

УДК 78.071.4

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЗГЛЯДЫ И ПРИНЦИПЫ А. Д. КАМЕНСКОГО

*Решетник А. Д.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, наб. р. Мойки, д. 98, Санкт-Петербург, 190031, Россия.

Статья посвящена рассмотрению системы музыкальных взглядов выдающегося отечественного пианиста и педагога первой половины XX века Александра Даниловича Каменского (1900–1952). Впервые ставится вопрос о методике преподавания А. Д. Каменского, анализируются соответствующие фрагменты воспоминаний его учеников (Д. А. Толстой, А. С. Бернгардт, Ю. Прытков и др.), коллег (Б. Арапов, М. Я. Хальфин и др.), а также личных дневников музыканта и педагога. Рассматривается влияние «анатомио-физиологической школы» (Э. Баха и Р. Брейтгаупта), реконструируется поиск Каменским «универсального метода обучения», учитывающего типы телосложения и психической организации учеников. В научный оборот вводятся некоторые архивные документы Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга.

История жизни Каменского доказывает, что профессионализм музыканта-преподавателя определялся и продолжает представляться как сочетание высокой нравственности, педагогической чуткости и музыкантской состоятельности, отражающей его профессиональные навыки, эстетическое чутье и чувство стиля.

Ключевые слова: А. Д. Каменский, ленинградская фортепианная школа 1940–50-х годов, анатомио-физиологическая школа, Р. Брейтгаупт, Э. Бах, методика преподавания фортепиано.

MUSICAL VIEWS AND PRINCIPLES OF A. D. KAMENSKY

*Reshetnik A. D.*¹

¹ Saint Petersburg State Conservatory named after N. I. Rimsky-Korsakov, 98, Moiki emb., St. Petersburg, 190031, Russian Federation.

The article is devoted to the consideration of the system of musical views of the outstanding Russian pianist and teacher of the first half of the twentieth century, Alexander Danilovich Kamensky (1900–1952). The relatively modest amount of information about his work with students is explained by the relatively short life path of A. D. Kamensky, the small number of his students

and extremely active performing activity. Written evidence about the principles and methods of teaching Kamensky is rather scarce and scattered. This article is the first to present and structure information about the teaching methodology of A. D. Kamensky based on the memoirs of his students (D. A. Tolstoy, A. S. Berngardt, Yu. Khalfin and others), as well as on the basis of his own notes in the diaries. The influence of the “anatomical and physiological school” (such musicians as E. Bach and R. Breithaupt played an important role here) and the search for a “universal teaching method” covering different types of physique and mental organization are considered. Archival documents from the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg, as well as from the personal archive of A. D. Kamensky’s relatives, for the first time make it possible to get acquainted with Alexander Danilovich not only as a performer and composer, but also as a brilliant teacher.

Keywords: A. D. Kamensky, Leningrad piano school of the 1940-50s, anatomo-physiological school, R. Breithaupt, E. Bach.

Среди имен отечественных музыкантов первой половины XX века имя Александра Даниловича Каменского (1900–1952) стоит особняком. Многогранность его таланта, включающего искусство интерпретации различных стилей, не раз отмечалась исследователями истории исполнительства. Круг интересов Каменского простирался далеко за пределы исполнительского искусства. Александр Данилович является создателем интереснейших транскрипций опер и симфоний, а также инструментальных и вокальных произведений, написанных во время Великой Отечественной войны. Чрезвычайно рано у Каменского обнаружилось педагогическое призвание (первый фортепианный класс он начал вести в 1918 в Первой Красноармейской школе и Институте живого слова в Петрограде), и, несмотря на недолгую жизнь, он успел передать свое мастерство значительному числу студентов Ленинградской консерватории.

При том, что для истории ленинградской пианистической школы имя А. Д. Каменского значимо, сведений и работ о жизни и деятельности этого музыканта не так уж и много. Существует книга (главный первоисточник) [1] А. Д. Бушен, жены и биографа музыканта, а также ее статья о деятельности Каменского в период блокады Ленинграда [2]. Из более поздних источников — статьи исследователя жизни и творчества пианиста Е. А. Михайловой: «Материалы к творческой биографии А. Д. Каменского» [3] и «Александр Данилович Каменский и его собрание нотных рукописей» [4]. Перечисленными источниками публикации о личности, жизни и творчестве Каменского исчерпываются.

