

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей «Ефимовская ДМШ»

РЕФЕРАТ

***«Владимир Софроницкий – Творческий путь,
аспекты исполнительского стиля и
педагогической деятельности».***

Выполнила: Чеблокова Т.А.

п. Ефимовский

2012 г.

Содержание:

стр.

Вступление.....3

ЧАСТЬ 1. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детские годы.....6

Юношеские годы. Педагогическая система Леонида

Николаева.....13

Зрелые годы.....25

ЧАСТЬ 2. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ

**Основные составляющие исполнительского
стиля.....30**

Исполнительские взгляды.....37

Репертуар. Составление программ.....41

Выступления.....48

Эволюция исполнительского творчества.....51

ЧАСТЬ 3. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ.....53

Заключение.....62

Список используемой литературы.....64

ВСТУПЛЕНИЕ

В предшествовавшие десятилетия произошел потрясающий расцвет пианистических талантов: его называют «золотым веком» фортепианной игры (впрочем, это был также «золотой век» скрипичного исполнительства и пения). Чтобы верно оценить всю степень нынешнего измельчания пианистических традиций, достаточно назвать имена лишь наиболее значительных пианистов, родившихся в этот период. Среди них Игнацы Ян Падеревский, Эмиль фон Зауэр, Мориц Розенталь, Гарольд Бауэр, Леопольд Годовский, Фредерик Лямонд, Хозе Виана да Мота, Эжен д'Альбер, Александр Зилоти, Александр Скрябин, Эдуар Рихтер, Сергей Рахманинов, Иосиф Левин, Маргерит Лонг, Рикардо Виньес, Иосиф Гофман, Эрнст фон Донаньи, Альфред Корто, Осип Габрилович, Марк Гамбург, Гарольд Сэмюэль, Эгон Петри, Артур Шнабель, Перси Грейнджер, Игнац Фридман, Вильгельм Бакхауз, Артур Рубинштейн, Майра Хесс, Бенно Моисеевич, Клара Хаскил, Хосе Итурби, Вальтер Гизекинг, Александр Брашловский, Гийомар Новаэс, Симон Барер, Робер Казадезюс, Соломон, Мария Юдина, Миша Левицкий, Владимир Софроницкий.

<...> Каждый был известен, сделал успешную карьеру и играл в переполненных залах. Эти артисты чувствовали себя частью славной традиции. И самое важное, все они обладали яркими индивидуальностями, совершенно не походили друг на друга.

Дэвид Дюбал «Вечера с Горовицем» стр. 328, М., 2008

Имя Владимира Владимировича Софроницкого уже очень давно стоит в ряду имён выдающихся отечественных корифеев фортепианного искусства, таких как Сергей Васильевич Рахманинов, Константин Николаевич Игумнов, Александр Борисович Гольденвейзер, Генрих Густавович Нейгауз, Самуил Евгеньевич Фейнберг, Григорий Романович Гинзбург, Лев Николаевич Оборин, Мария Вениаминовна Юдина, Эмиль Григорьевич Гилельс, Святослав Теофилович Рихтер, и многих других – всех тех, кто составляет историю и славу русской фортепианной школы. Ему, как и любому большому артисту принадлежит особый, неповторимый исполнительский почерк, узнаваемый слушателем буквально с нескольких тактов. Его интерпретации свежи и всегда интересны, многие из них на протяжении уже нескольких поколений являются эталонами прочтения произведений Скрябина, Шопена, Шумана, Листа.

К сожалению, в отечественном музыкознании о Софроницком написано чрезвычайно мало. Отсутствие фундаментальных монографических работ о

пианисте в некоторой степени компенсируется двумя сборниками воспоминаний об артисте – это «Воспоминания о Софроницком» (составитель Я. И. Мильштейн, издание второе дополненное, М., 1982) и «Вспоминая Софроницкого» (составители И. В. Никонович и А. С. Скрябин, М., 2008). Второй из этих сборников так же включает в себя частично и эпистолярное наследие пианиста. В данной работе так же использованы концертные рецензии, интервью и отдельные главы в книгах, посвящённых фортепианному искусству 20 века.

Но восприятие людьми одних и тех же явлений так же различно, как сами люди, поэтому основной материал, дошедший до нас от самого пианиста – это его записи. Эти записи, технически во многом несовершенные и не столь многочисленные, позволяют констатировать гигантский уровень исполнительства Владимира Владимировича. К настоящему времени выпущено около шестидесяти компакт-дисков различными фирмами звукозаписи, включая такие всемирно известные компании как Philips, Sony и Denon, что свидетельствует об огромном интересе публики к творческому наследию пианиста и позволяет прикоснуться каждому к его искусству.

Софроницкий — фигура по-своему уникальная. Его трудно сравнить с кем-либо из коллег. Как артист он единственный в своем роде и сравнениям не подлежит. Софроницкий не побеждал на международных конкурсах, носил скромное по нынешним меркам звание заслуженного деятеля искусств РСФСР и только в 1943 году получил Государственную премию СССР. Но самое главное — Владимир Владимирович пользовался особым расположением публики, которого никакими официальными регалиями не достигнуть. Его концертная деятельность – это суть его творческой жизни. Благодаря записям с концертов мы можем составить себе лишь некоторое, самое общее представление о том каким грандиозным событием мог быть и был практически каждый его концерт. Приведём лишь две цитаты из огромного количества аналогичных, описывающие атмосферу его концертов:

«...Мы кричали: «Браво! Бис!», хлопали в ладоши до красноты, и Владимир Владимирович начинал бисировать. Зал был полный, публика не расходилась.

Сыграв несколько бисов, Софроницкий закрывал крышку рояля и уходил. Мы опять начинали кричать, хлопать. Он выходил, садился, открывал крышку клавиатуры и играл, а потом закрывал рояль и ставил стул вплотную к клавиатуре. А зал всё хлопал, просил ещё бис. И он вновь выходил, вновь отодвигал стул и играл, как мы, школьники ЦМШ, говорили, «зверски, как бог». После нескольких бисов зал погружался в темноту, гасили все люстры, а мы стояли в темноте и просили, просили. И свет зажигался, наш обожаемый чародей выходил и ещё играл, и каждый раз всё лучше и лучше, чувствуя любовь слушателей, и это его расковывало, он дарил нам всё то прекрасное, что было у него в душе. Мы не расходились, пока не выходил конферансье и не говорил: «Концерт окончен»»¹;

«...Все, кто мог, старались не пропустить его концерт с любой программой. В его исполнении была какая-то проникновенная искренность, которой нет у других даже очень хороших пианистов, безупречный вкус, неповторимые черты, захватывающая могучая энергия. <...> После таких концертов слушателям ничего не хотелось обсуждать, говорить. Потрясённые, они уходили молча, бережно неся в душе впечатление чего-то необыкновенного и таинственного».²

Творческая фигура Софроницкого огромна, сложна и многопланова. Он и типичный представитель романтической школы и самобытный, не имеющий аналогов художник. Безусловно, в лимитированных рамках невозможно осветить все основные аспекты, связанные с жизнью и деятельностью Владимира Владимировича Софроницкого. Поэтому предлагаемая работа имеет следующую структуру:

1-ая часть рассказывает о биографии пианиста, где главный акцент ставится на начальном периоде его жизни – времени ученичества и на его концертной деятельности – как главной направляющей в творчестве музыканта;

2-ая и 3-я части посвящены анализу исполнительского стиля Софроницкого и некоторых аспектов его педагогической деятельности

¹ «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 235

² «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 262

ЧАСТЬ 1. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

РОДОСЛОВНАЯ. ДЕТСКИЕ ГОДЫ.

Владимир Софроницкий родился 8 мая 1901 года в Петербурге в интеллигентной семье с сильными творческими традициями. Его отец – Владимир Софроницкий был педагогом-физиком, дед (по материнской линии) – Александр Боровиковский – выдающийся юрист, автор ценных трудов по гражданскому процессу и талантливый поэт, стихотворения которого печатались в таких авторитетных журналах, как, например, «Отечественные записки» и «Вестник Европы». Общеизвестными в творческих кругах были имена его прадеда Льва Боровиковского и, особенно, прапрадеда Владимира Лукича Боровиковского. Первый из них – известный украинский поэт, этнограф и переводчик Пушкина на украинский язык. Второй – признанный классик русской портретной живописи. Репродукцию его портрета мечтательной красавицы Лопухиной можно встретить и в школьных учебниках, и в энциклопедиях по искусству. Его картины есть в собраниях Русского музея, Третьяковской галереи и Лувра. Боровиковский так же обращался и к религиозной живописи, в частности написал несколько икон для строящегося Казанского собора (Царь Константин и мать его Елена, Великомученица Екатерина, Святой Антоний и Феодосий), иконостас церкви Смоленского кладбища в Петербурге. В сферу культурных интересов семьи Софроницких входила и музыка. Прабабушка и бабушка пианиста были

хорошими музыкантами, а сестра матери – Н. А. Боровиковская, пела в главных ролях несколько сезонов в Народном доме в Петрограде.

Музыкальный талант у Владимира Софроницкого обнаружился уже в раннем детстве. Вот как это описывает отец пианиста Владимир Николаевич Софроницкий:

«Звуки музыки привлекали Вову к себе, когда он ещё был на руках матери: он тянулся к фортепиано и не успокаивался до тех пор, пока его не подносили к инструменту. <...> Первое произнесённое им слово и было «лоляль» (рояль), на который он указывал пальчиком, когда тянулся к нему. Эта врождённая склонность к музыке росла и крепла с каждым годом. На пятом году он обнаружил редкий абсолютный слух, музыкальную память и сильнейшую любовь к импровизации. Он уже хорошо усвоил тона гаммы. Когда ему на ёлке подарили детскую трубу, он, подувши в неё, воскликнул: «Си-бемоль!». Привычка оценивать высоту каждого звука настолько укоренилась в нём, что стоило кому-нибудь ударить по стакану, даже чихнуть, как он называл ту или иную соответствующую ноту. Цвета и оттенки он также мыслил в звуках. Слушая музыку, он любил, чтобы ему объясняли содержание пьесы, и сам, импровизируя, толковал отдельные фразы и даже такты. Сначала сюжетами его импровизаций были картины природы: утро в степи с жаворонком и песнями жнецов, восход солнца, буря с грозой и первыми сильными каплями дождя и т. п. Позже он брался за такие темы, как грусть, воспоминание, сновидение, даже смерть. С нотами он ознакомился быстро и как-то незаметно, пытался писать и был очень огорчён, если другие не могли сыграть так, как он себе представлял записанное им. Тогда он просил записать по его игре взрослых, но и в этих случаях был недоволен, находя, что записано не так, как он играл. Сохранилась написанная им в возрасте пяти лет «Колыбельная», посвящённая «Моей дорогой мамочке».³

В 1903 состоялся переезд семьи Софроницких в Варшаву, где и у Ружицкого и начинаются его уроки музыки Лебедевой-Гецевич.

³ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 18-19

Самые первые занятия музыкой – всего несколько месяцев – прошли под руководством композитора и пианиста Александра Ружицкого. В то время Ружицкий был профессором по классу фортепиано в Варшавской консерватории и был достаточно известен, в частности как автор пособия по начальному обучению игре на фортепиано «АВС». Данное пособие включало в себя теоретическую часть и практический материал – преимущественно польский фольклор, которому автор сборника придавал большое значение, что отмечено им в предисловии: «Я вводил в свой сборник народные польские танцы и песни, которые как молва родной отчизны должны были легко восприниматься слухом ученика. Наши песни богаты мелодически, разнообразны по ритму, выразительны и своеобразны гармонически. Они могут служить хорошей основой для подготовки ученика к занятиям музыкой...».⁴

Так же в предисловии Ружицкий подчёркивает, что он придаёт большое значение воспитанию ритма и сознательности в процессе прочтения ритмических комбинаций. Для своего времени пособие Александра Ружицкого было очень прогрессивным, известно, что в дальнейшем обучении Софроницкого у А. В. Гецевич этот сборник использовался.

С осени 1908 Володя начинает брать уроки фортепианной игры у Анны Васильевны Лебедевой-Гецевич, матери талантливого пианиста Всеволода Буюкли, одной из лучших учениц Николая Рубинштейна по Московской консерватории. Гецевич была опытным педагогом, она сразу почувствовала в ребёнке редкое музыкальное дарование и помогла развить природное влечение и интерес к музыке. Обучение юного пианиста Анна Васильевна проводила тщательнейшим образом, следя за каждой мелочью. Сохранилась её «памятная книжка», в которую она записывала свои замечания и указания, после каждого урока для матери Софроницкого, постоянно присутствовавшей на всех занятиях

⁴ Относительно польской составляющей этого пособия отметим интересную ремарку Варвары Некрасовой: «... главное его достоинство - разнообразное использование польского фольклора. <...> Не протягивается ли с этих первых уроков незримая ниточка в будущее, к тому своеобразному, естественному, насыщенному речевыми интонациями исполнению Шопена зрелым Софроницким? Не послужили ли эти первые уроки зерном, из которого выросло его отношение к музыке Шопена?» «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 134

сына и заботливо следившей за точным выполнением домашних заданий. Позднее музыкант не раз вспоминал о своей учительнице с благодарностью. Заниматься музыкой он мог постоянно. Обратимся ещё раз к воспоминаниям Владимира Николаевича:

«Любимым занятием его по вечерам, когда собиралась вся семья, а часто и наезжавшие гости, было устройство «концертов». Он расставлял в зале стулья с номерами, вывешивал программу из нескольких отделений, раздавал билетки, раскланивался и садился за пианино, не доставая ногами до педалей, что его весьма огорчало. Вообще он любил, чтобы его слушали, не стесняясь даже перед совершенно незнакомыми ему людьми. Играл всегда на память и много фантазировал. Общее развитие его шло совершенно нормально, он рано и быстро научился чтению и письму, любил рисовать, особенно смешные карикатуры, писал стишки, охотно танцевал, вообще был весьма подвижным и живым ребёнком, но, конечно, музыкальное развитие его и ненасытная любовь к музыке доминировали над всем. Он был очень общителен, с удовольствием принимал участие во всех детских играх и забавах, любил игрушки, но стоило ему подойти к роялю, как он, забывая обо всём, сразу становился серьёзным и как бы превращался во взрослого. Слушавшие его впервые из другой комнаты, не видя его, не хотели верить, что они слышат игру ребёнка; казалось, что играет зрелый музыкант. <...> С такой же серьёзностью и любовью он принимался и за писание нот; приходилось отрывать его от долгого сидения за роялем или письменным столом. На ночь он обыкновенно клал под подушку произведения того или иного композитора (чаще всего Бетховена, Шопена, позже Скрябина) и, проснувшись утром, внимательно читал ноты страницу за страницей, делая на полях свои отметки. Вероятно поэтому, он в самом раннем возрасте уже настолько хорошо усвоил характер и особенности большинства композиторов, что по нескольким сыгранным ему музыкальным фразам неизвестного ему произведения без промаха угадывал, чьё это произведение. Это была одна из его любимых игр со взрослыми. Вообще общество взрослых его интересовало более, чем детское, особенно если люди играли на фортепиано или заводили с ним речь о музыке.

