

отражение в ряде воспоминаний. Четкий, точный язык комментариев Н.И. Брагинской оттеняет стиль приведенных стенограмм, чтение которых вызывает почти физическую боль. Эти трагические страницы истории нашей культуры разделили с С.Н. Богоявленским Г.Т. Филенко, П.А. Вульфус, М.С. Друскин. В ином ключе драматическое проникает в статью Д.Д. Воробьева «Опера Альбана Берга “Лулу”». Сложная судьба неоконченной оперы, перипетии ее сценической биографии прослеживаются в экспрессивном, временами остро-субъективном повествовании, напряжение которого не ослабевает.

Статьи раздела «Воспоминания» — удивительной «интонационной» чис-

тоты и эмоционального богатства — все вместе рисуют многогранный портрет С.Н. Богоявленского: «Дон Кихота музыки» (В.А. Чернушенко), почти зримо воссоздают его облик, интонации. Здесь отсутствует нарочитый «мемориальный» дух, пафос: все исключительно естественно, непосредственно и не без юмора, то сдержанно (как вводная статья Р.Г. Лаула), то, напротив, эмоционально открыто, обостренно (И.С. Федосеев, Б.С. Казачков).

Наконец, нельзя не сказать о внешнем облике, оформлении сборника, в его благородной строгости отвечающего жанру академического издания. Во всем этом видится тщательная, с любовью проделанная работа

коллег и в особенности — благодарных учеников Сергея Николаевича, прежде всего — редакторов-составителей, Наталии Ивановны Дегтяревой и его ученицы «через поколение» Наталии Александровны Брагинской.

В целом авторов этого издания, его редакторов-составителей — и всех нас — можно поздравить с публикацией очень нужной, интересной книги, в течение всего лишь одного года полностью «востребованной» благодарным читателем. Соединяя едва ли не все признаки лучших консерваторских сборников, книга «С.Н. Богоявленский» оказалась неповторима, как неповторима личность музыканта и учителя, 100-летию со дня рождения которого она посвящена.

Владимир ШЕКАЛОВ

Путь к виртуозности

Мальцев С.М. Метод Лешетицкого / Серия «Путь к виртуозности». — Вып. 2. — СПб: ВВМ, 2005. — 224 с.

В последние годы наблюдается отрадная тенденция — постепенно воздается должное ушедшим мастерам петербургской — ленинградской пианистической школы, в какой-то мере недооцененным прежде. Выпущены сборники, посвященные М.Н. Бариновой, Н.И. Голубовской, В.В. Нильсену, В.И. Слониму (последний издан в Иерусалиме с приложением CD); вышли компакт-диски с записями Голубовской, Н.Е. Перельмана (двойной); готовятся к выпуску записи Нильсена.

Но среди всех пианистов-педагогов, составивших гордость и славу Петербургской консерватории, оставался один, мировое значение и признание которого были совершенно несопоставимы с освещением его деятельности в отечественной литературе. Это Теодор (Федор Осипович) Лешетицкий (1830–1915) — ученик К. Черни и учитель таких разных пианистов, как А.Н. Есипова, В.И. Сафонов, И. Падеревский, А. Шнабель. Лешетицкий 26 лет провел в России, принимал деятельное участие в организации первой русской консерватории и проработал в ней до 1878 года, затем преподавал в Вене, где стал самым популярным педагогом. По разным данным, у него учились от 1200 до 1800 человек. Сегодня во многих

странах, вплоть до Японии, созданы общества Лешетицкого. У нас же о существовании некоей «системы», «метода» Лешетицкого знали все, но лишь понаслышке: до недавнего времени на русском языке не было издано ни одной монографии, посвященной этому уникальному педагогу. (Кандидатская диссертация Н.В. Бертенсона «Лешетицкий, его художественный облик и роль в создании русской пианистической культуры» (1947), пришедшая на начало периода «борьбы с космополитизмом», не обнародована до сих пор и находится в фондах Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ СПб)).

Исследование профессора консерватории, доктора искусствоведения, заслуженного артиста России **С.М. Мальцева «Метод Лешетицкого»** (СПб., 2005), изданное в серии «Путь к виртуозности», восполняет этот пробел.

Книга построена в своего рода трехчастной форме. *Первая часть* — краткая биография Лешетицкого и сведения о его крупнейших учениках. Здесь же приводится разветвленное генеалогическое древо музыкально-педагогического потомства Лешетицкого, из которого видно, сколь могучи его поросли — а ведь в нем представлены далеко не все

ветви! Приходишь к мысли, что Лешетицкий, более чем кто-либо другой, может считаться если не главным, то одним из главных создателей русской фортепианной школы, причем не только петербургской, но, через Сафонова, и московской. Некоторые раскрытые связи неожиданны: среди прямых учеников Лешетицкого — Теофил Рихтер, отец и первый учитель Святослава Рихтера, фотографии рук которого, приведенные в книге, действительно демонстрируют отдельные особенности «постановки» «по-Лешетицкому». Другие связи, формально прослеживаемые, содержательного родства не обнаруживают (так, представляется, что Л.В. Николаев вряд ли передавал ученикам основные черты метода Лешетицкого, скорее — был во многом его антиподом).