Существуют также отдельные страницы воспоминаний о Каменском, в частности — в книге Дмитрия Алексеевича Толстого «Для чего всё это было»: «Последние школьные годы припоминаются как время неутомимых пальцевых упражнений. А. Д. Каменский хотел сделать из меня концертирующего пианиста. Я выступал в концертах, играл в зале десятилетки и в Малом зале консерватории. В моем репертуаре были довольно трудные сочинения: «Лесной царь» и «Кампанелла» Листа, Концерт без оркестра фа-минор Шумана, несколько этюдов Шопена. Все это игралось мною довольно бойко. Но настоящей природной техники у меня не было. Вся моя беглость, все октавы и терции вырабатывались постоянной зубрёжкой. Что же осталось от всего этого? Остались умения хорошо ставить руку и никогда не «затягивать» её при игре. Этому научил меня Александр Данилович, и это искусство играть, никогда не уставая, не раз помогало в жизни и помогает в моей теперешней концертной деятельности» [5, с. 128].

А вот другой показательный отрывок. Сергей Михайлович Мальцев вспоминает: «Под влиянием идей Брейтгаупта в определённой мере находился тогда и А. Д. Каменский. М. Я. [Моисей Яковлевич Хальфин] рассказывал мне о следующем случае. М. Я. слыл среди своих товарищей виртуозом. Как-то раз Каменский попросил его снять рубашку, с тем чтобы рассмотреть, как работают его мышцы во время игры. М. Я. с удивлением согласился. Каменский долго и внимательно рассматривал работу мышц рук и плечей М. Я. в процессе пианистических движений и делал для себя какие-то понятные лишь ему самому выводы» [6, с. 85]. И ранее: «В то время среди пианистов большим влиянием пользовались идеи анатомо-физиологической школы. Идеи Р. Брейтгаупта, в частности, обсуждались в консерватории и публично во время открытых уроков Эгона Петри в его приезд в Петроград в 1923/24 годах» [6, с. 84].

В конце XIX – начале XX века актуальными становятся интегративные подходы к методике преподавания фортепиано. Эти исследования в первую очередь опирались на научные знания и требовали более детального рассмотрения проблемы анализа техники инструментального исполнительства. Работы «Физиологические ошибки в технике фортепианной игры» (нем. «Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik», 1905) Ф. А. Штейнхаузена [7], «Естественная фортепианная техника» (нем. «Die natürliche Klaviertechnik», 1905) Р. М. Брейтгаупта [8], «Совершенная фортепианная техника» «Die vollendete Klaviertechnik», 1929) Э.И. Баха [9] повлияли на образование «анатомо-физиологической школы» в рамках методики преподавания игры на фортепиано.

Вызвавшая горячие дискуссии в Ленинградской консерватории «анатомо-физиологическая школа» обсуждалась как раз в годы учебы Каменского

на высших академических курсах у Л. В. Николаева. До рассмотрения основополагающих моментов этой теории и их практического использования обратимся к одной из записей (конспекту) из личного архива Каменского [10]. Вероятнее всего, документ появился после прочтения труда Брейтгаупта или является конспектом чьих-то лекций. Возможно, это набросок доклада. В любом случае содержащиеся в нём сведения прекрасно иллюстрируют ход методической мысли Александра Даниловича. Приведем лишь ту часть записей, которые содержат цельные высказывания:

- «Во главе угла ремесла — принцип, не имеющий связи с образом, но с руками;
- Одна сторона исполнения — рояль, другая — мы, наши руки, голова;
- Рояль “совершенен” — человек нет, совершенно не сконструирован;
- Рука сконструирована так же замечательно, как и рояль, но нужно понимать это;
- Труд и совершенствование формируют мастера;
- Вначале — Эрвин Бах, но раньше — Брейтгаупт;
- Вес руки висит на пальцах и мешает им быть ловкими проворными и ровными;
- Нужно обездвигнуть руку и сделать ее проводником разумной функциональности;
- Самые крупные мышцы — спины и груди; они могут и им нетрудно нести весь вес.

Включение в игру мышц спины.

1. Включение спины.

2. Построить из плеча и предплечья аппарат (арьергард), обеспечивающий руке силу и давление.

- Активное предплечье обязательно вызывает заболевание.
- Предплечье должно быть пассивным — передаточный рычаг той энергии, которую излучает плечо.
- Сложный рычаг: плечо — предплечье — ладонь — пальцы.
- Они (рычаги) соединены между собой сочленениями.
- октевое сочленение — не вольны...
- Кистевые — мы вольны.

Все виды техники на одном принципе.

– Нет игрового аппарата в лице рук, и весь корпус должен подчиняться игровой дисциплине.

Принцип посадки (как часть системы).

- Корпус должен быть всегда между рычагами рук.
- Верхняя часть корпуса склонена вперед как бы во время вдоха.
- Спина выгнута в тазобедренном сочетании.