Другой его любимой игрой была следующая: по назначению импровизировать в духе того или другого композитора. Это ему удавалось без малейшего труда, он необыкновенно удачно подделывался «под Бетховена», «под Моцарта», «под Шопена» и др. Вова был также хорошо знаком с биографиями музыкантов. <...> Часто дома играли детские симфонии Гайдна и других авторов для оркестра в составе рояля, скрипки и детских инструментов: двух труб, кукушки, соловья, барабана и пр. Вова в этих случаях был неизменным строгим дирижёром». ⁵

Проучившись у Лебедевой-Гецевич менее двух лет, начинающий пианист достиг очень значительного уровня мастерства, о чём свидетельствует его первое публичное выступление. Оно состоялось 27 марта (по старому стилю) 1910 года в Зале губернского правления в Варшаве на музыкальном вечере учеников и учениц преподавателей А. В. Гецевич и В. М. Святловской. На этом концерте юный Софроницкий играл Финал из «Большой сонаты» Клементи, Рондо Моцарта, Менуэт из сонаты G-dur Бетховена и «Музыкальный момент» f-moll Шуберта. По сохранившимся рецензиям, посвящённых данному мероприятию можно сделать вывод, что уже самое первое выступление пианиста произвело большой общественный резонанс:

«Из числа выступавших следует особенно отметить восьмилетнего Владимира Софроницкого, выказавшего своей игрой исключительное дарование к музыке, о чём прежде всего говорит его быстрое техническое развитие: за полтора года занятий мальчик так успел, что свободно играет, например, финал из Grande Sonate Клементи. <....> При этом мальчик уже проявляет в игре свою музыкальную индивидуальность, и при нормальном развитии его способностей из него может выйти впоследствии выдающийся музыкант»;

«Публика особенно восторгалась игрой восьмилетнего В. Софроницкого, блестяще выполнившего не только ряд классических произведений, но и сыгравшего несколько своих вещей, а также импровизировавшего под конец вечера по требованию публики». ⁶

⁵ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 19-20

⁶ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 21

Вскоре после своего первого выступления – весной 1910 года, во время недолгой семейной поездки в Петербург, юный пианист был показан в консерватории А. К. Глазунову и профессорам И. С. Габелю и Ц. А. Кюи. Они с большим интересом прослушали ребёнка, признав его большой врождённый талант, и выразили желание принять мальчика в консерваторию, несмотря на его возраст. Но семья Софроницких не имела возможности осуществить быстрый переезд в Петербург и решено было остановиться на варианте, предложенном Глазуновым – продолжить занятия в Варшаве у Александра Михаловского.

Александр Константинович Михаловский – ученик И. Мошелеса,⁷ концертирующий пианист, композитор и педагог, считался виднейшим профессором Варшавской консерватории. Михаловский не работал с детьми, и когда Вера Александровна Софроницкая впервые привела к нему своего девятилетнего сына, то маститый педагог, видя столь юный возраст предполагаемого ученика, отказался заниматься с ним. «Но, когда его попросили только выслушать мальчика и дать своё заключение, после долгого и внимательного испытания пришёл в сильное волнение, был растроган и, расцеловав Вову, сказал: «Беру его и буду весьма рад заниматься с таким учеником». Матери он тихо прибавил: «Я никак не думал, что мальчик обладает таким редким музыкальным даром».

С этого года Вова стал регулярно брать два раза в неделю частные уроки. Михаловский души не чаял в своём маленьком ученике, каждый урок продолжался больше положенного времени, после урока он сам много играл мальчику или заставлял его импровизировать. <...> Михаловский, каким бы утомлённым себя не чувствовал, был всегда терпелив, трогателен своим нежным и ласковым обращением, но вместе с тем требователен и никогда не выражал мальчику похвал. Одобрение его заключалось обычно в словах: «Это у нас пойдёт

⁷ О своей «пианистической родословной» иногда в шутку, но не без гордости говорил: «До Николаева я учился у Михаловского в Варшаве. У того самого, теперь известного Михаловского, который был потом председателем жюри шопеновских конкурсов... Михаловский был учеником Мошелеса, а Мошелес — ученик Бетховена, так что я могу считать себя «правнуком» Бетховена». «Пианисты рассказывают», сост. Соколов М. Г., М. 1979, стр. 108

как следует» или «Это идёт совершенно правильно, можно взять на следующий раз другое». Свои же восторженные замечания выражал тихо матери по-польски или по-французски и за спиной Вовы улыбался и хитро подмигивал».⁸

Пожалуй, самое главное, что навсегда привил Михаловский своему ученику – любовь к творчеству Шопена и особую притягательность концертной сцены. Спустя много лет Софроницкий напишет: «С десятилетнего возраста моим учителем по фортепиано был замечательный польский пианист Михаловский. Любовь к Шопену прошла через всю мою жизнь. Исполнять его произведения – высшая радость и наслаждение».⁹ Также отметим, что Михаловский был незаурядным пианистом и довольно часто с большим успехом исполнял в своих концертах произведения Шопена. Но особенно важно, что Софроницкого учил не только опытный музыкант и крупный педагог, а, прежде всего, артист-исполнитель, прекрасно знающий сцену и её законы. Безусловно, важнейшие основы концертного исполнительства заложил именно Михаловский.

По инициативе своего нового педагога Софроницкий посещал концерты в Варшавской филармонии, в частности выступления таких пианистов как Падеревский,¹⁰ Орлов, Турчиньский, Игумнов, Рахманинов, Буюкли. О влиянии последнего на формирование юного пианиста стоит сказать особо, поскольку сам Софроницкий выделял игру этого музыканта. Всеволод Иванович Буюкли – друг Скрябина и пропагандист его наследия, обладал редкой степенью магнетизма, способной воодушевить свою публику. Он был частым гостем в семье Софроницких и играл у них иногда целыми днями до глубокой ночи. Яркость и непредсказуемость интерпретаций Буюкли оставили глубокий отпечаток у юного

⁸ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 22

⁹ Цитата даётся по книге «Шопен, каким мы его слышим» (сост. С. М. Хентова, Л. 1979)

¹⁰ «Софроницкий любил вспоминать, как Падеревского, уже ставшего премьер-министром, восторженно встречали при появлении на эстраде. «Выходил высокий, красивый, седовласый, с аристократической выправкой, и зал взрывался овацией <...>. Раскланявшись и не обращая внимания на аплодисменты, прямо на их фоне он начинал играть громоподобные аккорды, вроде начальных из Первого концерта Чайковского. Играл их минуту-две. Потом всё успокаивалось, и шла программа». Воспоминанием детства было, как Михаловский взял его с собой на концерт знаменитого артиста. Послушав совсем недолго изломанно-рубатную, с постоянным несовпадением рук игру маститого маэстро, Михаловский, наклонившись к своему воспитаннику, тихо и мрачно произнёс: «Пойдём отсюда, тебе тут нечего делать!» И повёл его через весь зал к выходу».

«Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 100

Софроницкого и, возможно, в значительной мере повлияли на формирование интереса к музыке Скрябина.

Помимо занятий с Михаловским юный музыкант занимался теорией музыки с профессором Хойнацким, впоследствии директором Варшавской консерватории. По этой дисциплине он тоже добивался результатов, совершенно удивительных для детского возраста: «Лет десяти я занимался уже композицией. <...> К тринадцати годам у меня было написано уже много фуг. Мой педагог очень большое внимание уделял работе над полифонией, и мне самому нравилось сочинять фуги. Потом я начал писать оперу на ибсеновский сюжет «Катилина». Была написана увертюра и первое действие. Либретто мне составлял отец. У меня был написан квартет и фортепианные вариации».¹¹

ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ. КОНСЕРВАТОРИЯ.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА НИКОЛАЕВА.

В сентябре 1913 года состоялось возвращение семьи Софроницких в Петербург, но ещё год (до начала Первой мировой войны) Вера Александровна Софроницкая ежемесячно на неделю возила своего сына на уроки к Михаловскому в Варшаву. После вынужденного прекращения этих поездок родители Софроницкого некоторое время размышляют о выборе педагога из Петербургской консерватории и останавливаются на профессоре Леониде Владимировиче Николаеве, в класс которого четырнадцатилетний юноша поступает осенью 1915 года. Одновременно Софроницкий занимался частным образом по теории и гармонии с профессором Максимилианом Штейнбергом. Общее образование он проходил дома, чтобы совместить школьные занятия с консерваторскими уроками.

Родители Софроницкого и его музыкальные руководители оберегали его от раннего показного выступления на эстраде в качестве вундеркинда. Хотя играл он на сцене достаточно регулярно. Обычно это были выступления благотворительного характера.¹²

¹¹ «Пианисты рассказывают», сост. Соколов М. Г., М., 1979, стр. 109

¹² Не имея возможности подробно останавливаться на описании данных концертов, приводим лишь основную информацию, связанную с ними:

Благодаря этим концертам у молодого пианиста складывается свой широкий круг поклонников, не пропускающих ни одного его выступления. Причём в число постоянных слушателей молодого артиста входили такие выдающиеся личности как писатель Корней Чуковский, критики Виктор Коломийцев и Вячеслав Каратыгин, композитор Александр Глазунов, профессора Екатерина Дауговет, Надежда Голубовская и его учитель Леонид Николаев.

Николаев считался прямым продолжателем знаменитой пианистической школы Петербургской консерватории, корифеями которой были великие пианисты А. Г. Рубинштейн, А. Н. Есипова, О. Ф. Лешетицкий и Ф. М. Blumenфельд. Леонид Владимирович Николаев был приглашен в Петербургскую консерваторию в 1909 году по предложению Рахманинова.¹³ А. К. Глазунов, директор консерватории, высоко ценил Николаева как прекрасного пианиста, композитора и дирижера. Ученик В. В. Пухальского и В. И. Сафонова по фортепиано и М. М. Ипполитова-Иванова и С. И. Танеева - по курсу свободного сочинения, Николаев был очень эрудированным человеком,

9 августа (ст. ст.) 1914 г. Выступление в благотворительном концерте в Варшаве. Софроницкий играет «Гондольеру» Листа и Прелюд Мендельсона.

14 декабря (ст. ст.) 1914 г. Софроницкий впервые играет в открытом концерте в Петрограде (Прелюдия Рахманинова и Фантазия на темы из балета «Спящая красавица» Чайковского—Пабста).

28 октября (ст. ст.) 1916 г. Выступление в Малом зале Петроградской консерватории (на музыкальном вечере учащихся старших курсов Петроградской консерватории). Софроницкий играет Концерт *fis-moll* Рахманинова.

6 декабря (ст. ст.) 1916 г. Выступление в Малом зале Петроградской консерватории на музыкальном утрене учащихся класса проф. Л. В. Николаева. Софроницкий играет Тарантеллу (из цикла «Венеция и Неаполь») Листа.

10 февраля 1918 г. Вечер учащихся консерватории. Софроницкий играет «Нюансы» и «Сатаническую поэму» Скрябина.

2 февраля 1918 г. Софроницкий участвует в благотворительном концерте в Большом зале консерватории (Метиер, Скрябин). В концерте принимает участие В. И. Скрябина.

26 мая 1919 г. Первый самостоятельный концерт В. В. Софроницкого в Петрограде (в помещении 6-й районной музыкальной школы). В программе: Лист - «Погребальное шествие»; Шуман — Симфонические этюды; Скрябин – Две поэмы ор. 32, Прелюдии ор. 37, 11, 27, Вальс *As-dur* ор. 38, Три этюда ор. 8, «Листок из альбома» ор. 45, «Сатаническая поэма» ор. 36.

8 апреля 1920 г. Концерт Софроницкого в петроградском Доме искусств. В программе: Шуман.

14 апреля 1920 г. Первый концерт В. В. Софроницкого из произведений Скрябина (к пятилетию со дня смерти) в Малом зале Петроградской консерватории.

24 апреля 1920 г. Повторение концерта из произведений Скрябина в Народной хоровой академии.

17 августа 1920 г. Концерт В. В. Софроницкого из произведений Скрябина в Павловском вокзале.

31 декабря 1920 г. Концерт Софроницкого в петроградском Доме искусств. В программе: Лист, Скрябин.

¹³ Ранее – в 1906 году, так же по рекомендации С. В. Рахманинова состоялся дирижёрский дебют Николаева в Большом театре.

получившим наряду с музыкальным юридическое образование в Московского университете.

Получив в 1912 году звание профессора Петербургской консерватории, Николаев поддерживал весьма демократические отношения со своими студентами. У него была богатейшая нотная библиотека, прекрасный рояль, что располагало к музицированию. На его непринужденных домашних концертах часто выступали его ученики – Дмитрий Шостакович, Мария Юдина, Владимир Софроницкий, его жена Елена Александровна Скрябина (дочь А. Н. Скрябина). Ученики Леонида Владимировича были также желанными гостями выдающегося композитора А. К. Глазунова. Фортепианные выступления Николаева находили живой отклик у петербургской публики, которой Николаев, в частности представил ряд премьер произведений Скрябина и Метнера. В предреволюционные годы Николаев часто встречался с Ц. А. Кюи и с совсем ещё молодым С. С. Прокофьевым. Кюи приглашал Николаева к себе, чтобы напеть под его аккомпанемент новосочинённые романсы, Прокофьев играл с ним в четыре руки, показывал ему свой Первый фортепианный концерт и другие фортепианные пьесы. Леонид Владимирович был одним из первых музыкантов, признавших композиторский гений Прокофьева и оказавших ему поддержку. Произведения Николаева, исполняемые вначале самим автором, постепенно приобретали всё более широкую известность и стали входить в репертуар многих замечательных исполнителей. Его романсы с большим успехом исполнялись такими певцами, как Л. В. Собинов и Е. И. Збруева, Вариации и Сюита для двух фортепиано играл замечательный французский дуэт пианистов Р. Пюньо и Н. Буланже, а Скрипичную сонату соль-минор целый ряд выдающихся скрипачей – М. Полякин, Е. Цимбалист, Ж. Тибо, М. Эрденко.

Несмотря на некоторые иронические замечания Софроницкого о его обучении в консерватории,¹⁴ влияние на него педагогики Николаева огромно и

¹⁴ В своей беседе с А. В. Вицинским Софроницкий вспоминал: «По-настоящему меня никто не учил. Л. В. Николаев прекрасный музыкант... В мои же занятия он почти не вмешивался. Он задавал мне вещи, скажем, «Карнавал» Шумана. Через неделю-две я приходил в класс и играл «Карнавал». В классе бывало

многопланово. Уже одно то, что Софроницкий, придя в класс Николаева четырнадцатилетним подростком, вышел через пять лет из этого класса на концертную эстраду и начал активную концертную деятельность говорит о большом значении роли Николаева. Поэтому на его педагогической системе следует остановиться более подробно.¹⁵

Николаев, как многие другие великие представители русской фортепианной школы – Blumenfeld, Гольденвейзер, Игумнов, Нейгауз, Фейнберг, относился к такому типу педагогов, которые считали, что необходимо развивать все стороны личности ученика в их единстве. Его методика строилась на понимании взаимосвязи таких категорий как человек (духовная, эмоциональная и этическая составляющие личности), музыкант (способность слышать, чувствовать и понимать музыку), пианист (мастерство воплотить задуманное средствами инструмента) и исполнитель (артистическая воля передать свой замысел).

