

Митрофанова М. В.

преподаватель ЛОКИ им. К.Н. Игумнова, Липецк

Фортепианная школа Игумнова.

«Музыка – это язык! – «Иностранный» язык, который очень трудно изучить. На этом языке написаны поэмы, рассказы, стихи. Задача исполнителей рассказать эти поэмы и стихи и сделать это связно, логично, чтобы органично сочетать в одно целое все звенья».

К.Н. Игумнов

Двадцатый век для России стал настоящим золотым веком фортепианной игры. Одним из его ярких представителей был блестящий пианист, основатель фортепианной школы – Константин Николаевич Игумнов. Профессор и ректор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, он был современником известных всему миру великих музыкантов-пианистов Антона Рубинштейна и Сергея Рахманинова, Иосифа Гофмана и Феруччо Бузони, сумел создать не только свой собственный индивидуальный стиль фортепианной игры, но и стать одним из основоположников целой исполнительской школы.

В конце XIX и начале XX столетий «золотой век» фортепианного искусства находился в полном расцвете. «...Фортепиано получило столь широкое распространение, что его можно найти почти в каждом образованном семействе. Это понятно: никакой, в самом деле, другой инструмент не заключает в себе такой тональной массы для самой полной

гармонии, ни на каком другом инструменте нельзя так понятно передать всевозможные роды музыкальных сочинений – симфонии, оперы, оратории и т.п. как на фортепиано; к тому же наши величайшие мастера, ни для какого, другого инструмента не творили с такой энергией, как для фортепиано, представив бессмертные образчики красоты в своих фортепианных сочинениях, отразивших в себе дух и форму их одновременно созданных, величайших инструментальных произведений». (3, с. 1)

Первое знакомство с огромным музыкальным миром искусства проходило у юного Игумнова с помощью фортепиано, как впрочем и у многих других выдающихся музыкантов того времени. Йозеф Рафф по этому поводу замечательно афористично сказал однажды: «Фортепиано – это верблюд, на котором грехи музыкального мира проводятся чрез пустыню». (цит. по 6, с.20) Таковой «пустыней» являлась не богатая оперными театрами и симфоническими оркестрами российская провинция, а точнее небольшой захолустный городишко – Лебедянь, в котором родился Константин Николаевич Игумнов.

Позже, в знаменитом московском музыкальном пансионе для одаренных подростков, основанном профессором Московской консерватории Николаем Сергеевичем Зверевым в начале XX века учился никому не известный тогда, молодой пианист Костя Игумнов. Из дверей так называемой «зверевской» школы, которая продолжала традиции московской фортепианной школы, заложенные ещё в XIX веке выдающимися пианистами Н.Г. Рубинштейном, С.И. Танеевым, В. Сафоновым и другими, вышли жемчужины мировой фортепианной школы А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов, А.И. Зилоти и другие яркие пианисты, оставившие свой след в фортепианном искусстве.

Не последнюю роль в формировании высоких принципов и идеалов Игумнова сыграла и немецкая педагогическая школа, которая на протяжении всей творческой жизни сопутствовала ему, и которую представляли «лебедянская» гувернантка Алина Федоровна Мейер, Николай Сергеевич

Зверев, внучатый ученик Джона Фильда, Александр Ильич Зилоти – ученик Зверева и Ф. Листа, и немец Павел Августович Пабст. Все они служили музыкальному искусству.

Основными принципами обучения были – воспитание художественного вкуса, стремление к точному воспроизведению учащимися нотного текста и характера исполняемого произведения. Зверев культивировал в игре певучий звук и свободу пианистических движений.

Игумнов уделял большое внимание развитию тонкого музыкального вкуса и исполнительских пристрастий. «Уже при первых уроках, нужно обратить внимание на то, чтобы ребенку давались такие пьесы, которые способны лучшим образом питать благородную душу, причем следует избегать всего пошлого и ординарного.... Насколько романами нельзя заменить тех духовных приобретений, которые сделаны Шиллером и Гете и т.п., настолько же в музыке непригодны для воспитания молодой души скоротечные продукты дня в сравнении с произведениями Гайдна, Моцарта, Бетховена и лучших романтиков». (3, с. 2.) Показательно, что музыкальные симпатии Игумнова, оставшиеся практически неизменными до конца его дней, сформировались уже в раннем детстве. У него были любимые произведения, шедевры мировой фортепианной литературы, которые стали своеобразными лейтмотивами всей творческой жизни. Среди них: Соната c-moll op. 111 Бетховена, «Крейслериана» Шумана, Соната h-moll Шопена и Соната h-moll Листа, Второй концерт c-moll Рахманинова, Первый концерт b-moll и Соната G-dur Чайковского, Фантазия C-dur Шумана, Соната As-dur op. 110 Бетховена. Таким образом, в концертном репертуаре Игумнова, чрезвычайно широком и разнообразном, доминирующее положение занимала классическая (преимущественно Бетховен) и романтическая музыка в широком смысле слова (Шуберт, Шопен, Лист, Шуман, Брамс, Чайковский, Скрябин, Рахманинов). Именно эта музыка привлекла его творческое внимание. Именно она была по-настоящему близка. В ней находил он глубину мыслей, неподдельность чувств, естественность выражения,

строгость и простоту очертаний – словом, все то, что превыше всего ценил в искусстве.