– Ноги уперты пятками (каблуками) возле педалей» [10, л. 1–9].

Приведенные заметки подводят нас к следующим выводам относительно волнующих Каменского вопросов фортепианного исполнительства (по крайней мере на момент появления записей):

Александр Данилович, как и большинство отечественных и западноевропейских музыкантов-педагогов, увлекся поиском универсального метода обучения, охватывающего различные типы телосложения и психического организации занимающихся («все виды техники на одном принципе»);

Ему были близки идеи Брейтгаупта, связанные с распределением функций плечевого пояса в зависимости от художественных и технических задач, свободным перемещением центра мышечной активности от спины к предплечью.

Следование принципу перераспределения нагрузки помогало Каменскому и его ученикам играть без усталости на сильных мышцах спины и плеча, когда это было необходимо, а при возникновении более сложных звуковых задач «подключать» мышцы предплечья. Однако если бы Александр Данилович полностью доверился принципам, проповедуемым «анатомо-физиологической школой», то вряд ли смог сохранить ту ажурность и певучесть пальцевой техники, которая досталась ему от Дубасова и Блуменфельда и которая позволяла ему так искренне и тонко интерпретировать миниатюры русских классиков, Дебюсси и Шопена. Значение пальцевой техники выявляется и при анализе концертных обработок Каменского, пронизанных почти трелеобразными украшениями в духе любимых им французских клавесинистов.

Именно сочетание двух подходов к фортепианной технике, вокруг которых разгорелась дискуссия в 1920-е годы в русско-советской пианистической среде, позволило Каменскому быть одним из самых «выносливых» и универсальных музыкантов этого периода. Но, разумеется, как и всякий крупный музыкант, Каменский, подобно его последнему учителю Николаеву, не миновал периода поиска универсальных методов обучения. С. М. Мальцев свидетельствует «От одной из моих учителей, Е. Ю. Гейман, которая была ученицей А. Н. Есиповой и Л. В. Николаева, я многократно слышал рассказ о том, что во время учения у Николаева она все время спорила с ним, доказывая необходимость специальной тренировки резкого высокого поднимания пальцев при снятии его с отыгравшей клавиши в работе над мелкой техникой, с чем тот, видимо, находясь под влиянием идей Брейтгаупта, никак не соглашался. ...Именно в частичной утрате активности пальцевой игры и в замещении чисто пальцевой игры приёмами, связанными с крупной техникой и с более пассивной ролью пальцев, можно видеть серьёзное отличие между этими школами» [6, с. 85].

В случае с Каменским, который мог, как никто другой, выучить в кратчайшие сроки многочисленные труднейшие произведения современных ком-

позиторов, применение принципов работы «анатомо-физиологической школы», позволяющей долгое время играть без усталости, более чем оправданно.

Особо необходимо отметить и эстетический аспект данного исполнительского направления. Составлявшие репертуар Александра Даниловича произведения советских композиторов собственным тематизмом «подсказывали» способ их интерпретации. Разнообразная, но всегда сочная фактура фортепианного авангарда, линейность неоклассических опусов, звукоизобразительность импрессионистических и этнографических музыкальных зарисовок требовали иного, чем полная оттенков перехода певучести романтического пианизма, подхода.

Отметим здесь и философию универсализма, охватившего многие исполнительские школы в 1910-20-х годов, происходившую из научной парадигмы эпохи — логического позитивизма, считавшего научное знание единственно возможным. (Как студент философского факультета Каменский не мог быть не в курсе актуальных философских течений.)

Познание исполнительского искусства, разумеется, начинается с познания себя. Это Каменский своим примером демонстрировал студентам. Отсюда — требование выявить природу пианистических движений посредством многочасовых занятий, не преодолевая возможности собственного тела, а направляя их в нужное русло. Распределять напряжение и отдых посредством смены работающих центров, использовать законы гравитации в своих художественных замыслах, выстраивать систему сильных рычагов из своих конечностей. «На своих уроках в консерватории он [Каменский] многое показывал сам, проигрывая фрагменты из самых разнообразных произведений, добываясь у учеников певучести звука, точности ритма и свободы рук при исполнении самых трудных пассажей» [11, л. 56] — так описывал педагогическую деятельность Каменского виднейший советский композитор Борис Арапов (1905–1992). В дальнейшем этот подход во многом был переосмыслен, но не отменен сторонниками психотехнической школы. Свобода, достигнутая приспособлением и оправданная музыкальной задачей, — вот основа виртуозности в понимании Каменского.