Литературное наследие Николаева невелико и им, несмотря на интенсивную педагогическую деятельность, не написано сколь либо объёмных методических трудов. К счастью, существует небольшая статья Леонида

много народу обычно. После исполнения Николаев подходил ко мне, хвалил, пожимал руку, благодарил и задавал какую-нибудь другую пьесу... Я ему особенно благодарен за широкое знакомство с литературой, мы много играли с ним в четыре руки, переиграли всевозможные произведения, симфонические и камерные... «Пианисты рассказывают», сост. Соколов М. Г., М., 1979, стр. 107

«Рассказывал, как приходил на урок: «Сыграй нам, Вовочка, пожалуйста, «Симфонические этюды». Играл. Гладили по головке и говорили: «Спасибо, Вовочка, замечательно, Вовочка, молодец. Вот только тут сделай больше piano, а там лучше не замедляй. Принеси, пожалуйста, в следующий раз Сонату h-moll Листа!» - Он задумался. А надо было заставить выучить все сонаты Бетховена, все фуги Баха – как это было необходимо! Мне же всё время повторяли: «Как ты замечательно играешь, Вовочка, какой ты хороший!» И ничего больше». К Л. В. Николаеву он относился почти так же, как и к Глазунову, - с большой теплотой и уважением. <...> Говорил, что Николаев показал ему много виртуозных приёмов и вообще освободил его от некоторой зажатости в игре. <...> Но дважды я слышал от него этот печальный упрёк тем годам, вернее, тому, что его не так учили, как, по его мнению, следовало бы. Второй раз это было после изумительного концерта в Музее Скрябина, когда он незабываемо играл его поздние произведения, в том числе Пятую сонату. Внезапно его настроение испортилось, он не доиграл второго отделения, заявив, что у него «перебои», что играет он ужасно и что «пора уже всю эту лавочку прикрыть». Контраст между только что совершившимся чудом и тем, что он говорил, был так велик, что вначале даже никто не поверил в его плохое настроение. <...> «Чёрт знает что, а не концерт, - мрачно продолжал он, громко стуча пальцами по груди, и если вам всем нравится, то тем хуже для вас – вы ничего не понимаете в музыке!» Потом он почти дословно повторил приводимые выше слова. «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 107

¹⁵ Педагогическую систему Николаева мы рассматриваем достаточно подробно, поскольку считаем, что благодаря ему окончательно сложилась творческая личность Софроницкого. Так же важно отметить, что большую часть педагогических принципов Николаева впоследствии возьмёт на вооружение Софроницкий в своей педагогической деятельности. Поэтому тезисы Николаева мы рассматриваем как главную составляющую педагогических взглядов Софроницкого.

Владимировича, в которой в виде шести тезисов им изложены основы своей педагогической системы.¹⁶ Они очень ёмко и точно отражают педагогику Николаева, специфика которой оставила яркий след в творчестве Софроницкого. Приведём с небольшими комментариями эти тезисы.

*1. «В области музыкального исполнительства учитель должен дать ученику основные общие положения, опираясь на которые последний сможет пойти по своему художественному пути самостоятельно, не нуждаясь в помощи».*¹⁷

Николаев неоднократно обращался к этому положению, поскольку считал, что на практике оно осуществляется не часто. Перегрузка частными моментами не позволяет ученику идти по своему пути самостоятельно. Работа под неусыпным наблюдением педагога и точные выполнения указаний в проходимых произведениях может и не привести к развитию таланта. «Учебное заведение в своём стремлении дать как можно больше материала учащимся очень часто перегружает свою программу, свои требования, стараясь пройти с учащимися решительно всё, что можно, чтобы учащийся по выпуске из учебного заведения был бы снабжён знаниями на все случаи жизни и чтобы приобретать новые знания своей собственной головой ему уже не приходилось. <...> Консерватория должна бояться не дать каких-либо основных навыков, какого-нибудь основного принципа, который необходим для дальнейшей самостоятельной работы, ибо прежде всего каждый педагог и каждое учебное

¹⁶ Николаев Л. Несколько слов об исполнительстве. - «Советская музыка», 1935, № 7-8.

Все приводимые тезисы Николаева (с некоторыми комментариями Льва Баренбойма) даются по следующему изданию: «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979.

Интересна история возникновения данной журнальной заметки. В статье Виктора Дельсона «Л. В. Николаев (К 25-летию музыкально-педагогической деятельности)» в адрес Леонида Владимировича были высказаны серьёзные и необоснованные критические замечания по поводу его школы. Реакция Николаева была следующей: «Редакция журнала сочла почему-то нужным – быть может, потому, что статья В. Дельсона была «юбилейной» - прислать её мне с просьбой высказать свои соображения: верно ли охарактеризована моя система занятий? Я уклонился и написал, что не привык вмешиваться в критические статьи обо мне; другие вправе иными глазами посмотреть на то, что я делаю, понять иначе и по-своему оценить. «Печатайте статью, - написал я, - со всеми критическими замечаниями, которые в ней есть». Но я предложил редакции коротко изложить принципы моей школы и просил поместить на страницах журнала и мои тезисы». Цит. изд. стр. 39

¹⁷ «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 39

заведение должно научить учащегося обходиться без них. <...> Это первая и самая главная задача, которая стоит перед каждым педагогом».¹⁸

Для осуществления на практике своего первого тезиса Николаев считал необходимым, во-первых «привить культуру музыкально-исполнительского осмысления произведения, подмечая черты сходства и различия и всегда доводя свою мысль или интуитивную находку до ясности и прозрачности; научить обобщать – частное подымать до общего и от общего идти к частному. <...> ...и в ней [художественной работе] нужно эти обобщения находить <...> они настолько необъятны, настолько широки, что это не втиснешь в узкие рамки какой-то схемы».¹⁹ Во-вторых, считал Николаев, нужно воспитать культуру тренировочной работы. В этом вопросе главная составляющая заключалась в утверждении эстетического начала в любом, самом механическом по своему значению элементе. А так же придавалось огромное значение полной сосредоточенности слуха, умению приучить себя осознавать то, что в процессе занятий найдено интуитивно и способности (когда это необходимо) «отказаться от эмоциональной игры и сосредоточиться над задачей, которая в данный момент ставится и которую, если возможно, надо попытаться выполнить по-разному, по крайней мере, на пять разных ладов».²⁰

Завершая разбор первого тезиса, хотелось бы отметить крайне критическое отношение Леонида Владимировича к излишней педагогической активности, превращающей преподавателя в репетитора, старался не облегчать

¹⁸ Николаев Л. «О стилях фортепианной литературы». – Стенограмма доклада от 20 декабря 1939 года. Цит. по «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 40

¹⁹ Николаев Л. Стенограмма доклада от 3 января 1938 года. Цит. по «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 41

²⁰ Николаев Л. Стенограмма доклада от 3 января 1938 года. Цит. по «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 41

Иллюстрируя вышеприведённое положение Николаева о вариантности (на пять разных ладов) приведём небольшой фрагмент, описывающий занятия Софроницкого уже в зрелые годы:

«Нужно было видеть, как подолгу он подчас бился над каким-либо маленьким *crescendo* или *diminuendo* на протяжении всего лишь полутакта, например, в той или иной прелюдии Скрябина! И всякий раз эти «чуть больше» или «чуть меньше» приводили к совершенно иному музыкальному смыслу. Каждый из рождавшихся вариантов был по-своему прекрасен, со стороны трудно было отдать какому-нибудь предпочтение, но сам он на первых порах останавливался на наиболее близком, по его мнению, к авторскому оригиналу».

«Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 65

ученику задачу в том случае, когда он сам может справиться с ней. И не требовал, чтобы ученик в своём исполнении детально следовал всем указаниям педагога. Несмотря на то, что работа Николаева отличалась большой тщательностью («ни одна клеточка музыкальной ткани не оставалась невыверенной»²¹), Софроницкому предоставлялась большая свобода в исполнительских трактовках. Он часто использовал исполнительский показ и иногда предлагал своему ученику на выбор несколько вариантов интерпретации.

2. *«Спор о том, какая линия работы важнее – техническая или художественная, – нелеп. Только соединение той и другой может привести к ценным результатам. Техническое мастерство – только средство, но средство необходимое. Выявление художественных намерений есть цель, но она достигается лишь постольку, поскольку имеются для неё средства. Первое без второго бесцельно, второе без первого неосуществимо. Конечно, понятие «техника» охватывает все стороны исполнительства, а не является синонимом беглости».*²²

Этот тезис Николаева был направлен против бытовавшей в некоторых педагогических кругах того времени недооценки специальной работы над техникой и против точки зрения, будто сама по себе ясность художественных намерений во всех случаях способна привести к технически совершенной игре. Николаев очень высоко ставил виртуозность²³ и говорил, что причисляет себя не к «учителям музыки», а к «учителям фортепианной игры», поскольку обучает не только музыке, но и её воплощению. Термин «техническая работа» он понимал очень широко. Приведём небольшую цитату, в которой достаточно чётко отражён взгляд педагога на вопрос технического оснащения: «Мне

²¹ Савшинский С. «Леонид Николаев. Пианист, композитор, педагог», Л. – М., 1950, стр. 84

²² «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 42

²³ «Как-то раз, после концерта молодого пианиста, который кичился своей высокой музыкальностью, но играл неряшливо и невнятно, Леонид Владимирович обронил слова: «Нет, нет, что ни говорите, но Бузони прав: чтобы быть выше виртуоза, надо сначала им стать».
«Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 43

приходилось встречать педагогов, которые ставили себя выше технической работы, говорили, что это дело ученика, что это работа черновая и т. д. Это ложный взгляд, и оставлять ученика в этом направлении самоучкой – величайшая ошибка. <...> Техническую работу следует вести на живой музыке, но здесь известный приоритет технической стороны перед художественной по необходимости имеется. Если, например, человек в первый раз в жизни играет баховскую фугу и, впервые узнал, что нужно точно играть голоса, точно исполнять то, что в нотах написано, и ему это очень трудно, - то здесь вряд ли пойдёт речь о том, чтобы он передавал всю высоту и глубину музыки Баха. Приходится ограничиться тем, чтобы он эту фугу просто сыграл технически грамотно. Но и тут не прекращается требование элементов художественности».²⁴

Из второго тезиса органически выходит следующий, так же связанный с с техническим мастерством:

*3. «Пианисту нужно работать над постановкой рук так же, как певцу над постановкой голоса. В этой области существуют основные принципы, которые педагог должен дать учащемуся в виде законченной и стройной системы. Усвоение этой системы должно происходить на живом художественном материале, отрыва от которого не должно быть».*²⁵

Не будем подробно останавливаться на данном тезисе, поскольку Софроницкий пришёл в класс Николаева уже технически хорошо оснащённым. Отметим лишь, что Леонид Владимирович с большим вниманием относился к естественности движений и свободе игрового аппарата, что, прежде всего, отражается на качестве звука: «Вся рука должна представлять собой одно целое от плеча до концов пальцев. <...> Пользоваться изолированными движениями отдельных частей руки при зажатости остальных не следует. Работать над тем, чтобы устанавливать, какое участие принимают отдельные части руки бесполезно, ибо мы с детства приучаемся слагать необходимые нам движения

²⁴ Николаев Л. Стенограмма лекции от 21 декабря 1937 года. Цит. по «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 43

²⁵ «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 44

в общую линию...».²⁶ Софроницкий неоднократно выражал благодарность Николаеву относительно пользы игровых приёмов, показанных его учителем.

*4. «В области художественного развития ученика учитель должен стараться развивать и расширять его индивидуальность, не давая ученику останавливаться на уже достигнутом. Со своей стороны учитель не должен замыкаться в рамках симпатии к какому-либо одному типу пианиста и, не считаясь с индивидуальностью учеников, изо всех сил стремиться выработать исполнителей именно этого типа».*²⁷

Проведение уроков Николаева всегда шло следующим образом: внимательно выслушивался ученик и вначале педагогом высказывались слова одобрения для всего того, что получилось хорошо, и лишь после этого осуществлялся критический анализ. К исполнительским замыслам Софроницкого Николаев, чувствуя огромный творческий масштаб, относился особенно бережно, даже если сыгранное было ему не совсем по вкусу. Он не настаивал на своём прочтении произведения, разве лишь просил ученика ещё раз осмыслить логичность трактовки.

Также для максимального раскрытия индивидуальности ученика Николаев считал нужным вводить в репертуар своих воспитанников такие музыкальные сочинения, стандартная интерпретация которых ещё не сложилась. В частности именно у Николаева Софроницкий познакомился со многими опусами Скрябина, Рахманинова и Метнера.

Индивидуальности ученика, считал Николаев, надо предоставить возможность развиваться в естественных условиях и не оберегать от чужих влияний, а наоборот, побуждать знакомиться со всем наиболее интересным, что встретиться на его пути. Он говорил своим ученикам: «Не довольствуйтесь тем, что вы получаете от меня. Интересуйтесь всем, что на свете есть значительного в нашей области. Ходите на концерты, садитесь поближе к исполнителю. Внимательно прислушивайтесь и присматривайтесь к тому, что и как делает на эстраде мастер. И без стеснения присваивайте всё ценное, что найдёте. Ходите также и на занятия к другим

²⁶ «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 44 - 45

²⁷ «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 46

профессорам».²⁸

5. *«В области трактовки исполняемого нужно помнить, что нюанс – не украшение; так же, как и в разговорной речи, он является не украшением, а необходимостью, вытекающей из смысла передаваемого. Задача исполнителя – найти такие необходимые, вытекающие из смысла произведения, нюансы».*²⁹

Под нюансом Леонид Владимирович понимал оттенки всех музыкально-исполнительских выразительных средств – динамики, артикуляции, тембра, характера звучности, агогики, фразировки и даже темпа. Для него (а в последствии и для Софроницкого) одна из важнейших сторон художественной работы пианиста над музыкальным произведением – это поиски верной нюансировки или – как он иногда он говорил – «поиски верных интонаций»: «В моём классе мне много приходится работать вот над чем. В музыкальной фразе не все ноты равноценны и равноправны. Одни ноты – это просто основные ритмические вехи, вокруг которых создаётся всё остальное, весь организм данной фразы. В этом отношении существуют аналогии между музыкальной и словесной речью. В словесной речи, даже говоря с величайшим чувством, мы не будем произносить одинаково каждый слог. В каждой фразе мы делаем ударение на один или два слога, все остальные – это или подход к важной ноте или продолжение данной ноты, или связки между двумя важными нотами. Поэтому в каждой фразе можно на первый план выделить одну, две, три ноты. Если же мы выдвинем все ноты без исключения, то это всё равно, что не выдвинуть ни одной».³⁰ Интонационной выразительности, по Николаеву, можно добиться только способом проб и экспериментов: «Поиски бывают иногда очень трудными и долгими, иногда более лёгкими... Берётся одна фраза, другая, третья... Играются они с большим внутренним напряжением и сосредоточенностью... Нужно экспериментировать. Иногда можно опереться на какую-нибудь логическую основу. Иногда подсказывает интуиция... Очень полезно не только проигрывать на

²⁸ Николаев Л. Стенограмма доклада от 3 января 1938 года. Цит. по «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 49

²⁹ «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 49

³⁰ Николаев Л. «О стилях фортепианной литературы». – Стенограмма доклада от 20 декабря 1939 года. Цит. по «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 51

клавишах, но и представлять в уме... Когда стоя за дверьми комнаты, в которой занимается большой пианист, вы слышите, как он в течение долгого времени бесконечное число раз повторяет одну и ту же фразу (как это делал, скажем, по рассказам очевидцев, Бузони), - не удивляйтесь и не думайте, что это техническая зубрёжка. Нет, перед вами – интонационные эскизы: каждое повторение – новая проба, новая попытка приблизиться к заранее намеченной или тут же намечаемой цели».³¹

*б. «Для того чтобы из ученика могла выработаться художественная величина крупного масштаба, необходимо совпадение нескольких условий. Одного таланта мало. Нужны, кроме таланта, и ум, и большая работа. Если одного из этих условий нет или не хватает, результаты работы будут неполноценны».*³²

Последний тезис не нуждается в особых комментариях. Добавим лишь что: «обращаясь к вопросу, чем же, в конечном счете, определяется масштаб артиста, Николаев в последующие годы говорил не только о таланте, уме и работоспособности, но и об уровне общей музыкальной культуры, а также о жизненном пути пианиста, налагающем сильный отпечаток на его художественные намерения».³³

Завершая обзор педагогической системы Николаева, отметим важность дирижёрской и композиторской составляющей этой системы. Дирижёрское начало выражалось в его частом обращении к логике оркестрового исполнения, к принципам инструментального интонирования. Он считал, что не стоит допускать излишних темповых или ритмических вольностей, не любил звуковой перегрузки и убыстренных темпов. Советовал не менять излишне резко темп во время *accelerando* или *ritenuto*, а играть так, чтобы любой темповый сдвиг можно было продирижировать и ощутить, как оркестровую закономерность ансамблевой игры. И конечно, то, что Николаев был опытным композитором, не могло не сказаться на его педагогике: умение композиторски оперировать музыкальным материалом почти всегда выводит исполнительское обучение на более высокий уровень. По словам учеников Николаева (в частности Самария

