клавира” И. С. Баха», «Творчество музыканта-исполнителя» [7]. В последней — обобщается богатейший исполнительско-педагогический опыт автора, даются практические советы по подготовке к выступлению на сцене.

Эти работы — очень разные. «Годы учения» будут интересны для тех, кто хочет почувствовать

атмосферу нашей консерватории периода директорства А.Г. Рубинштейна, детально воссозданную автором. Исследование о Бетховене заинтересует поклонников его творчества, а монография о музыкальном слухе — для тех, кто размышляет о самом главном инструменте каждого музыканта.

Список литературы

1. Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы. 1862–1917. — Л., 1964.

2. **Курбатская С.** К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза // **Курбатская С., Холопов Ю.** Пьер Булез. Эдисон Денисов: Аналитические очерки. — М., 1998.

3. **Майкапар С.М.** Годы учения. — М.—Л.: Искусство, 1938.

4. **Майкапар С.М.** Значение творчества Бетховена для нашей современности. — М., 1927.

5. **Майкапар С.М.** Из музыкально-педагогического наследия. Годы учения. О Бетховене. О фортепианной педагогике. — М.: Композитор, 2003.

6. **Майкапар С.М.** Как работать на рояле: Беседа с детьми. — Л.: Музгиз, 1963.

7. **Майкапар С.М.** Музыкальное исполнительство и педагогика: Из неизданных трудов. — Челябинск: МПИ, 2006.

8. **Майкапар С.М.** Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и методы правильного развития. — М., 1900.

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

Мария ЩЕРБАКОВА

Вечер памяти Георгия Константиновича Абрамовского

Открытое заседание кафедры истории русской музыки, состоявшееся 19 декабря 2007 года, было посвящено памяти доктора искусствоведения, профессора Георгия Константиновича Абрамовского (1929–2002), с которым мы простились 5 лет назад.

Казалось, временной отрезок столь невелик, а потому доминантной краской всего вечера могла бы стать живо возникшая в памяти близко знавших Георгия Константиновича сама печаль утраты и драматизм памятных событий. Строки документов из личного дела Г.К. Абрамовского весьма лаконичны, ибо почти вся его профессиональная биография была связана исключительно с Ленинградской (ныне Санкт-Петербургской) консерваторией.

Родился Георгий Константинович в Воронеже 2 ноября 1929 года. С 1930 года жил в Ленинграде. В 1946 году окончил музыкальную школу-семилетку при Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории (ЛОЛГК), а в 1949 году — музыкальное училище при ЛОЛГК. В этом же году поступил в консерваторию на теоретико-композиторский и фортепианный факультеты, а в 1954 году — окончил Ленинградскую консерваторию по специальности «Музыковедение», в 1957 году — аспирантуру. С 1955 года Абрамовский работал в Ленинградской консерватории. В 1963 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Творчество Д.Б. Кабалевского в послевоенный период (1945–1960)» под руководством М.С. Друсина.

В 1983 году был избран на должность профессора кафедры истории русской музыки ЛОЛГК. В 1998 году он получил почетное звание «Заслуженный работник высшей школы РФ», а 25 октября 1999 года защитил докторскую диссертацию на тему «Оперное творчество А.Н. Серова».



Г.К. Абрамовский во время лекции с музыкальными иллюстрациями в собственном исполнении

Однако недавнее прошлое вдруг с неожиданной яркостью вернуло нам образ этого человека в полноте красок жизни, которую он прожил среди нас. Слово подлинную ценность общения с Георгием Константиновичем мы способны были оценить, лишь расставшись с ним. Всегда подчеркнуто сдержанный, корректно выслушивающий собеседника или степенно ведущий лекционный монолог, Абрамовский запомнился как человек, умеющий «застывать» в раздумье именно тогда, когда преувеличенно нервный ритм жизни любого заставлял бросать ненужные реплики и лишние слова. Георгий Константинович умел сопротивляться этой эмоциональной агрессии внешнего мира. Взяв неожиданную паузу в свойственной только ему необъяснимой задумчивости, он мог столь же естественно ее прервать, словно бы возвращая собеседнику утраченную впопыхах степенность и рассудительность.