Развитие личности ученика проходило в классе Каменского в творческом и нравственном направлениях. К первому относится пробуждение в студенте активного композиторско-аналитического мышления, стирающего грань между исполнителем и автором. Для себя Александр Данилович мог решить эту задачу посредством обработки сочинения, привнесением в него черты собственного художественного мышления. Работая с учащимися, не склонными к композиторской деятельности, Каменский добивался полного понимания исполняемой музыки, граничащего с сотворчеством. Вот как описывает указанные процессы его последний ученик, впоследствии преподаватель

Института имени Гнесиных А. С. Бернгардт: «В работе со мной Александр Данилович ежечасно опрокидывал освященные веками педагогические каноны. Он угадывал какие-то подспудные возможности в моих слабых и неудобных руках. Он делал все, чтобы мое чисто композиторское музыкальное мышление, при котором звуковое воплощение этого процесса было мне как-то не очень нужно, возжелало бы этого звукового самовыражения. Он обольщал меня всеми красками и “ароматами”, на которые только способно фортепиано. Какое скульптурное совершенство демонстрировалось им в показе чисто пианистической работы! Наконец, он давал почувствовать самое главное — власть исполнителя-творца, под пальцами которого неузнаваемо преображаются самые хрестоматийные фортепианные пьесы» (цит. по: [1, с. 140]).

Юрий Прытков свидетельствует: «Уроки Александра Даниловича оказались для меня подлинным откровением. Все в них было необычно и ново. Он трактовал каждого ученика как единственную в своем роде творческую индивидуальность и в зависимости от особенности этой индивидуальности изменял применяемые им в процессе занятий учебные приемы. Он по-настоящему создавал для каждого ученика как бы некий вариант уже выработанной им педагогической системы. Одно это было уже необыкновенно пленительно! При интерпретации любой музыки он ставил во главу угла образное исполнение и исходил из положения, что исполнение музыки — всегда её толкование [!]. Обязательно добиваясь самого доверительного контакта между собой и учеником, он обычно начинал работу с той музыки, которая способствовала преодолению творческой скованности студента и приводила его к радостной раскрепощенности.

А как интересно относился Александр Данилович к необходимости для профессионального пианиста технической тренировки. Как упорно настаивал на том, что все так называемые технические процессы должны совершаться в мозгу — прежде всего и главным образом в мозгу... И все это он преподавал ученикам от урока к уроку, высказываясь удивительно просто и одновременно открывая нам все новые и новые перспективы творческих возможностей» [1, с. 140–141].

Из сказанного следует, что в отношении воспитания ученика Каменский придерживался того принципа отечественной музыкальной педагогики, который позже получит название «дифференцированный подход» и станет основополагающим в педагогике в целом. Сообразность метода преподавания, содержания дисциплины с личностными и анатомо-физиологическими особенностями студента — суть данного подхода.

Нравственное воспитание Каменский видел не в примитивно-бытовой форме нравучений, а в профессиональном общении. Во-первых, Александр Данилович прекрасно понимал, из чего складывается авторитет педагога —

из подаваемого им примера и любви к обучающемуся. Постоянное стремление к саморазвитию, выраженное в непрерывном освоении новой музыки, разнообразие форм творчества (от филармонических выступлений до шефских концертов, от обработок симфонической классики до военно-патриотических песен), стилевая гибкость (от французских клавесинистов до Дебюсси и Хиндемита) — вот немного из того, что вызывало восхищение у учеников, пробуждало желание проникнуть в суть музыкальной профессии. Нравственное воспитание ассоциировалось с категорией музыкального стиля, погружение в который Каменский видел своей первоочередной педагогической задачей. Ведь для музыканта-исполнителя сохранение музыкального стиля исполняемого произведения, — требование нравственное, так как исходит из самоограничения, вынужденного отбора выразительных средств, верной интонации. Основой же любого нравственного воспитания является именно осознанное самоограничение. «Принадлежа к числу людей, органически не способных к коварству и интриге, он не переносил неискренности и фальши и болезненно реагировал на откровенные акты человеческой злобы или лицемерия» (цит. по: [1, с. 142]).