³¹ Николаев Л. Стенограмма доклада от 3 января 1938 года. Цит. по «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 51 – 52

³² «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 52

³³ «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 52

Савшинского): «он не только показывал, что и как надо играть, но и разъяснял, *почему* надо поступать так, а не иначе... Идеалом Леонида Владимировича было воспитание пианиста-исполнителя, который обладал бы широтой и глубиной *композиторского мышления*... Как мудрый педагог-стратег, главную свою задачу он видел не столько в том, чтобы обучить играть данное музыкальное сочинение, сколько в другом: приохотить к размышлениям, обдумываниям, анализам и обобщениям. Осмыслению музыкальной ткани и умению передать её во всей её сложности – вот чему уделялось главное место на занятиях, вот на что были его указания. И ещё одно – на общий охват произведения, логику построения формы, место детали в целостной структуре...».³⁴

Повторимся: влияние творческой фигуры Николаева, на наш взгляд оказало очень большое влияние, как в становлении исполнительского стиля Софроницкого³⁵, так и в его педагогической работе. В доказательство педагогической преемственности приводим цитату Александра Геронимуса – пианиста, преподавателя Ленинградской консерватории, который имел возможность заниматься и с Николаевым и с Софроницким: «Занимаясь в аспирантуре у В. В. Софроницкого я мог убедиться в том, что в педагогической деятельности он неоднократно следовал заветам своего учителя... Несмотря на различие в манере преподавания между Николаевым и Софроницким (Николаев подробно и методически обосновывал все свои замечания по ходу урока, Софроницкий высказывался очень кратко, подкрепляя свои мысли игрой на рояле, стремился обогатить фантазию исполнителя), у них было много общего в

³⁴ «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 31

³⁵ Отметим, что Софроницкий пользовался советами Николаева и после окончания консерватории и даже неоднократно приглашал своего педагога на репетиции концертов. Подобные консультации имели место как минимум до начала тридцатых годов. В качестве иллюстрации сказанному приводим цитату, описывающую репетицию концерта Софроницкого к 75-летию со дня смерти Шумана (октябрь 1931 года): «За день до концерта кто-то из студентов прибежал с известием о том, что в консерваторию приехал Софроницкий и будет репетировать в Малом зале программу концерта. Мы бросились к центральному входу, ведущему в Малый зал, и я увидел Софроницкого, поднимающегося в сопровождении профессора Леонида Владимировича Николаева по лестнице, ведущей в залу. Как сейчас вспоминаю промелькнувшую прежде всего мысль: какая скромность у этого человека! Прославленный артист, недавно возвратившийся после огромного успеха из Парижа, идёт репетировать вместе со своим бывшим педагогом. Он ценит его советы и указания и хочет услышать его мнение о своей игре. Кое-кому из студентов удалось проникнуть на хоры Малого зала, и они, затаив дыхание, дабы не выдать своего присутствия, прослушали репетицию. Леонид Владимирович, как рассказывали мне потом студенты, сидел в конце зала и внимательно слушал, периодически подходил к эстраде и что-то говорил Владимиру Владимировичу. Владимир Владимирович в знак согласия с его замечаниями одобрительно кивал головой».
«Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 120

художественных и пианистических устремлениях. Это внутренний эмоциональный накал, при внешне сдержанном темпераменте; логика фразировки (которая перекликалась с разговорной речью, с её грамматическими закономерностями и дыханием); интонационная выразительность мелодики; ощущение красочности гармоний и многое другое. Совпадали и многие пианистические советы, связанные со звукоизвлечением, звуковой филировкой, посадкой за инструментом, подготовкой к концертному выступлению, особенностями игры на эстраде (где звучность должна быть более рельефной) и т.д.».³⁶

ЗРЕЛЫЕ ГОДЫ.

Софроницкий окончил консерваторию весной 1921 года. 13 мая Софроницкий играл на государственном выпускном экзамене Прелюдию и фугу b-moll Баха, Симфонические этюды Шумана, Сонату h-moll Листа. 2 июня на продолжении выпускного экзамена он играл Концерт fis-moll Скрябина, а 3 июля состоялся публичный акт 56-го выпуска учащихся Петроградской консерватории, на котором Софроницкий исполнил Сонату h-moll Листа. За успешное окончание обучения Владимир Софроницкий был награждён роялем фирмы "Шрёдер".³⁷

Сразу по окончании консерватории молодой пианист получает предложение от дирекции филармонии исполнить Концерт Скрябина в сопровождении оркестра Ленинградской филармонии в сезоне 1921-1922 года.³⁸ За первыми выступлениями следуют другие в различных залах Петрограда и Москвы. Начинается жизнь профессионального концертанта. Имя Софроницкого все чаще встречается на афишах различных городов СССР. Помимо частых выступлений в

³⁶ «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма», сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман, Л., 1979, стр. 169

³⁷ Из-за отсутствия инструментов в те непростые годы награждение осталось на бумаге. Этот же приз получила и другая выдающаяся выпускница класса Николаева 1921 года – Мария Юдина. В дальнейшем из класса Леонида Николаева вышли выдающиеся музыканты как Д.Д.Шостакович, П.А.Серебряков, Н.Е.Перельман, В.Разумовская, Г.Буза и многие другие.

³⁸ Отметим, что концерты с симфоническим оркестром Софроницкий играл лишь в самом начале своей творческой карьеры. Помимо Концерта Скрябина, он так же исполнял фортепианную партию в «Прометее» Александра Николаевича.

Москве и Ленинграде, он концертирует в Одессе, Саратове, Тбилиси, Баку, Ташкенте. Он неоднократно участвует в концертах Ленинградской ассоциации современной музыки и в вечерах фортепианных ансамблей с Марией Юдиной, Надеждой Голубовской. Постоянно увеличивается его репертуар. В него добавляются произведения Гайдна, Генделя, Моцарта, Шуберта, Мендельсона, Брамса. Из русских композиторов – Глазунова, Лядова, Рахманинова, Метнера, Прокофьева и, конечно, Скрябина. Уже самые первые концерты Софроницкого проходят при переполненных залах. Растёт круг их постоянных посетителей, среди которых можно отметить Всеволода Мейерхольда, Петра Кончаловского, Генриха Нейгауза, Константина Игумнова.³⁹ Вскоре он становится в один ряд с самыми известными исполнителями.

В 1928 году Софроницкий едет за границу и с успехом выступает в Варшаве и Париже. В столице Франции он встречается с поэтами, художниками, музыкантами, знакомится с искусством Артура Рубинштейна, Вальтера Гизекинга, Владимира Горовица, Ванды Ландовской. Он получает редкую возможность проконсультироваться у знаменитого композитора и блестящего мастера фортепиано Николая Карловича Метнера. Это была единственная зарубежная поездка пианиста.

Через полтора года – в январе 1930 года Софроницкий возвратился на родину. Продолжается его интенсивная концертная деятельность и непрерывное расширение репертуара. Уже в первую половину тридцатых годов в его программах появляются произведения не звучавшие ранее: Французская сюита e-moll Баха, Токката и фуга d-moll Баха-Бузони, Рондо Ф. Э. Баха, сонаты Скарлатти, Фантазия c-moll Моцарта, Фантазия «Скиталец» Шуберта, Баллады соч. 79 Брамса, Венгерские рапсодии Листа, «Пляска смерти» Сен-Санса, «Исламей» Балакирева.

Особого внимания заслуживает цикл из двенадцати концертов, исполненный Владимиром Владимировичем в Ленинградской консерватории в сезоне 1937 –

³⁹ Первый из них впоследствии посвятит Софроницкому свою постановку «Пиковой дамы» Чайковского, кисти второго принадлежит портрет пианиста, находящийся в Третьяковской картинной галерее, а с третьим Софроницкого будет связывать крепкая дружба на протяжении всей жизни.

1938 года. В этих концертах, по примеру исторических концертов Антона Рубинштейна, была представлена значительная часть мировой фортепианной литературы – от Букстехуде и

Генделя до советских композиторов.⁴⁰ Помимо огромного диапазона различных композиторских школ и направлений концерты Софроницкого обращают на себя внимание ещё широтой жанров и эмоций. От миниатюры, зарисовки до произведений симфонических концепций, драматических и психологически сложных.

В следующем сезоне 1938 – 1939 года пианист играет новый цикл, посвящённый русской музыке и прошедший в Большом зале Ленинградской филармонии. В него вошли произведения Бортнянского, Глинки, Мусоргского, Бородина, Антона Рубинштейна, Чайковского, Балакирева, Ляпунова, Лядова, Глазунова, Александрова, Фейнберга, Мясковского, Щербачёва, Кабалевского и других.

На протяжении всей своей жизни концертный график Софроницкого оставался достаточно плотным. Нередко его программы были монографичны –

⁴⁰ Приводим целиком программы этих знаменательных концертов.

11 декабря 1937 года: Шуман – Симфонические этюды, Шопен – пять этюдов, Фантазия f-moll, Двадцать четыре прелюдии;

14 декабря: Шуман – Арабеска, Фантазия, Шопен – два ноктюрна (c-moll, F-dur), Скерцо h-moll, Лист – «Обручение», Сонет Петрарки № 104, транскрипция Вальса A-dur Шуберта, Забытый вальс, «Блуждающие огни», «Хоровод гномов», «Мефисто-вальс».

23 декабря: Бетховен – *Andante favori*, Шуман – «Крейслериана», Шопен – Баллады g-moll и f-moll, Баркарола, Дебюсси – «Серенада куклы», «Генерал Левайн-эксцентрик», «Фейерверк».

6 января 1938 года: Шопен – Полонез cis-moll, два ноктюрна (cis-moll, Fis-dur), Соната b-moll, пять мазурок, Баллада As-dur, Скерцо b-moll, Полонез As-dur.

24 января: Гендель – Вариации E-dur, Моцарт – Фантазия c-moll, Бетховен – Соната c-moll op. 111, Шуберт-Лист – две песни, Лист - Сонет Петрарки № 123, «Венеция и Неаполь».

8 февраля: Букстехуде-Николаев – Органная прелюдия и fuga fis-moll, Скрябин – шесть прелюдий, Сонаты №№ 3,4.

24 февраля: Бах-Бузони – две хоральные прелюдии (g-moll, G-dur), Скарлатти – четыре сонаты, Бетховен – Соната f-moll op. 57, Лист – Соната h-moll.

18 марта: Мендельсон – Серьёзные вариации, Шопен – Соната h-moll, Скрябин – десять этюдов, две пьесы, три поэмы.

12 апреля: Ф. Э. Бах – *Rondo espressivo*, Бах-Зилоти – две прелюдии (e-moll, h-moll), Гайдн – Соната D-dur, Шуман – Юмореска, Шопен – десять мазурок, Шуман – «Карнавал».

23 апреля: Шуман – Детские сцены, две новеллетты (E-dur, fis-moll), Шопен – Ноктюрен fis-moll, два этюда из соч. 25, Лист – «Валленштадское озеро», «Шум леса», два вальса, два этюда.

18 мая: Глазунов – Прелюдия и fuga C-dur op. 101, Метнер – Похоронный марш, «Идиллия», «Новелла», Сказка h-moll, *Danza-festiva*, Рахманинов – две прелюдии, Прокофьев – два этюда, две «Сказки старой бабушки», два «Сарказма», Шостакович – четыре прелюдии, Скрябин – Соната № 5.

21 июня: Мясковский – две «Причуды», Гольц – две прелюдии, Скерцо, Богданов-Березовский – два этюда соч. 16, Кабалевский – Сонатина, Прокофьев – «Легенда», «Сказки старой бабушки», два марша, Гавот, Соната № 3.

посвящались целиком сочинениям Шумана, Шопена, Скрябина. Так же памятливы выступления артиста в годы Великой отечественной войны. В 1942 году в блокадном Ленинграде Софроницкий сыграл концерт, который был особенно важен для людей, оборонявших город: «В зале Александринки было три градуса мороза. Слушатели, защитники города, сидели в шубах. Я играл в перчатках, с вырезанными кончиками пальцев. Но как меня слушали, и как мне игралось!.. Как драгоценны эти воспоминания... Я понял — пока лучшие люди нашей страны отстаивают каждую пядь Советской земли, пока наши дети (и среди них мой сын) сражаются на фронтах Отечественной войны, мы, художники Советской страны, должны своим искусством поднимать духовные и физические силы народа на разгром врага. Когда мне стало ясно, для чего надо играть, я почувствовал, как надо играть. Многие произведения, любимые прежде, стали казаться мне мелкими. Требовалась музыка больших чувств, музыка героическая, зовущая к борьбе. Может быть, только в эти дни по-настоящему я понял и почувствовал величие бетховенской «Аппассионаты» и героическую призывность третьей сонаты Скрябина. На первых же концертах я был несказанно обрадован, ощутив, что я нашел путь к сердцам слушателей, бившимся в унисон с моим сердцем пианиста и патриота, советского гражданина и ленинградца».⁴¹ Всего за годы войны он дал более сорока концертов, несмотря на полный упадок сил в конце первой блокадной зимы.

С осени 1936 года по просьбам С. И. Савшинского и Л. В. Николаева, Софроницкий начинает вести консультации аспирантов-пианистов в Ленинградской консерватории. В 1942 году его приглашают быть профессором Московской консерватории⁴², и до 1948 года он преподает в двух консерваториях, а затем переходит окончательно в Московскую консерваторию, где работает до конца жизни в 1961 году.

Концертные выступления становятся менее интенсивными лишь в поздние годы, что было связано с его сердечными заболеваниями. Из-за болезни иногда

⁴¹ Софроницкий В. В. «Долг художника», статья в газете «Литература и искусство» от 7 ноября 1942 г.

⁴² Во время войны Софроницкий переехал в Москву.

его концерты срывались или отменялись. По этой же причине он не решался на зарубежные поездки. Вот как описывает последние годы жизни пианиста его сын Александр Владимирович Софроницкий: «Ограничения в концертной жизни объяснялись его болезнью... Последние годы он даже не выезжал в родной Ленинград... В Москве отец выступал уже смертельно больной, несмотря на категорические запреты врачей. Просто он не мог не выступать. Он так и отвечал на просьбы быть поосторожнее: «Тогда мне надо умирать. Ведь у меня в жизни ничего нет, кроме музыки». И отец играл и играл, словно предчувствуя надвигающуюся болезнь, словно боясь, что не успеет высказать всё своей музыкой. В последние месяцы жизни, в промежутках между приступами мучительных болей, он говорил: «Неужели я буду инвалидом? А во мне ещё живёт столько музыки, я ещё мог бы столько сказать!». ⁴³

Скончался Владимир Владимирович 29 августа 1961 года.

⁴³ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 47

ЧАСТЬ 2. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ

ОСНОВНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ.

В середине 1930-х годов на шопеновскую программу Софроницкого профессор Г.Г. Нейгауз отреагировал следующими словами: «Подобно тому, как «дважды нельзя вступить в одну и ту же реку», так дважды нельзя услышать от Софроницкого одно и то же произведение... Софроницкий обладает в высокой степени даром «импровизации», вдохновения, столь необходимого для художника-исполнителя. У таких художников, естественно, бывают подъемы и падения, они не так «ровны», как художники «стандартизированного» типа... В. Софроницкий — поэт, его музыка восходит к общему, единому источнику всякого искусства, и в этом тайна его обаяния. Если необходимо определять его общими, узаконенными словами и понятиями, пожалуй, надо сказать, что он больше романтик, чем классик! В его игре больше лирики и мечтательности, чем монументальности, больше утонченности, чем мощи и бравуры».⁴⁴

Софроницкий – исполнитель владел даром глубокого проникновения в смысл и красоту музыкальных сочинений, ставших неразлучными спутниками его жизни. "Его игра, - писал Нейгауз, - вызывала какое-то особое, обостренное чувство красоты, сравнимое с красотой и запахом первых весенних цветов - ландыша или сирени, которые трогают не только сами по себе, но и как ожившее воспоминание о столько раз и всегда заново, всегда в первый раз пережитом и испытанном... Иногда эта красота приобретает у Софроницкого причудливые очертания орхидей, морозных узоров на окне в январскую стужу, сказочность северного сияния... Печать чего-то необыкновенного, иногда почти сверхъестественного, таинственного, необъяснимого и властно влекущего к себе всегда лежит на его игре..."⁴⁵

⁴⁴ Нейгауз Г. Г. «Владимир Софроницкий. К концерту из произведений Шопена», статья – рецензия в газете «Советское искусство» от 23 июня 1937 г.