Вторая часть — полный перевод с немецкого трактата ассистентки Лешетицкого М. Брей «Основы метода Лешетицкого» (1902). Выбор этой работы среди аналогичных обосновывается тем, что сам маэстро авторизовал ее (единственную!), и не случайно А.Н. Есипова и О.К. Калантарова именно ее перевели на русский язык (переводы хранятся в Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории). Трактат издан в лучших

академических традициях, с сохранением всех нотных примеров, фотографий рук Лешетицкого; в примечаниях отражены возможные различия и варианты, содержащиеся в рукописях Есиповой и Калантаровой.

Третья часть — авторское обобщение: сопоставление трактата Брей, методических трудов других ассистентов Лешетицкого (М. Уншульд фон Меласфельд (1901), М. Прентер (1902), А. Хуллаг (1906) и многих иных авторов (от К. Черни до А. Бирмак, ученицы А. Есиповой)), мемуарных материалов А. Шнабеля, С.М. Майкапара, Э. Ньюкомб, А. Поттоцкой и других. Здесь автором обобщена большая часть обширнейшей литературы о Лешетицком. При этом вопросы, иногда лишь затронутые Брей, освещаются значительно подробнее, с привлечением множества источников. Таковы, например, главы о транспонировании, методе выучивания наизусть и другие.

Главный вопрос, который возникает при первоначальном просмотре книги — что же, собственно говоря, есть **метод**: набор технических приемов и способов их изучения или нечто большее — система музыкального мышления, подхода к произведению и его интерпретации? Далее — существовал ли в действительности «метод Лешетицкого», если Шнабель, например, считал, что такового не было, а сам Лешетицкий говорил, что учит только тому, чему научился у К. Черни? Если такой метод был, то не сводился ли он к «технологии игры»: определенным правилам «постановки руки», системе упражнений и т.д.? Просмотр оглавления, нотных примеров, фотографий рук в различных позициях при первом знакомстве с изданием очень сильно склоняет к такому мнению. В книге Брей, например, из 28 глав вопросам собственно исполнения посвящены всего четыре — «Динамика», «О педали», «Правила исполнения», «Аппликатура». Вопро-

сы технологии занимают большое место и в третьем разделе нотной книги.

Тем не менее, это первое впечатление ошибочно. Упомянутые четыре главы и глава «Об упражнении и разучивании» в книге Брей, ряд завершающих глав третьего раздела, особенно двенадцатая — «Общий взгляд на метод Лешетицкого», в котором Мальцев как автор временно самоустраняется и дает сокращенный перевод раздела «Метод» из книги А. Хуллаг — все эти материалы говорят о существовании метода в другом, более широком смысле слова. Хуллаг подчеркивает, что «решающая разница между образом действия Лешетицкого и другими методами» заключается «в манере и способе разучивания». «Это не техническая система, которая завершается советами относительно музыкального материала (как кажется при беглом просмотре книги Брей — **В.Ш.**), а система, главной целью которой является изучение самой фортепианной музыки» [с. 202]. Именно эта система, кратко, но емко изложенная Брей [с. 120–121] и подробно, с применением данных психологии памяти и других источников, проанализированная Мальцевым [с. 189–201], на мой взгляд — наиболее ценная часть публикации. Эта система, основанная на подробнейшем осмыслении всех деталей нотного текста, обдумывании, представлении оказывается близкой ряду прогрессивных современных воззрений, в частности, советам А. Корто, хорошо известному методу Леймера-Гизекинга — выучиванию произведения наизусть без инструмента с помощью преимущественно логического анализа.

Многие приведенные высказывания Лешетицкого я, как ученик В.В. Нильсена (генеалогически также далекого потомка Лешетицкого), воспринимал с радостным чувством узнавания. Это и фраза «реши для себя, **что** ты собственно хочешь получить в первую оче-

редь, <...> а потом **как** ты это получишь» [с. 205], почти буквально совпадающая с нильсеновским — «сначала **что**, потом **как**», и многое из того, что касается закономерностей музыкального произношения, названных Брей (и вслед за ней Мальцевым) «правилами исполнения». Особенно важна мысль о принципиальном временном неравенстве метрических долей в тактовой системе («длинный раз» по Нильсену), лишь обозначенная Брей и подробно, с глубоким историческим экскурсом развитая Мальцевым; здесь же уточнены некоторые моменты, изложенные Брей несколько упрощенно. Вообще стремление углубить и расширить трактат Брей, а с ним и представление о методе Лешетицкого, за счет нахождения исторических корней этого метода и, с другой стороны, его развития в истории исполнительства, делает работу Мальцева по-настоящему фундаментальной. Безусловно, она должна стать объектом изучения всех, кого интересуют история, теория пианизма, методика обучения игре на фортепиано.