Подводя итоги сказанному, подчеркнем, что в педагогической деятельности Каменского переплелись музыкально-профессиональные и ценностные общечеловеческие корреляты педагога. Его высочайшие нравственные установки вступили в резонанс с эстетическими максимумами, которые воплотились в чувстве стиля, в свободе и необходимости выбора исполнительских приемов и тактик, исходя из личностных и анатомо-физиологических особенностей студента. Профессионализм музыканта-преподавателя определялся и продолжает маркироваться как сочетание высокой нравственности, педагогической чуткости и музыкантской состоятельности, отражающей его профессиональные навыки, эстетическое чутье и чувство стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бушен А. Д. Александр Данилович Каменский: Очерк жизни и творчества. Л.: Сов. композитор, 1982. 144 с.
2. Бушен А. Д. Подвиг пианиста // Музыка на фронтах Великой Отечественной войны: Статьи. Воспоминания / ред. Г. Пожидаева. М.: Музыка, 1970. С. 217–232.
3. Михайлова Е. А. Собрание нотных рукописей как отражение творческой деятельности композитора и пианиста А. Д. Каменского // Вестник «Альянс-Архео». Вып. 21. М.; СПб., 2017. С. 53–64.
4. Михайлова Е. А. Материалы к творческой биографии А. Д. Каменского // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2018. № 2 (54). С. 29–33.

5. Толстой Д. А. Для чего все это было. Воспоминания. СПб.: Библиополис, Композитор, 1995. 624 с.
6. Мальцев С.М. Л. И. Зелихман, М. Я Хальфин: страницы жизни в документах // Лия Зелихман, Моисей Хальфин: страницы жизни в документах, статьи, воспоминания / ред.-сост. С. М. Мальцев СПб.: КультИнформПресс, 2012. С. 17–362.
7. Штейнгаузен Ф. А. Физиологические ошибки в технике фортепианной игры / пер. с нем. С. Малькиной под ред. Е. Шольц; предисл. С. Ф. Шлезингера. СПб.: Тип. «Печатный труд», 1909. 173 с.
8. Breithaupt R. Die natürliche Klaviertechnik. Vol. 1-2. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger, 1905-1906. 674 S.
9. Bach E. J. Die vollendete Klaviertechnik. Wölbing, 1929. 414 S.
10. Рукописи А. Д. Каменского / Основные взаимоотношения между пианистом и фортепиано (посадка, рука, клавиатура). Черновик статьи. Автограф // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–545. Оп. 1. Д. 50.
11. Рукописи Б. А. Арапова / Автобиография, воспоминания, дневники путешествий. Воспоминания. Наброски, черновики. Автограф // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–559. Оп. 1. Д. 106.

REFERENCES

1. Bushen A. D. Aleksandr Danilovich Kamenskij: Ocherk zhizni i tvorchestva. L.: Sov. kompozitor, 1982. 144 s.
2. Bushen A. D. Podvig pianista // Muzy`ka na frontax Velikoj Otechestvennoj vojny` : Stat`i. Vospominaniya / red. G. Pozhidaeva. M.: Muzy`ka, 1970. S. 217–232.
3. Mixajlova E. A. Sobranie notny`x rukopisej kak otrazhenie tvorcheskoj deyatel`nosti kompozitora i pianista A. D. Kamenskogo // Vestnik «Al`yans-Arxeo». Vy`p. 21. M.; SPb., 2017. S. 53–64.
4. Mixajlova E. A. Materialy` k tvorcheskoj biografii A. D. Kamenskogo // Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova. 2018. № 2 (54). S. 29–33.
5. Tolstoj D. A. Dlya chego vse e`to by`lo. Vospominaniya. SPb.: Bibliopolis, Kompozitor, 1995. 624 s.
6. Mal`cev S. M. L. I. Zelixman, M. Ya Xal`fin: stranicy zhizni v dokumentax // Liya Zelixman, Moisej Xal`fin: stranicy zhizni v dokumentax, stat`i, vospominaniya / red.-sost. S. M. Mal`cev SPb.: Kul`tInformPress, 2012. S. 17–362.
7. Shtejngauzen F. A. Fiziologicheskie oshibki v texnike fortepiannoij igry` / per. s nem. S. Mal`kinoj pod red. E. Shol`cz; predisl. S. F. Shlezingera. SPb.: Tip. «Pechatny`j trud», 1909. 173 s.
8. Breithaupt R. Die natürliche Klaviertechnik. Vol. 1-2. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger,

1905-1906. 674 S.

9. *Bach E. J.* Die vollendete Klaviertechnik. Wölbing, 1929. 414 S.
10. *Rukopisi A. D. Kamenskogo* / Osnovny`e vzaimootnosheniya mezhdu pianistom i fortepiano (posadka, ruka, klaviatura). Chernovik stat`i. Avtograf // CzGALI SPb. F. R-545. Op. 1. D. 50.
11. *Rukopisi B. A. Arapova* / Avtobiografiya, vospominaniya, dnevniki puteshestvij. Vospominaniya. Nabroski, chernoviki. Avtograf // CzGALI SPb. F. R-559. Op. 1. D. 106.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Решетник А. Д. — аспирант, andreireshetnik94@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Reshetnik A. D. — Postgraduate Student; andreireshetnik94@gmail.com