⁴⁵ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 66

Свежая интерпретация музыкальных произведений, новизна концертного исполнения были неизменными сознательными принципами Софроницкого. "Я всегда, - говорил он, - нахожу новое в исполняемых произведениях, а мои критики ставят мне это в упрек. Они не понимают, что я должен внутренне, для себя оправдывать исполнение, должен услышать, почувствовать новое, не то, что было раньше... Я считаю, что «творческая тайна», это один из самых важных моментов в исполнительском искусстве. Очень плохо, когда после начальных нескольких тактов, взятых пианистом в концерте, уже представляешь себе, что будет дальше!".⁴⁶ Способность Софроницкого искать была поистине беспредельна. Он постоянно стремился вперёд, причём не случайно и бесцельно переходил от одних стилистических приёмов к другим, а сознательно искал всё новые, наиболее совершенные формы для раскрытия творческих замыслов.

Примечательно, что Софроницкий, хотя и соблюдал предначертанный автором рисунок, никогда не подчинялся пассивно указаниям композитора. Основываясь на точном прочтении нотного текста, он ещё и сообразовывался с тем, что находится «между нот», раскрывая подтекст произведения. Софроницкий во всём был индивидуален, смел, разнообразен.

В своих домашних занятиях пианист часто использовал вариативный способ: «Работал Софроницкий упорно и методично, помногу часов подряд, как ремесленник в своей мастерской. Работал в основном в медленном, в гипертрофированно замедленном темпе, превращая какую-нибудь быструю фразу с авторской ремаркой *Allegro vivace* в длинное предложение в темпе *Adagio*. Он как бы брал эту фразу под мощное увеличительное стекло, расчленяя её на мельчайшие звенья – отдельные звуки, обтачивал, шлифовал каждый из них, затем собирал и нанизывал один на другой. Он пропускал фразу сквозь ток различной динамики и разной штриховки, произнося её всю то на тишайшем *pianissimo*, то с очень постепенным нарастанием и ниспаданием звучности, то, чередуя *piano* и *sforzato*, брал он её связно и плавно под общей широкой лигой, а затем – отрывисто, скачкообразно на *staccato*. Или же вдруг по-новому

⁴⁶ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 119

метризовал ее, изменяя ровные шестнадцатые на шестнадцатые с точкой и тридцатьвторые. Это было стадией технической и звукотехнической работы, изготовлением «звучащего вещества», доводимого до такой степени концентрации, что становилось возможным делать с ним всё, что угодно, в смысле трактовки... Было увлекательно следить за размещением и перегруппировкой в одном и том же произведении метроритмических и колористических элементов; цезур, меняющихся в зависимости от взятых темподинамических пропорций, темброво-красочных линий, по ходу развития исполнительского замысла изменяющихся то в сторону импрессионистской звукозаписи настроений, то в направлении сгущённого экспрессионизма переживаний. И в том и в другом случае у Софроницкого абсолютно непогрешимой оставалась архитектурная сторона – пропорция частных по отношению к взятому масштабу целого».⁴⁷

Пианист старался сделать свою технику незаметной, хотя она была постоянно предметом его повседневной работы. С поразительной чуткостью он умел найти штрихи, оживить скрытые голоса, создать верное соотношение между главным и второстепенным. Он не боялся рельефной передачи динамических оттенков, подчёркнутой выразительности, контрастности. Порой он значительно усиливал акценты, превращал *crescendo* в *molto crescendo*, а *rinforzando* в *forte*. Но всё это он делал сознательно, обдуманно, во имя определённой художественной цели, для более точного с его взгляда того или иного настроения. Прибегал он и небольшим оттяжкам, люфтпаузам, цезурам, неожиданным ферматам. Но всегда это происходило во имя общего художественного замысла. Стремление к подчёркнутой выразительности и выпуклому интонированию создавало у него и полную красочных нюансов и острых переходов динамику и особый ритм, который сочетал в себе упругость и интенсивность с гибкостью и свободой. Это стремление вызывало у него частые изменения темпа. «Раз изменчиво содержание музыки, - говорил он, - должен быть изменчив и её основной темп».⁴⁸ И все его

⁴⁷ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 77 – 79

⁴⁸ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 6

темповые изменения были органичны и естественны. Никогда не возникало впечатления претенциозности, назойливости.

Даже при самых смелых контрастах он не забывал о соблюдении меры, не прибегал к грубым и примитивным средствам. Соразмерность при высоком эмоциональном тоне – один из главных вопросов, который пианист задавал себе и отвечал на него своим творчеством: «Главное, - рассуждал он, - найти соответствующую меру – вот в чём вопрос. В сущности, ведь и у исполнителя по большей части есть только одна главная дилемма: либо обнажать образ путём его обострения и гипертрофирования, либо вуалировать и ступёвывать его крайности и острые углы. И здесь всё дело в мере. Чрезмерное обнажение и обострение может привести к обратному результату – к гротеску и шаржу. А чрезмерное вуалирование и ступёвывание – к тусклости, вялости, академической скуке».⁴⁹

В основе импровизационности Софроницкого лежали внутренняя убеждённость и логика мысли. Закон мгновения всегда подкреплялся законом предварительного обдумывания, мудрым художественным расчётом. Всё что игралось, было не только прочувствованно, но и осознанно. Несмотря на стихийность, он постоянно стремился к полной ясности, конструктивной чёткости исполнения. По воспоминаниям В. Мержанова, наблюдавшего занятия Софроницкого вся импровизационность его исполнения была под чётким контролем: «Я не мог не задать ему вопроса о том, как удаётся ему добиваться такой спонтанности, импровизационности фразировки. Его ответ я запомнил на всю жизнь. Он засмеялся и сказал: «Вы ошибаетесь, говоря о спонтанности. Ничего случайного, непродуманного в моей игре нет. Я продумываю каждую фразу по отношению к основному темпу, каждый вариант исполнения, стремясь уловить идею автора».⁵⁰ Благодаря этому Софроницкий умел схватить ядро исполняемого произведения, его поэтический дух. Ему было открыто единство внутреннего мира сочинения, та объединяющая линия, которая делает

⁴⁹ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 166

⁵⁰ «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 198

исполняемое поистине совершенным: «... от характера звучания первых трёх нот, от того, как прозвучит первый такт, зависит и дальнейшее. Ведь исполнение – это тоже «цепная реакция».⁵¹ Его музыкальное чувство всегда находилось на огромной высоте. Софроницкий прекрасно понимал, что без совершенного содержания не может быть совершенной формы. Всё определялось у него способностью углубляться в содержание музыки, постигать это содержание артистической восприимчивостью и самоотдачей.

Говоря о музыкальной форме в контексте исполнительского стиля Софроницкого необходимо отметить, что он в равной степени владел способностью охвата, как мелких пространств миниатюры, так и больших просторов сложных, крупных произведений. В миниатюре ему удавалось выразить тончайшие характеристики, еле уловимые психологические переживания. Но с не меньшим совершенством пианист передавал эмоциональность, философичность и драматизм монументальных музыкальных полотен. Его величайшими исполнительскими достижениями были сонаты Листа, Шопена, Скрябина, «Карнавал», «Крейслериана» и Фантазия Шумана. Истинным чудом исполнительского искусства можно назвать его прочтение песен Шуберта — Листа, отмеченное тонкостью фразировки и покоряющей проникновенностью кантилены, навсегда в памяти слушателей остались неповторимые трактовки прелюдий, мазурок и ноктюрнов Шопена. Исполняя произведения малой формы, пианист как бы раздвигал рамки времени. Музыкальное время удлиняло время реальное. Каждая миниатюра становилась удивительно объёмной и значительной. Сохраняя цельность формы и единство основного образа, маленькая пьеса в каждой фразе несла новый оттенок настроения, наполнялась подробностями. Все частные элементы фортепианного стиля, по верному замечанию музыковеда Д.Рабиновича направлены в формообразующую сферу: «Софроницкий играет «крупным планом»: при общей колоссальной интенсивности исполнения в нём господствует сдерживающее начало, свет и тень разграничены, многоплановая «непрерывная» нюансировка подчинена заострённой контрастности

⁵¹ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 165

сопоставлений; колорит чужд зыбкой неопределённости, большая форма, длинные линии, далеко поставленные цели доминируют над деталями, конструкции кажутся сложенными из плотных гранитных глыб – игра, рождающая аналогии с пространственными искусствами, в первую очередь с архитектурой».⁵²

Образность музыкальной речи придавала особую ёмкость любому произведению, которое он играл, - будь то миниатюра или сочинение крупной формы.

Безупречное владение формой, яркая самобытная музыкальная речь, всегда оригинальная и в то же время точно отражающая композиторскую мысль – всё это важные составляющие исполнительского стиля. Но, пожалуй, наиболее заметная черта, позволяющая отнести Владимира Софроницкого к мастерам фортепиано высшего уровня – это его звук, звук Софроницкого. Удивительность звука отмечали все, хоть раз слышавшие пианиста – и обычные слушатели и мастера фортепианного исполнительства. Вот лишь две короткой цитаты С. Нейгауза и Д. Башкирова: «Как он любил и знал рояль! Казалось, он играет всегда на каком-то своём рояле, ключ от которого находится только у него, и он один умеет этим ключом превратить механический ящик в волшебную шкатулку, наполненную массой поэтичнейших фантазий, сказок, поэм и экспромтов. Он мог выразить на рояле всё, поэтому, видимо, так редко играл с оркестром или в ансамблях»;⁵³ «...рояль у Софроницкого звучал, как совершенно особый многотембровый инструмент, словно созданный им самим и ему лишь подвластный. <...> Особое прикосновение к клавишам, колдовство педализации – тайны, которые Софроницкий унёс с собой, придавали звучанию неслыханное обертоновое богатство».⁵⁴ В своей домашней работе он старался добиваться «света в звуке». По его словам, в отдельные моменты исполнения ему хотелось ярчайшего, ослепительного света. В поздние годы он значительно реже пользовался такой пронзительной звучностью, краски стали экономнее, но

⁵² «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 272

⁵³ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 254

⁵⁴ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 256

насыщеннее. Такое владение звуком инструмента, безусловно связано ещё и с виртуозным владением педалью. По воспоминаниям постоянных посетителей его концертов использование педали напоминало вибрацию. Техника педали была тесно связана со всем игровым процессом, что позволяло пианисту находить интересные звучности, использовать обертоновые краски. Так, например, он, играя «лёгким» звуком брал полупедаль и не снимал её на достаточно длительном отрезке. Это создавало поразительную звуковую атмосферу, обогащённую обертоновыми призвуками. Отношение Софроницкого к роялю было как к бесконечно переменчивой и безграничной в своих возможностях стихии. И он мастерски управлял этой стихией.

Художественные образы, создаваемые этим поэтом фортепиано очень непросто обозначить каким-то одним основным качеством или даже набором, ведь как написал о игре Софроницкого С. Нейгауз: «...его искусство есть тайна, чудо, которое нельзя анализировать, исследовать, понять рассудком».⁵⁵ И не только из-за постоянного развития и изменения, но и из-за многосоставности. Пианиста всегда влекли конфликтность, сложные психологические драмы, сплетения сильных, противоречивых эмоций. В центре его внимания, обычно, не единичное состояние, а целый поток нервно-тонких, переменчивых настроений и их развитие. Софроницкий часто драматизирует содержание исполняемых произведений. Он сталкивает противоречивые музыкальные образы, в результате чего рождается контрастность очень большой силы. Он любит создавать крайние, взаимоисключающие психологические состояния. Внутреннее действие до предела напряжено. Достигается такое напряжение тем, что в музыке постоянно происходит множество различных «событий». Спонтанное развитие наделяет музыкальный образ динамическим свойством, создаёт впечатление единого как суммы противоречивых частей. Поэтому в игре Софроницкого нет однозначных, однолинейных музыкальных образов. Всё в постоянном развитии, иногда просто невозможно определить, какой именно психологический нюанс является

⁵⁵ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 255

определяющим. Наверное, благодаря этому удивительному свойству интерпретации пианиста всегда новы и интересны.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ВЗГЛЯДЫ.

Хотя Софроницкий и не занимался систематизацией и публикацией своих музыкально-эстетических воззрений, многие его высказывания заслуживают внимания, поскольку они в большой степени проясняют те цели, в движении к которым и есть творчество исполнителя.

Творческой воле пианист придавал основное и определяющее значение. «В исполнении, прежде всего, нужна воля, - говорил Софроницкий. – Воля – это, многого хотеть, хотеть большего, чем даешь сейчас, чем можешь дать. Для меня вся работа — это работа над закалкой воли. Тут все: ритм, звук, эмоциональность. Ритм должен быть одухотворен. Вся вещь должна жить, дышать, двигаться как плазма. Я играю — и один кусок у меня живой, наполненный дыханием, а рядом может оказаться мертвый, потому что живой ритмический поток прерывается. Рахманинов, например, умел создавать непрерывную жизнь ритмического пульса. У него была колоссальная творческая воля гения. Воли у него было больше, чем у кого-либо из современных пианистов».⁵⁶

Помимо волевого импульса также первоочередным для Софроницкого являлась эмоциональность исполнения. Но не показная эмоциональность, а настоящее творческое горение: «И еще – самое важное: чем эмоциональнее вы будете играть, тем лучше, но эта эмоциональность должна быть спрятана, так спрятана, как в панцире. Когда я теперь выхожу на эстраду, на мне под фраком «семь панцирей», и, несмотря на это, я чувствую себя голым. Значит, нужно четырнадцать панцирей. Я должен хотеть сыграть так хорошо, так полно пережить, чтобы умереть, и притом сохранить такое состояние, будто это и не я

⁵⁶ «Пианисты рассказывают», сост. Соколов М. Г., М., 1979, стр. 106

играл, и я тут ни при чем. Какое-то особое спокойствие должно быть, и когда встаешь от рояля — будто и не ты играл».⁵⁷

Очень своеобразным было отношение пианиста к композиторскому тексту и его воспроизведению в контексте современности. Он считал, что не нужно пытаться исполнять музыку аутентично, пытаться приблизиться к прижизненному исполнению сочинений, например, Бетховена, поскольку в таком случае смысл музыки останется невыявленным для слушателей. Он всегда говорил, что с нотным текстом нужно уметь работать:

« - Так значит, ноты – это только канва? В них написано далеко не всё?