А что же собственно технологические проблемы? Думается, вопросы о месте упражнений в системе подготовки пианиста, о характере и «технике» этих упражнений, вообще о «постановке рук» (и самой правомерности этого термина) останутся дискуссионными, возможно, навсегда. (Отметим, в частности, что положение руки Есиповой на фотографии на с. 27, не имеющей дидактического характера — высокая кисть, вытянутые пальцы — полностью противоречит ее же требованиям «шарообразности» и «перпендикулярности», приведенным на с. 148). Но каждый, кто захочет углубить свои знания, совершенствовать умения, опробовать на себе или своих учениках технологические принципы этой великой школы, получит в исследовании Мальцева ясное руководство к этому.

Михаил Лебедь: Страницы жизни. Воспоминания. Статьи / Серия «Путь к виртуозности». — Вып. 3. — СПб: Издательство им. Н.И. Новикова, 2007. — 292 с., ил.

Вторая рецензируемая книга — «Михаил Лебедь: Страницы жизни. Воспоминания. Статьи» (СПб., 2007), составителем и ответственным редактором (видимо,

и инициатором) которой выступает также С.М. Мальцев. При всех различиях, обусловленных, в частности, жанром изданий, с предыдущей книгой их роднит главное — благо-

дарность, уважение к труду музыканта и учителя. М.И. Лебедь (1921–2006) — замечательный педагог, более пятидесяти лет работавший в музыкальном училище



имени Н.А. Римского-Корсакова — не дожидаясь выхода сборника в свет, но принимал активное участие в его составлении. Первый (из четырех) разделов сборника — материалы, написанные самим Лебедевым или записанные с его слов: автобиографические «Страницы жизни», учебно-методические доклады под общим названием «О творческой интерпретации», афоризмы, список учеников в хронологическом порядке. Воспоминания учеников и коллег (соответственно вторая и третья части), составляющие ос-

нову сборника, рисуют исключительно привлекательный, живой портрет яркого человека и талантливого музыканта. Естественно, эти воспоминания неравноценны (наиболее содержательные и подробные принадлежат составителю), но чувства искренней любви и восхищения, которыми они пронизаны и согреты, невольно передаются читателю. И здесь вновь обращает на себя внимание совпадение некоторых высказываний выдающихся фортепианных педагогов, например, излюбленное обоими выражение «открыть уши»! Последний раздел — опубликованные ранее статьи о М.И. Лебеде и его учениках, завершается проникновенным посланием С.М. Хентовой к 75-летию музыканта.

Оба издания прекрасно изданы: на качественной бумаге, богато иллюстрированы, со вкусом оформлены. Много сил потрачено на поиск и улучшение любительских фотографий, на атрибуцию запечатленных на них лиц во втором сборнике! Его иллюстративный материал сам по себе представляет огромную ценность, сохраняя для потомства облик многих деятелей музыкальной культуры нашего города. Жаль, что оба издания не снабжены именным указателем. Особенно это касается второго, в соответствии с жанром избыточно-

щего именами не только общеизвестными. «Das Buch ohne Index ist kein Buch», — может быть, чрезмерно категорично говорил один книголюб, сравнивая книгу без указателя с домом без входной двери. Попробую, указатель — вещь трудоемкая, но, если иметь в виду дальнейшее бытование книги уже как источника для других исследований — необходимая. Отмечу также, что в первом издании можно иногда придаться к переводу некоторых фраз, порой слишком дословному (примеры не привожу). Впрочем, это мелочи, не влияющие на оценку обоих изданий.

С.М. Мальцев выполнил на высоком уровне огромную и *благородную* работу. Хотелось бы, чтобы задуманная им серия «Путь к виртуозности» была продолжена и пополнилась новыми выпусками. Было бы чрезвычайно полезно переиздать с научными комментариями многие трактаты XVIII–XIX веков; немало интереснейших неопубликованных материалов хранится в фондах петербургских архивов; немало имен ушедших от нас замечательных исполнителей и педагогов могут кануть в лету, если их ученики не предпримут столь же самоотверженные усилия к увековечиванию памяти. Консерватория должна всячески эти усилия стимулировать.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы.

Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на дискете 3,5 дюйма или на компакт-диске (CD)) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте (musicus_cons@mail.ru).

Материалы должны быть снабжены сведениями об авторе (фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, телефон, адрес электронной почты) и фотографией автора.

Требования к оформлению текста

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word.

Текст **не форматируется**, то есть не имеет табуляций, колонок и т.д.

КЕГЛЬ в основном тексте — 12, в сносках — 10.

МЕЖСТРОЧНЫЙ ИНТЕРВАЛ — полупетельный.

АБЗАЦЫ отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный.

ШРИФТОВЫЕ ВЫДЕЛЕНИЯ — *курсив*, **жирный**, **жирный курсив**.

КАВЫЧКИ — типографские «», внутри цитат — обычные “”.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ — в формате *.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или *.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (*пример 5*).

СНОСКИ — постраничные.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи.

ССЫЛКИ НА ЛИТЕРАТУРУ в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, 29].

СОКРАЩЕНИЯ должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

ИЛЛЮСТРАЦИИ (фотографии) и нотные примеры формата *.tif принимаются в электронном виде на компакт-диске, разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка.

К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.