В целом, говоря о репертуарных пристрастиях Игумнова, нужно сделать один акцент на том, что все же наряду с произведениями явно инструктивного, внешне виртуозного плана, принадлежащих «менее строгому романтическому направлению», огромное место в репертуаре Игумнова занимали сочинения Бетховена, Шопена и Листа. И это объяснялось не только тем, что он трогательно любил музыку этих композиторов, но также и тем, что он всегда рассматривал изучение их произведений как основную предпосылку для достижения полной пианистической свободы и подлинной виртуозности.

Во времена стремительного наплыва огромного числа играющих виртуозов-автоматов, выработка подлинной виртуозности стала достаточно трудным делом. «В наших питомниках искусства, - писала Ванда Ландовска, - музыка кое-как прививается дичкам, едва ли пригодным для этого. Путем усердной каторжной работы и, не считаясь с натурой, которая не всегда так уж музыкальна, упорный ученик постоянной зубрежкой одних и тех же двух-трех десятков произведений, образующих багаж любого виртуоза, может приобрести то, что называется «великолепными пальцами», он может стать «большим скрипачом» или «большим пианистом», не являясь при этом музыкантом, ни артистом.» (2, с. 150)

Позволю себе привести еще одно высказывание немецкого музыканта Гуго Римана, ярко характеризующее подобных пианистов. В своем «Катехизисе фортепианной игры» он пишет: «Можно быть одаренным тонким слухом и живым музыкальным выражением, даже богатого музыкальной фантазией, и несмотря на это не быть в состоянии идти в фортепианной игре дальше посредственности, если не достает специального фортепианно-технического дарования; а наоборот, можно быть физически как бы рожденным для фортепианной игры и все таки оставаться на не высокой степени развития, благодаря недостатку художественного чутья. Мы

не ошибемся, если скажем, что большая часть посредственных или «хороших» пианистов принадлежит ко второй категории, то есть что они вследствие особенных физических дарований и упорного прилежания достигли блестящей внешней ловкости, маскирующей недостаток собственно музыкального таланта». (9, с. 18)

Таким образом, можно сказать, что координация мысли и пальцев у подобных «пианистов» перевешивала в пользу последних. Но в этом море «рабов холодного расчета и фейерверочных эффектов» были музыканты, для которых техника являлась лишь средством воплощения более глубоких художественных намерений. И бесспорно, Игумнов, конечно же, относился к подобным. «Все технические приемы, - говорил он, - рождаются из поисков того или иного звукового образа... Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения». «Нет хороших или плохих приемов самих по себе... Нельзя отрывать приемы исполнения от той звучности, которую надлежит получить». «Техника – это не манерность и внешняя виртуозность, это, прежде всего скромность и простота». «Кухня пианиста никогда не должна быть видна». «Чем незначительнее средства, затраченные на достижение определенной цели, тем сильнее впечатление от исполнения».

Критики отмечали в исполнении Игумнова «свойственное подлинно большому художнику чувство меры, исключительное благородство и тонкость нюансировки (особенно в пределах игры *piano*), мастерство педализации, а главное – глубокое и искреннее перевоплощение в поэтические образы исполняемой музыки. Писали также, что «глубокое художественное чутье и безупречный вкус» помогли Игумнову избежать «трафаретности и шаблонности», что «чувство формы не покидает пианиста даже в моменты предельной импровизационности исполнения», что «теплота и интимность никогда у него не переходят в сентиментальность» (цит. по 5, с.263)

Игумнов всегда напоминал ученикам о необходимости соблюдения «звуковой перспективы». «Как в живописи, - говорил он, - так и в музыке ничего не выйдет, если все будет иметь одинаковую цену. Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны выпуклыми, освещенными светом, второстепенные – оставлены в тени или полутени. Да, звуковая перспектива в музыке всегда есть. Это перспектива распределения голосов по степени насыщенности их звучания. Нельзя играть все одинаково выпукло и выразительно: в музыке, как и в живописи, есть передний и задний план.