- Нет, там написано всё. – Он / Софроницкий / минутку помолчал и решительно добавил. – И ничего».⁵⁸

Все изменения, которые он иногда допускал в нотном тексте, касались преимущественно динамических указаний и темпов. Реже менял он характер штрихов, чрезвычайно редко менял сам текст. В исключительных случаях переделывал фактуру, как например, в пассажах коды Фантазии ор. 28 Скрябина или удваивал октавы в басу. Но все подобные «дополнения» встречались у пианиста крайне редко, он неоднократно критиковал старых пианистов, обращавшихся очень свободно с авторским текстом, и говорил: «что-нибудь менять можно только, если вы на двести процентов уверены, что это не противоречит хорошему вкусу».⁵⁹

Своеобразным было отношение Софроницкого к звуковой декламационности, указывалась её связь с речевой риторикой:

«Отец любил родной язык, как художник чувствовал его музыкальность и богатство выразительных средств. Он не любил небрежности в языке и сам неизменно следил за своей речью. Он говорил: «Надо стараться говорить так, как я стараюсь играть». Его речь была чрезвычайно образной; подобно тому, как в его

⁵⁷ «Пианисты рассказывают», сост. Соколов М. Г., М., 1979, стр. 106

⁵⁸ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 417

⁵⁹ «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 66

игре не было ни одной лишней, неосмысленной ноты, так же в речи его не было пустых слов... В игре отца часто слышится человеческий голос». ⁶⁰ Ко всякой «вокальности» звукоизвлечения он относился критически: «Какая пошлость! Что значит «петь на фортепиано»? Словесный штамп! Вообще, конечно, человеческий голос – самый совершенный инструмент, лучше которого нет. О нём нужно помнить всегда. Но пение – это самостоятельное искусство, со своими сложившимися канонами и приёмами. И если стараться «петь на фортепиано», – неизбежно подражание, пусть невольное, этим канонам, а это ужасно. Это дилетантизм, примитив. Нет ничего хуже итальянских теноров и сопрано на рояле. Рояль должен звучать, ну, наконец, говорить, а петь нужно уметь в Большом театре!» ⁶¹

К конкурсам Софроницкий относился весьма отрицательно, считая их спортивным состязанием. Он считал, что не может быть лучшего, первого места, а должно быть несколько, например, пять первых мест. Раздражала его и всеобщая стандартизация, одинаковость, отсутствие яркой индивидуальности. Являясь представителем русской романтической фортепианной школы, он ностальгировал по «золотому» звучанию рояля, аристократической утончённости исполнения и пианистической пластике – по всему тому, что отличало игру старых мастеров, таких как Падеревский, Бузони, Годовский, и, конечно, Рахманинов. Он любил слушать записи или вспоминать игру старых пианистов. «Сейчас определённо утеряно что-то весьма ценное из прошлого, – говорил он. – Я говорю о самом по себе пианизме, о самих фортепианных приёмах. Многие думают, что если они играют очень быстро, очень точно и, как это любят говорить, “культурно”, то больше ничего и не надо. Но пианизм – это особое качество, которого добиваются всю жизнь. Нет, раньше отношение к роялю было иным – как к чему-то святому. В большинстве своём не умели играть так быстро и точно, но играли лучше в принципе. Утилитарность проникла сейчас в само представление об игре... Мне иногда кажется, что я ничего не понимаю в том, что

⁶⁰ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 62 - 64

⁶¹ «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 72

сейчас происходит. Несомненно, общий уровень пианизма вырос за последние десятилетия невероятно. Теперь ученик школы играет лучше, чем прежде играли при окончании консерватории. И вкус у всех хороший, но... Раньше шли, например, на концерт такого-то пианиста и знали, что вообще-то это – ничтожество, “шпана” музыкальная, но вот октав таких ни у кого не услышишь. Слушали Шестую рапсодию или какую-нибудь парафразу Листа, а на медленных пьесах отправлялись в буфет пиво пить. И знали, что Баркаролу или ноктюрны Шопена нужно идти слушать у Игумнова. Но зато октавы действительно были непревзойдённые! Теперь же играет тот или иной пианист h-moll’ную Сонату Листа – и такая, знаете ли, “виртуозность ” и “культура”, и столько претензии на глубокомыслие! Делает rubato a la ну, скажем, a la Корто. А ему бы, бедному, только октавы. Но дело в том, что и октав-то настоящих нет: всё чистенько, вылизано, тютелька в тютельку – разве это октавы?!»⁶²

⁶² «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 68

РЕПЕРТУАР. СОСТАВЛЕНИЕ ПРОГРАММ.

Репертуар Софроницкого был достаточно широк, хотя к всеядности он не стремился. Конечно, его излюбленной сферой всегда оставалась романтическая музыка. Ему были близки многие романтические шедевры Шумана, Шопена, Листа.

Взгляд Софроницкого на сочинения Шопена как на настольную книгу любого пианиста был свойствен артисту всю жизнь. Он говорил: «Подобно «Хорошо темперированному клавиру» И. С. Баха, этюды, прелюдии, баллады, сонаты Шопена – настольная книга для каждого пианиста. Это к тому же и высшая школа мастерства. Пусть каждый по-своему вслушивается в эту музыку, воссоздаёт её с посильным совершенством, открывая в ней всё новые и новые грани».⁶³ Можно сказать, что у пианиста был свой «ключ» к оригинальной интерпретации сочинений польского композитора – это напряжённый психологизм, органически объединяющий собой одновременно лирику и драматизм, боль и мужество, грацию и трагедию. Внутреннее беспокойство, тоска, сожаление, размышление, столь свойственные Шопену, подчёркивались Софроницким особой активностью и индивидуализацией всех голосов фортепианной ткани. Гармонический фон, вторые и третьи голоса фактуры воспроизводились им как своеобразный эмоциональный психологический контрапункт к основному действию. Богатство тончайших нюансов одного настроения Софроницкому удавалось передавать благодаря замечательной способности сочетать подобие речевой декламации на фортепиано.

Шуман занимал в творчестве Софроницкого главное место из романтиков и едва ли уступал самому часто исполняемому композитору Софроницкого – Скрябину. Сама суть художественного мира немецкого романтика – его импровизационность, эмоциональная свежесть, внутренняя раздвоенность и постоянное ожидание нового, неожиданного поворота музыкальной мысли сделали этого композитора максимально близким для пианиста. Все основные

⁶³ «Советские пианисты о Шопене», М., 1960, стр. 48

крупные сочинения композитора такие как, например, сонаты, Карнавал, Венский карнавал, Крейслериана, Симфонические этюды, Фантазия не только часто исполнялись им в концертах, но и каждый раз звучали в каком-то новом ракурсе. Исполнитель всегда очень тонко выявляет лирический подтекст шумановских сочинений, их внутреннее психологическое действие, лежащее в основе их развития. Порыв, взволнованность, целомудренная простота, декламационность, страстность, иногда даже патетика – что бы выразить эти и многие другие эмоциональные сферы фортепианного наследия Шумана, необходима именно такая чуткая исполнительская манера, которая свойственна Софроницкому.

Многие из произведений Листа были очень близки Софроницкому. Кроме си-минорной Сонаты, гениально исполняемой пианистом со времени обучения в консерватории на протяжении всей жизни, особенно были интересны интерпретации поздних пьес венгерского композитора. Сложные психологические фантастические образы, как и в случае со многими сочинениями Шумана, позволяли исполнителю реализовывать свой драматический талант, создавать масштабные монументальные полотна. Специфика демонического начала, мистического наполнения сближающая творчество Листа и Скрябина, так же нашла отражение в репертуаре Софроницкого – он один из немногих исполнял не только Первый Мефисто-вальс, но и Второй и Третий, и даже Мефисто-польку. Софроницкий практически не акцентировал внимания на виртуозной стороне пьес композитора, более обращая внимание на философскую составляющую, хотя с технической точки зрения исполнения всегда безупречны. Самое же главное, пожалуй, в обращении к наследию этого композитора – это высочайший уровень выражения музыкальной мысли средствами рояля как инструмента, обладающего бесчисленным количеством красок, предвосхищающих звуковые открытия импрессионистов и Скрябина.

Импрессионисты были представлены в творчестве пианиста не столь обширно. Но совершенное владение звуковыми красками позволяло из каждой пьесы делать настоящий шедевр: «Пьесы Дебюсси очаровывали красотой. В палитре слышались тембры, напоминавшие духовые и электроинструменты. На

фоне зыбкой, обволакивающей педали рождались и истаивали звуки. Казалось, они возникают раньше, чем пианист прикоснется к клавишам. Но ещё больше покоряли теплота, сердечность и выразительность. Сюда не проникали романтические порывы, царила гармония и уравновешенность. Мягко, с душевной открытостью и чистотой играл он «Серенаду кукле». Какой глубокой печалью и покорностью были наполнены «Мёртвые листья»... «Фейерверк»! Там раздвигались огромные пространства, в гулком дрожащем воздухе гасли последние отблески ярких огней. Но всё было согрето присутствием человека».⁶⁴

Благодаря Софроницкому по-новому стали восприниматься фортепианные произведения Прокофьева, к которым пианист обращался уже в двадцатых годах прошлого века. Долгое время в сочинениях Прокофьева акцентировались главным образом стихийность, моторность, токкатность. Софроницкий же одним из первых обратил внимание лирическую составляющую в творчестве композитора. Отметим так же, что количественно Софроницкий играл достаточно много сочинений Прокофьева – примерно треть всего фортепианного наследия композитора, чем способствовал его распространению. Из других современных отечественных композиторов Софроницкий исполнял произведения Шостаковича (Прелюдии ор. 34, Прелюдии и фуги ор. 87), Мясковского (Соната № 2, «Причуды»), Гольца (Шесть прелюдий, Скерцо), Кабалевского (Сонатина ор. 13, Двенадцать прелюдий), Богданова-Березовского (Два этюда ор. 16, Маленькая сюита, Прелюдии).

Но самым близким пианисту по духу из русской музыки были сочинения «великой русской тройки» - Метнера, Рахманинова, Скрябина. Этих композиторов, при выдающейся индивидуальности каждого объединяет несколько характерных черт, делающих их представителями одной школы – огромный эмоциональный накал, мастерское владение инструментом и предельное использование ресурсов фортепиано, сложный композиторский синтез русского мелоса с западноевропейскими достижениями в области формы,

⁶⁴ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 271

позднеромантической гармонии. Близость эстетических позиций Софроницкого к данным композиторам огромна, точнее, он стал одним из главных носителей идей русской романтической пианистической школы, воплощавший её идеалы духовной культуры. Не имея возможности детального разбора интерпретационных решений пианиста в данной репертуарной сфере, отметим лишь наиболее характерные моменты.

К Метнеру Софроницкий относился с огромной симпатией, во время своей зарубежной поездки консультировался у него, изучал его игру. Специфика композиторского стиля Метнера и исполнительских взглядов Софроницкого имеют много общего. Это и тенденция психологизации, воспроизведение внутреннего мира человека с его диалектикой непрерывного развития мыслей и чувств, и главенствование повествовательного начала, проявляющего себя в специфике интонирования тем, в особенностях музыкального развития – последовательной «раскачке» движения мелодики, гармонии, фактуры и других компонентов художественной выразительности. Новые метнеровские «гибридные» романтические формы (соната-элегия, соната-сказка, соната-баллада) также идеально подходили Софроницкому, любящему симфонизировать малые формы.

Обожествлявший Рахманинова как исполнителя, Софроницкий играл достаточно много пьес Сергея Васильевича. Рахманиновская «воля исполнения», типичная для его искусства (и как исполнителя и как композитора) безусловно, получила свою «вторую жизнь» в игре Владимира Владимировича, причём в контексте всего исполнительского стиля, а не только при обращении к наследию композитора. Типичные для Рахманинова интонационная экспрессия мелоса с монументальной широтой развёртывания, ритмика внезапных волевых импульсов, особый тип динамизма, осуществляющийся как конфликт сил стремления и торможения и приводящий в конечном итоге к расшатыванию сдерживающих устоев и прорывов их в кульминациях – всё это мы найдём и у Софроницкого и не просто как исполнительский инструментарий, а как основополагающие исполнительские принципы.

С музыкой Скрябина у Софроницкого были особые связи. Он её чувствовал, понимал, исполнял как никто. Почти все, знавшие хорошо Скрябина и слышавшие его игру, отмечали, что манера исполнения Софроницкого, при всей своей самобытности, удивительно напоминала исполнительский почерк самого Скрябина. Факт тем более примечательный, что Софроницкий никогда Скрябина при жизни не слышал. Особенно близки были пианисту скрябинская мятежность, полётность и озарённость игры. Душевное смятение, экзальтация, приподнятость чувств, острый трагизм передавались им неподражаемо и неповторимо. Он не испытывал здесь никаких ограничений, всё рождалось органично, естественно, само собой. Все богатство скрябинского фортепианного мира было подвластно ему. В период изумительных своих озарений он с гипнотической силой завораживал, заколдовывал слушателей, незабываемы были его кульминационные подъёмы. И при всём этом чувство самоконтроля не покидало артиста. Он умел сдерживать себя, не давал бесконтрольно действовать эмоциональной стихии.

Отношение Софроницкого к творчеству Александра Николаевича можно описать только как преклонение: «О Скрябине отец говорил, что ему бесконечно дорого всё в нём: каждая нота, каждая пауза и ранние произведения, и произведения среднего периода и позднего периода. Из сонат самой совершенной в сороковые годы считал Пятую, а в последний период больше других любил Девятую».⁶⁵ В тот период советской действительности, когда творчество позднего периода композитора считалось «непонятным», «идейно чуждым», называлось «мистическим бредом» Софроницкий говорил: «Скрябин – это солнце. Разве можно закрыть солнце, даже если бы кто-нибудь и хотел этого? Какие высокие стены не возводи, солнца не закрыть. Так и Скрябин. Подождите, пусть не признают; великий Скрябин не станет от этого меньше».⁶⁶

Для широкой аудитории Владимир Владимирович обычно играл ранние и средние опусы Скрябина. Его поздние произведения, за исключением сонат и

⁶⁵ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 53

⁶⁶ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 146

нескольких поэм, звучали, как правило, только в музее композитора, где аудитория была подготовлена к их восприятию. Софроницкий часто играл Скрябина в смешанных программах, составленных по историческому принципу, где обычно произведения этого композитора завершали выступление. Переход к музыке Скрябина в концерте, по мнению Владимира Владимировича, должен был быть всегда обдуманым и соотнесённым с другими исполняющимися пьесами.

Историческое значение музыки Скрябина Софроницкий оценивал очень высоко и часто сообщал: «Скрябин – вне музыки!» или «Скрябин – за музыкой!».

Интерпретации Владимиром Софроницким произведений Скрябина остаются эталонными и непревзойдёнными и по сей день.

Несмотря на то, что произведения Баха в концертных программах пианиста встречаются не часто, Софроницкий относился к его творчеству с благоговением: «Однажды я, зная его отношение к Баху, спросила, почему он почти не играет его музыки в концертах. Владимир Владимирович вздохнул, помолчал и без всякой рисовки, совершенно спокойно и просто ответил: «Я не дорос до него».⁶⁷ Дома он играл многие номера из «Хорошо темперированного клавира», Партиты, Английские и Французские сюиты. В концертах им исполнялись Хоральные прелюдии в переложении Бузони – обычно как «предисловие» к сонатам Бетховена №№ 23 и 32.

К каждому из играемых им композиторов у пианиста находился свой комплекс выразительных средств. Что позволяло делать различные стили максимально рельефными: «И характер исполнения, и краски, и звуковая атмосфера менялись при переходе от одного композитора к другому. Помню, на одном концерте, когда Владимир Владимирович играл «Симфонические этюды» Шумана, а во втором отделении пьесы Дебюсси, кто-то всерьёз уверял, что в антракте сменили рояль. Конечно, ничего подобного в действительности не происходило, но поверить, что инструмент может так измениться под пальцами того же пианиста, было трудно».⁶⁸

⁶⁷ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 394

⁶⁸ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 271

Количественно репертуар пианиста был огромен, и было достаточно много произведений, над которыми он работал, проигрывал в узком кругу друзей, но на эстраду так и не вынес.⁶⁹

Внимательно Владимир Владимирович относился к составлению концертных программ: «Хорошо составить программу трудней, чем её сыграть».⁷⁰ Он часто говорил о своём стремлении к цельности и законченности программ, к художественно оправданному подбору произведений, высказывался, что порой ему бывает трудно остановить свой выбор на том или ином произведении. Он старался учитывать не только произведение само по себе, но и то место, которое оно займёт в программе, и говорил, что далеко не всегда удаётся сразу выстроить пьесы в нужном порядке, и даже случается менять его по ходу концерта. Пианист отмечал, что часто принимает во внимание связи произведений между собой, включая соотношения тональностей – по терциям, по квинтовому кругу, сопоставляя одноимённые мажорную и минорную тональности. Для него также важно было некое сквозное действие исполняемого – то особое единство, в котором все произведения и разделы программы воспринимаются как части одного неразрывного целого. Важными элементами создания такого цельного повествования он считал кульминации и моменты «разрядки». Кульминационные точки, как правило, располагались в середине или конце программы. Большое внимание уделялось подбору и особой значимости бисов.⁷¹

Была некоторая закономерность в выборе произведений, с которых начиналась программа. Ещё с самого начала творческого пути пианиста и до последних его концертов в этой роли часто выступали хоральные прелюдии Баха – Зилоти, Ария с вариациями Генделя, Фантазия до-минор или Четвёртая соната

⁶⁹ Игорь Никонович называет следующие произведения: Фантазия и fuga на тему «ВАСН» Листа, Партиты до-минор и ми-минор, многие прелюдии и фуги их «Хорошо темперированного клавира» Баха, несколько сонат Гайдна, Сонаты фа-мажор (KV 280) и ля-минор Моцарта, Сонаты Бетховена №№ 18, 29, ранние сонаты и Сонату до-минор Шуберта, Соната ми-мажор Мендельсона, этюды Паганини в обработке Шумана, ряд поздних пьес Листа, «Петрушка» Стравинского, Пятая соната Прокофьева. «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 78

⁷⁰ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 385

⁷¹ Софроницкий любил повторять: «Бисы – это золотосная жила для артиста».

Моцарта, Анданте F-dur Бетховена, «Арабески» или «Пёстрые листки» Шумана, «Серьёзные вариации» Мендельсона. Особенно часто в этой роли в последние годы выступали два экспромта Шуберта в таком порядке: соч. 142 № 2 и соч. 90 № 3. После такой вступительной пьесы чаще всего шло произведение крупной формы, как бы кульминационная точка первого отделения. Очень часто повторялись одни и те же сочетания: например, Четвёртая соната Моцарта – «Юмореска» Шумана, экспромты Шуберта – Соната fis-moll Шумана, «Серьёзные вариации» Мендельсона – Соната h-moll Шопена, Анданте F-dur - Соната № 32 или № 23 Бетховена.

Большое значение пианист придавал различным типам композиторского мышления. Так, например, он советовал исполнять произведения Скрябина после пьес Шумана, Шопена, Рахманинова или Метнера, но ни в коем случае не объединять в концерте с сочинениями Шуберта.

Любил Софроницкий и монографические программы, посвященные чаще всего Скрябину, Шуману, Листу, Шопену, иногда – Шуберту, Прокофьеву.

ВЫСТУПЛЕНИЯ.

Пожалуй, самым главным смыслом жизни Владимира Софроницкого были его концертные выступления. Им был подчинён весь жизненный уклад, все его дела, заботы и размышления. Обратимся к описанию предконцертной подготовки пианиста:

«Заниматься отец садился обыкновенно с самого утра... Если до концерта оставалось недолго, то он обычно каждый день проигрывал всю программу целиком в том порядке, в котором она будет в концерте. При этом некоторым сочинениям уделялось особенно много внимания... Над такими пьесами он работал особенно интенсивно. Это были обыкновенно или произведения крупной формы (часто ими завершалось первое отделение концерта), или новые вещи в его репертуаре... Особое место в программе занимало первое произведение, с которого начинался концерт. Этот первый опус программы отец всегда играл как-

то особенно сдержанно, подчёркнуто-сосредоточенно, в несколько замедленном темпе, словно о чём-то напоминая, уводя в какой-то особый, неведомый мир, который вот-вот раскроется перед слушателями. Было в этой игре что-то завораживающе-чарующее. Эта первая вещь должна была ввести слушателя в музыкальную атмосферу концерта, вызвать определённую гамму настроений... С самого утра в день концерта отец был так углублён в себя, что старался полностью исключить всё, что не касалось концерта. Телефон был особенно тщательно законопачен подушками, никто не мог входить в его комнату. После лёгкого завтрака часа в два дня он занавешивал окно и ложился спать, велел разбудить себя ровно за два часа до начала концерта. В последние часы и минуты перед выступлением нервное напряжение отца достигало наибольшего накала. Иногда мне казалось, что даже в самые последние минуты перед выходом на сцену он всё ещё задаёт себе мучительный вопрос: «Играть или не играть?».⁷²

Столь острое нервное восприятие действительности было одной из главных особенностей Софроницкого – исполнителя. С одной стороны такое эмоциональное перенапряжение было источником досадных провалов, отмен концертов и чрезвычайно изматывало пианиста. С другой – именно благодаря его повышенной чувствительности и психологической наэлектризованности его выступления становились чем-то совершенно особенным. «Эти выступления в свое время именовались по-разному: «музыкальным гипнозом», «поэтической нирваной», «духовной литургией», — пишет Г.М. Цыпин. — Действительно, Софроницкий не просто исполнял (хорошо, превосходно исполнял) ту или иную программу, обозначенную на концертной афише. Музыцируя, он словно бы исповедовался людям; исповедовался с предельной откровенностью, искренностью и — что очень важно — эмоциональной самоотдачей. Об одной из песен Шуберта — Листа он обмолвился: «Мне хочется плакать, когда я играю эту вещь». В другой раз, подарив залу поистине вдохновенную интерпретацию симфонии-минорной сонаты Шопена, признался, сойдя в артистическую: «Если так переживать, то больше ста раз я ее не сыграю». Действительно, переживать

⁷² «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 48 – 49

исполняемую музыку так, как переживал за роялем он, было дано немногим. Публика это видела и понимала; здесь крылась разгадка необычайно сильного, «магнетического», как уверяли многие, воздействия артиста на аудиторию. С его вечеров, бывало, уходили молча, в состоянии сосредоточенного самоуглубления, будто соприкоснувшись с тайной». ⁷³

Обладающий огромным репертуаром, пианист нередко мог поменять заранее объявленную программу. Как правило, изменения касались не композиторов, а названий произведений и могли происходить прямо во время концерта. Так, например, в концерте 2 декабря 1940 года из двенадцати произведений Листа, пять было заменено другими. Публика знала, что артист с таким огромным репертуаром мог много играть на бис, что очень часто и происходило. Бисы Софроницкого, по воспоминаниям постоянных посетителей его концертов, иногда становились самой главной частью его концерта. Он мог провалить оба отделения, но так раскрыться в бисах, что этот концерт запоминался слушающим на всю жизнь. Довольно часто игра на бис могла продолжаться так долго, что получалось своеобразное третье отделение концерта.

После концерта Софроницкий редко бывал вполне удовлетворён выступлением. Заходящие поздравлять его в артистическую отмечали его опустошённость. Ему очень важна была реакция слушателей, он внимательно прислушивался ко всем высказываниям, часто спрашивая, как звучала та или иная пьеса. И это было не позёрство, он заранее старался детально рассчитать эмоциональный «сценарий» концерта, несмотря на то, что его выступление всегда воспринималось как созидание на концертной эстраде. «При имени “Софроницкий” вы думали не о том, как он сыграл прошлый концерт, и вы не знали, как он сыграет: вы ждали. *Софроницкий – это ожидание гениальности, это не просто символ импровизации*». ⁷⁴

⁷³ Ципин Г. М. «Портреты советских пианистов», М., 1990, стр. 56

⁷⁴ «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 324

ЭВОЛЮЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА.

На изменение исполнительского почерка Софроницкого обращали внимание его исследователи: музыковед Д.А.Рабинович, доктор искусствоведения Я.Мильштейн и ряд других авторов. Вот как описывает этот процесс Мильштейн:

«С годами стиль исполнения у Софроницкого заметно менялся. Всё более и более сказывалось стремление к значительности, порой даже монументальности. Замыслы становились более строгими, звук – компактным, ритм – устойчивым, акцентировка – подчёркнутой. Вместе с тем мастерство делалось более полноценным, отточенным... Не только первый план исполнения, но и второй приобретал особый выразительный смысл. Всё глубже раскрывался «подтекст» произведения, всё совершеннее становилась скульптурная выпуклость исполнения, всё яснее структура произведения. Волевое начало приобретало верховную власть над различными деталями исполнения, подчиняя себе тембровое разнообразие, колорит. Свежесть, сочность звука, широта дыхания всё органичнее сочетались с артистической тонкостью и свободой. Контрасты исполнялись значительнее, резче, индивидуальнее, но эта подчёркнутость лишь сильнее заставляла почувствовать, насколько совершенно и пропорционально было всё целое».⁷⁵

Значительно изменилась игра Софроницкого в тридцатые годы. Критики отмечали появление в его исполнительстве новых черт – усиление строгости и сосредоточенности, сознательное ограничение эмоциональности, новое качество объёмности звучания.

К середине пятидесятых годов наметились ещё более серьёзные перемены в его исполнительском стиле. Обратимся вновь к наблюдениям Мильштейна: «Он стал играть ещё лаконичнее, строже, проще, благороднее, чище и вместе с тем мужественнее, выпуклее, свободнее. Выкристаллизовались элементы декламационности, отчётливее выявилось интонирование фактуры, стали

⁷⁵ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 9

естественнее, резче агогические сдвиги, non legato получило ещё более широкое применение».⁷⁶

Сам пианист отдавал себе отчёт в эволюции своей игры. В последние годы он не раз признавался в том, что работает, не покладая рук «над очищением от всего лишнего». Менее чем за год до своей смерти Софроницкий в беседе, посвящённой Шопену, высказался об этом очень ясно:

«Я пришёл к большей собранности, стремлению раскрыть в шопеновской музыке, прежде всего, её редкостную гармоничность и ясность. И в последние годы моё исполнение Шопена претерпевает изменения, мне хочется всё играть проще, строже и свободнее, раскрывать героическое начало, мужественность. Ведь и лирика Шопена тем наполненнее, чем строже... Для меня самая большая похвала, когда говорят, что моё исполнение дискуссионно. В интерпретации Шопена хочется вечно нового... Успех решает фантазия исполнителя и, конечно, чувство меры, вкус».⁷⁷

Софроницкий никогда не удовлетворялся достигнутым результатом. Он часто высказывался, что найденные средства воплощения музыки не исчерпывают всех художественных возможностей. Даже в то время, когда всех покоряло и восхищало его мастерство, пианист находил его недостаточным. Ему хотелось достичь ещё более яркой игры настроений и красок, ещё более точного выражения внутреннего содержания, органичности пропорций. И когда уровень самокритики достигал предела, наступал период размышлений и переоценки ценностей. Иногда исполнитель в такие периоды почти прекращал концертные выступления, углубляясь во внутреннюю работу, по окончании которой следовали новые, невиданные ранее творческие взлёты.

Резюмируя раздел, посвящённый исполнительскому стилю Софроницкого, следует отметить уникальный стилистический сплав в его исполнительском почерке. Являясь ярким и, наверное, последним представителем русской традиции романтического пианизма, он с одной стороны завершает это огромное

⁷⁶ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 9

⁷⁷ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 9

направление. С другой стороны в его творчестве уже чётко прослеживаются черты «нового» фортепианного стиля – стиля Гилельса и Рихтера, Гульда и Микелянджели.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Занятия у Софроницкого не носили характера показательных и открытых уроков. Несмотря на большое количество желающих присутствовать на его консультациях, Владимир Владимирович предпочитал заниматься в закрытой обстановке. Достаточно часто занятия происходили у него дома, что позволяло, во-первых, экономить время для собственной подготовки к концертам, во-вторых – создать необходимую атмосферу сосредоточенного общения, не отвлекаемого даже молчаливым присутствием третьих лиц.

На уроке проходимое сочинение обычно проигрывалось целиком, почти уже в законченном виде. Владимир Владимирович внимательно следил за тщательным выполнением авторского текста. Только на основе точного прочтения произведения начиналась работа над его художественным и эмоционально-образным раскрытием.

Софроницкий всегда требовал от играющего эмоциональной выразительности, определённости музыкальной характеристики каждого эпизода. Для подкрепления своих музыкальных советов педагог обычно проигрывал небольшие отрывки из проходимых сочинений. Достаточно было ему сыграть несколько тактов пьесы, и сразу же возникало какое-то совершенно новое освещение фразы, музыкального образа.

Несмотря на требование эмоциональности в исполнении, он неизменно требовал благородства, строгости и точности динамических линий. Не любил Софроницкий в ученических исполнениях и звуковых излишеств. Он советовал достигать значительности в кульминациях не путём динамической форсировки, а ритмической оттяжкой, звуковой насыщенностью и темповой сдержанностью.

После проведения главных кульминационных моментов, по его мнению, в большинстве подобных случаев исполнитель не должен сразу успокаиваться, даже если в тексте предписана грация *piano*. Он говорил: «Ещё некоторое время должна оставаться внутренняя душевная трепетность. Буря прошла, но волны сразу не прекращают своего движения».⁷⁸

Внимательно следил Софроницкий и за техническим совершенством в исполнении учеников. Большое внимание уделялось пластичности и удобству в исполнении, иногда анализировался и сам двигательный игровой процесс: «Нужно играть в том темпе, в котором ваши движения не отличаются от движений в настоящем, но вы можете их подробно рассмотреть. Рассмотреть – значит, наполовину выучить».⁷⁹ При этом главное внимание уделялось точности, собранности и удобству фортепианного штриха. Пробовалась различная аппликатура и выбиралась нужная – не всегда самая удобная, но всегда самая целесообразная. Разнообразие художественных задач, выдвигаемых им, неизменно побуждало к поискам новых пианистических приёмов и расширению технических возможностей учащегося. Суть решения многих технических проблем виделась Софроницкому в переносе «центра тяжести» внимания с двигательного процесса на возможно более тщательное, полное и точное изучение нотного текста. По его словам, именно этому должна быть посвящена основная работа по изучению музыкального произведения и когда она добросовестно проделана, то снимается большинство технических сложностей. Если учащийся достаточно внимательно поработает над всеми деталями авторского текста, то одновременно решается и проблема заучивания наизусть. В тех же случаях, когда требовалось решать особенно сложные, специфические трудности, он демонстрировал ряд приёмов, облегчающих исполнение таких мест и делающих их исполнение более ярким и выразительным: «Так, Владимир Владимирович рекомендовал играть восходящие двойные терции одинаковыми пальцами, вторым и четвёртым; своеобразно он решал трудности в октавах, применяя

⁷⁸ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 118

⁷⁹ «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 64

приёмы против усталости рук. К сожалению, словами это передать ещё труднее, чем сыграть эти октавы».⁸⁰

Многим помогал его личный показ за инструментом. Особенно это было важно в тех случаях, когда касалось *tempo rubato* – такого тонкого качества, которое практически невозможно выразить словами. Его игра на уроках, как и всегда, отличалась декламационностью и таким наполненным звуком, как будто он играет в концертном зале, при этом выпуклость исполнения достигалась не увеличением динамики, а интенсивностью звука, его окраской. Вообще Софроницкий считал игру педагога в классе необходимой и постоянно утверждал, что учиться надо всегда – и когда слушаешь игру педагога в классе, и когда слушаешь артистов на эстраде, а также часто говорил ученикам: «Мои концерты – это лучшие уроки для вас. Если хотите у меня учиться – посещайте мои концерты».⁸¹

Владимир Владимирович никогда не мирился с недостатками звучания в исполнении учеников. Большая часть времени при работе со студентами у него уходила на работу над звуком. Тут он был требователен и работал очень детально. Полноценность каждого звука и предельная выразительность мелодии интересовали его всегда. Если звук, по его мнению, был «недоброкачественным», то он вообще не принимал такого исполнения. Он требовал, чтобы звук был всегда «живым», говорил о том, как важно при игре правильное ощущение в кончиках пальцев, что между ними и клавишами должен возникать как бы электрический ток. И если этого нет, то звук будет мёртвым. Софроницкий не признавал расплывчатого звучания рояля, «наигрывания», жёсткого звука. Он требовал в игре своих учеников звукового разнообразия, особенно любил отчётливый и насыщенный звук. Много времени педагог посвящал выработке певучего *legato*. Он советовал играть так, чтобы пальцы ощущали дно клавиш, чтобы каждый звук был полным и опёртым даже в *ppp*. Важно отметить, что

⁸⁰ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 136

⁸¹ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 326

лучшим средством для достижения разнообразного певучего звука Софроницкий считал работу над полифонией.

Педагог обогащал звуковую палитру играющего, добиваясь этого не только разнообразными способами звукоизвлечения, но и умелым пользованием красочностью педализации. Он рассматривал её как одно из важнейших средств выразительности, нередко даже проставляя её в нотах. В зависимости от характера музыки, стиля, фактуры, темпа, динамики, он рекомендовал и показывал самые различные варианты педализации. Так, например, педаль использовалась как средство объединения отдельных мотивов, построений, делая звучание единым по окраске. Причём, в этом звучании могли смешиваться разные гармонии. При большом *crescendo* педаль помогала бурному нарастанию звучности. Софроницкий учил не злоупотреблять педалью в произведениях классиков, просил, чтобы педализация правильно соотносилась с изменениями гармоний и соответствовала фразировке – то есть целиком подчинялась замыслу произведения. Сам пианист выделял несколько различных видов педали: тембровую, красочную, декоративную, лимитированную, предварительную, мелодическую, гармоническую и полупедаль.

Требовательно относился Софроницкий к фразировке в исполняемых произведениях. Причём, это было для него так важно, что часто, даже прежде чем говорить о точности текста, эмоциональной стороне исполнения, он сразу же начинал с разбора фразировки, со строения музыкального материала, с необходимости ясного его показа, его правильного членения.

В процессе работы над музыкальным произведением он чрезвычайно важным этапом считал первоначальное знакомство с изучаемым сочинением: «Нужно максимально пережить то, что вы собираетесь учить, как можно яснее представить себе основное, что хотел сказать композитор, или даже, может быть, *больше*, чем он хотел сказать. Если первоначальный этап начался небрежно или если пьеса не вызвала эмоциональной напряжённости, то лучше пока совсем не учить её... Когда вы начинаете разбирать пьесу, то ни в коем случае не думайте, что у вас то или это не выйдет, - конечно, сразу всё никогда не выходит, - но

играйте обязательно в целом и с таким чувством, как будто вам её завтра играть на эстраде. Старайтесь с первого же раза как можно полнее охватить конечный результат». ⁸²

В начальной стадии работы точнейшее выполнение авторского текста являлось обязательным, но когда произведение было хорошо освоено, он допускал вводить интерпретационные нюансы: «Сперва нужно думать только о том, чтобы себя максимально приблизить к произведению. Но если вы уже в чём-то уверены, тогда можно наоборот (и тут нет никаких рецептов) – произведение приближать к себе. В конце концов, у вас обязательно должно быть чувство, что вы сами его написали. И вы должны уметь полностью объяснить, почему здесь вами написано так, а не иначе, и почему выбрана именно такая форма. Имейте в виду, вы – автор того, что играете!». ⁸³ Он считал, что всегда в авторском тексте можно сделать много находок. Особенно часто он делал такие находки в полифонической структуре, указывая на какой-нибудь голос, который буквально преображал исполнение.

Ученики Софроницкого свидетельствуют, что его краткие замечания во время занятий или где-то, между прочим, в разговоре были как раз теми словами, в которых заключалось истинное познание своего искусства. Это были слова, вобравшие в себя богатейший практический опыт. Софроницкий был скуп на определения, но зато на редкость меток в своих характеристиках, суждениях, в разборе достоинств или недостатков учеников. Как и в его игре, здесь сказывался его особенный дар – за внешним проявлением увидеть и услышать внутреннее содержание. Поражало необыкновенно многогранное восприятие явлений, умение в немногом сказать многое, сочетание мягкости со строгостью.

Со своими учениками он общался как с младшими коллегами: показывал, советовал, раскрывал музыкальные секреты, но никогда не был в состоянии заставить или сознательно руководить. Он никогда не стремился подчинять своему мнению, а большей частью только советовал, переняв такой стиль

⁸² «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 63

⁸³ «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 65

общения от своего учителя Николаева. Не вмешивался он и в индивидуальное ощущение музыки студентом, не «натаскивал», не навязывал обязательного характера исполнения или своего субъективного восприятия какого-либо произведения, даже если это произведение было его исполнительским шедевром. Демократичность педагогики Софроницкого отмечают почти все, знавшие пианиста, очень в редких случаях он испытывал раздражение на ученика. В своих воспоминаниях Никонович пишет: «Не препятствовал он и выбору репертуара самим учащимся, если последнему уж так захотелось что-то выучить. Однажды я застал у него студента, который принёс на урок... Концерт Гершвина. Более далёкой Софроницкому музыки трудно было себе представить, но, тем не менее, он кропотливо работал с ним, показывал темпы, характер – это было удивительно! <...> Одно время он совершенно прекратил показывать студентам что-либо на рояле. «Понимаете, – жаловался он, – студентка принесла на урок «Арабеску» Шумана и стала так мне подражать в *rubato*, что меня это страшно рассердило. Я ей говорю: «Какое вы имеете право на такое *rubato*? Вам сколько лет? Какой репертуар вы переиграли? Вы пережили ленинградскую блокаду?»⁸⁴

Требовательный к себе, он был не менее требователен к другим. Учеников он слушал с такой же взыскательностью, как самого себя. Самое главное, что он требовал всегда и от любого ученика – это ясность всех исполнительских намерений, отчётливость и содержательность каждого музыкального высказывания. Поэтому он иногда рекомендовал темпы более умеренные, чем это обычно принято при исполнении данных произведений. На экзаменах, конкурсах и различных прослушиваниях он никогда не добивался для своих учеников повышенных оценок. Для него экзамен был не завершением работы над произведением, а лишь одним из моментов процесса овладения материалом. Он достаточно долго мог проходить с учеником одно произведение, постоянно открывая что-то новое и стремясь к тому, чтобы ученик открыл в нём для себя всё необходимое. Самым главным его постулатом было – никогда не успокаиваться на достигнутом результате, знать, что всегда можно сделать ещё лучше.

⁸⁴ «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 106

Говоря о педагогике Софроницкого необходимо отметить её преимущество по отношению к педагогическим принципам Леонида Николаева. Софроницкий в целом, как было указано ранее, руководствовался в своей педагогической практике положениями своего учителя. И, скорее всего это происходило не сознательно, не путём аналитического построения методологии обучения. Просто Софроницкому эстетически были близки многие положения николаевской методики, его педагог смог так прочно заложить базовые, основополагающие установки, что его великий ученик считал их своими. Поскольку в отличие от Николаева Софроницкий не имел сколь-нибудь стройной и зафиксированной педагогической системы, то мы обратимся вновь к шести тезисам Леонида Владимировича и на их основе подведём итоги данного раздела, посвящённого педагогической деятельности Владимира Софроницкого.

Первый тезис Николаева у Софроницкого проявился очень ярко и своеобразно. И тот и другой всегда подчёркивали важность *основных общих положений* во всех их проявлениях. Частные элементы никогда не имели первостепенного значения, всё шло от общего замыслу к частному его проявлению. Большое значение оба придавали полной сосредоточенности слуха, позволяющей сосредоточиться над художественной задачей. Но Софроницкий старался проходить произведения со своими учениками намного детальней и не разделял мнения, что количество переходит в качество.

В отношении второго и третьего тезисов у Софроницкого было больше расхождений. Им признавался безусловный приоритет художественного образа по отношению ко всему остальному. И в данном случае, наверное, первоочередное значение имело то обстоятельство, что Софроницкий, имеющий прекрасный игровой аппарат недостаточно внимательно относился к техническим вопросам в некоторых случаях. Безусловно, он не принадлежал к тем пианистам, у которых всё «выходит», но как – они не знают. Софроницкий потратил много времени на *сознательное* освоение инструмента, но уровень его художественной работы был принципиально другой, чем необходимый его студентам уровень, слишком велика была эта дистанция. Он не так высоко

ставил виртуозность как его педагог и практически никогда не занимался со своими студентами сугубо техническими вопросами. Поэтому никакого подобия николаевской «постановки руки в виде законченной и стройной системы» у Софроницкого не было и быть не могло. Даже приёмы звукоизвлечения в одном и том же произведении в разное время у него претерпевали значительные изменения.

В отношении четвёртого тезиса также есть большая разница во взглядах между Николаевым и Софроницким. Несмотря на то, что в своей педагогической практике оба педагога исповедовали так называемый демократический стиль общения, «внутренняя политика» их поведения была принципиально различной. Николаев всегда вёл своего ученика определённым путём к конкретной цели, сообразуясь с индивидуальностью своего подопечного но, всегда руководя им, даже если ученик этого и не чувствовал, как это было в случае Софроницкого. Иначе из класса Николаева не вышли бы такие яркие и разные творческие личности как Софроницкий, Юдина, Шостакович, Перельман, Разумовская, Савшинский, Серебряков и многие другие. Совпадением такое созвездие учеников не объясняется. Напротив же Софроницкий никогда не был в данном смысле учителем. Несмотря на большой педагогический талант и феноменальное знание инструмента, Софроницкий не был педагогом по призванию, таким, как, например, Нейгауз. Неизбежное в педагогике взаимодействие с чужой волей его тяготило, к тому же он никогда не занимался всякого рода дидактикой, нравоучительством. Он мог качественно консультировать, но не воспитывать.

Наиболее идентичны взгляды рассматриваемых нами пианистов, касаются пятого тезиса. Точность прочтения авторского текста, декламационность в исполнении, особое внимание к различным нюансам (в широком смысле), наконец, композиторское мышление в обоих случаях – всё это очень сильно сближает их художественные миры и позволяет констатировать общую для них направляющую, единую школу, суть которой была высокая профессиональность, искренность знания и творчества, умение искать и способность находить.

Завершая данный раздел, постараемся ответить на вопрос: «Насколько важна была педагогическая деятельность Софроницкого, дала ли она что-нибудь

принципиально новое?». Среди учеников пианиста нет громких имён, как нет и трудов его педагогические наблюдения и размышлений. Каков же был результат его педагогического творчества? На этот вопрос можно ответить афоризмом, часто звучавшим в Московской консерватории в пятидесятых годах прошлого века: «То, чему Нейгауз учит в классе, Софроницкий делает на сцене». И его «учениками», по собственным признаниям в разное время называли себя Святослав Рихтер и Станислав Нейгауз, Дмитрий Башкиров и Лазарь Берман, Яков Зак и Лев Наумов, Вера Горностаева и Олег Бошнякович, и многие, многие другие.⁸⁵ Софроницкий преподавал не только и не столько в классе. Повторим ещё раз цитату: «Мои концерты – это лучшие уроки для вас. Если хотите у меня учиться – посещайте мои концерты».⁸⁶ Он был *явлением*, которое во многом помогло сформировать отечественный пианизм второй половины двадцатого века, связало эпохи различных фортепианных школ. Это было явление русской духовной культуры, потеря *которого* уже тогда ощущалась как трагедия⁸⁷ и кризис *которой* сейчас столь очевиден.

⁸⁵ Из великого множества возможных цитат приведём лишь одну фразу, высказанную Святославом Рихтером: «...он действительно Сен-Жермен. «Скрябинская спираль» привела его к изобретению жизненного эликсира. Этим эликсиром все пользовались, и я какое-то время тоже». «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 343

⁸⁶ «Воспоминания о Софроницком», М., 1982, стр. 326

⁸⁷ Вот как описывает реакцию Нейгауза на похоронах Софроницкого музыкальный критик Андрей Золотов: «...Генрих Густавович Нейгауз ходил по тротуару перед подъездом Малого зала и стучал палкой об асфальт. Это было неистовое стучание палкой. Он протестовал, душа его протестовала. То есть Софроницкий был ещё и явлением, которое было страшно потерять». «Вспоминая Софроницкого», М., 2008, стр. 325

Заключение.

За три месяца до смерти Софроницкого (29 июля 1961 года) Г. Г. Нейгауз писал: «Можно с ним «не согласиться», как принято говорить (ведь восприятие искусства так же бесконечно и разнообразно, как само искусство), но не внимать ему нельзя и, внимая, нельзя не почувствовать и не осознать, что искусство это замечательное, уникальное, что оно обладает теми чертами высшей красоты, которые не так уж широко распространены на нашей планете». Софроницкого нельзя отнести к разряду легко воспринимаемых художников. Его исполнение требует от слушателя большой сосредоточенности, поскольку оно всегда серьёзно и сложно для сопереживания. Восприятие Софроницкого никогда не станет массовым и общедоступным. Наверное, поэтому артист и принадлежит к плеяде замечательных мастеров фортепиано, сумевших наложить неизгладимый отпечаток на исполнительское искусство двадцатого века силой своих творческих прозрений и глубиной постижения исполняемого.

Отметим ещё раз важность романтической константы в его игре. Его творчество – образец рафинированного романтизма, который избегает показных элементов, сохраняя всё самое ценное. Пианист никогда не разбивает единую линию мысли произведения, игра музыканта полна чувства, но не сентиментальна, в ней есть блеск и виртуозность, но нет бессмысленной бравады. Она напряжённа без нервозности и логична без сухости.

Интерпретации Софроницкого всегда кажутся абсолютно естественными, какого бы композитора он не исполнял. Особенность такого эффекта заключается в том, что исполнитель никогда не стремился доказывать что-либо себе и слушателям, или изображать чувства, которые он не испытывал. Искусство Софроницкого носит характер исключительности и аристократичности. Оно внутренне привлекательно, потому как в его основе лежат душевное благородство и высокая культура вкуса. Его основная стихия – высокое трагедийное начало. Эта исполнительская черта роднит его с другими выдающимися пианистами русской школы – Святославом Рихтером, Генрихом Нейгаузом, Сергеем

Рахманиновым. Он, как и вышеназванные исполнители, отмечен печатью творческого начала – способностью к композиторскому творчеству. Может поэтому их исполнительство поднимается до уровня создания музыки ими исполняемой?

Пожалуй, самая привлекательная черта игры Владимира Софроницкого – это неувядаемая свежесть эмоций. Его натуре чужды искусственность и надуманность. Его исполнение захватывает не только масштабом музыкального таланта, но, прежде всего, масштабом исключительной личности, личности великого артиста.

Список используемой литературы.

1. Алексеев А. Д. «История фортепианного искусства. Часть III», М., 1982
2. «Воспоминания о Софроницком» (составитель Мильштейн Я. И., издание второе дополненное), М., 1982.
3. «Вспоминая Софроницкого» (составители Никонович И. В. и Скрябин А. С.), М., 2008.
4. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Выпуск II» (сборник статей), М., 1958.
5. Гаккель Л. Е. «Фортепианная музыка XX века», Л., 1990.
6. Дюбал Дэвид «Вечера с Горовицем», М., 2008.
7. «Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма» (составители Баренбойм Л. и Фишман Н.), Л., 1979.
8. Мильштейн Я. И. «Вопросы теории и истории исполнительства», М., 1983.
9. «Пианисты рассказывают», (составитель Соколов М. Г.), М. 1979.
10. Рабинович Д. А. «Портреты пианистов», М., 1962.
11. Рабинович Д. А. «Исполнитель и стиль», М., 2008.
12. Савшинский С. «Леонид Николаев. Пианист, композитор, педагог», Л. – М., 1950.
13. «Советские пианисты о Шопене», М., 1960.
14. «Шопен, каким мы его слышим» (составитель Хентова С. М.), Л. 1979.
15. Цыпин Г. М. «Портреты советских пианистов», М., 1990.
16. Цыпин Г. М. «Исполнитель и техника», М., 1999