Не был безразличен Игумнов и к «цветовой» окраске тональностей. Но воспринимал ее, пожалуй, в несколько обобщенном виде. Одни тональности были для него «более светлыми», другие «более темными». И только. Определенного цвета той или иной тональности он не ощущал. Например, к «светлым» тональностям он причислял C-dur, Cis-dur (который называл «золотистым»), G-dur (который называл «пасторальным»), к очень «светлым» - D-dur (который называл еще «торжественным»). Считал также «светлой» тональностью F-dur, но в «какую-то другую сторону». «Тут, - пояснял он, - разница такая же как между предрассветными и вечерними сумерками» (1, с.65) B-dur определял как тональность менее светлую, чем As-dur или Fis-dur. О Des-dur как то заметил, что в нем чувствуется «какое-то серебро», в то же время говорил: «Это – луна». К «темным» тональностям относил прежде всего cis-moll («самая мрачная тональность»), d-moll («мрачная, по-настоящему мрачная тональность»), в меньшей степени – g-moll; c-moll считал тональностью «мужественной и мрачной». Причем и в данной сфере у Игумнова существенную роль играли пейзажные представления; нередко возникали у него здесь и ассоциации жанрового характера.

В отношении к звуковому колориту у Игумнова условно можно различить две тенденции. Это – стремление к полному, мягкому, певучему звуку, стремление «петь на фортепиано» и стремление к максимальному разнообразию красок.

Пение Игумнов считал главным законом музыкального исполнения, или, как он сам говорил, «жизненной основой музыки». Он видел коренное зло многих пианистов в том, что они не могут, да и не хотят «петь на фортепиано». Вот его подлинные слова: «Часто мы встречаем у пианиста множество добродетелей – и точность, и ровность, и силу, - все как будто хорошо, все на месте, но не находим главного, самой души музыки, естественного пения». «Уши теперь огрубели. Пианисты стали не уважать певучий звук на фортепиано, предпочитая ему стук...» (5, с.363)

Не случайно Игумнов проводил резкое различие между терминами «туше» и «аншлаг». Термин «туше» он любил и признавал; термин «аншлаг» (то есть удар) ненавидел. По этому поводу он говорил следующее: «В старое время было хорошее слово «туше» (с французского), и оно правильно отражало отношение к инструменту: именно «туше», соприкосновение с клавиатурой, а не удар! Какой может быть удар? В ответ на удар будет только стук дерева. Удара по клавише не должно быть; клавиши надо ласкать, мягко к ним прикасаться, а не бить их...» (5, с.363)

По воспоминаниям учеников Игумнов очень недолюбливал чрезмерно быстрые темпы. Стремительное движение, мелькание звуков в плане чисто виртуозном, внешнем, блестящем было ему чуждо. Он не рассматривал преувеличения в темпах как проявление бессодержательного исполнения. Больше того: он видел в этих произвольных преувеличениях одно из коренных зол исполнительского искусства, одно из проявлений его упадка. «Чрезмерная быстрота, - говорил он, - еще не создает жизни... Ею вовсе не проверяется наличие темперамента и подлинной виртуозности... Она скорее свидетельствует о музыкальной неполноценности, скудости исполнения». (цит. по 5, с. 322) Знаменитый фон Бюлов прекрасно резюмировал по этому поводу: «Мы должны на фортепиано говорить, а не болтать вздор» (цит. по 4, с. 44)

Сам Константин Николаевич Игумнов отрицал наличие всякой «игумновской» фортепианной школы и это понятно. Об этом пишут и

говорят его ученики. Прошло уже несколько десятков лет после кончины тонкого музыканта и человека с большой буквы. Он умер в далеком послевоенном 1948 году, 24 марта. Оставил огромное количество учеников, около 500 прекрасных пианистов, среди которых огромное количество именитых виртуозов-исполнителей: Лев Оборин, Яков Флиер, Мария Гринберг, Яков Мильштейн и другие. Поэтичность его игры передалась и последним ученикам - Науму Львовичу Штаркману и Марии Степановне Гамбарян. Они стали выдающимися пианистами и педагогами нашего времени, уже XXI века и стояли у истоков ежегодного всероссийского «игумновского» конкурса молодых исполнителей игры на фортепиано, проходящего на базе Липецкого Областного колледжа искусств, который с честью носит имя великого пианиста. Школа Игумнова, крупнейшая пианистическая школа несомненно есть, она продолжается и будет жить в веках.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.

1. Игумнов К.Н. о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами.// Вопросы фортепианного исполнительства. Вып.3. – М.: Музыка, 1973. – с. 11 – 73.

2. Ландовска В. О музыке: Пер. с англ.: Послесловие А.Е.Майкапара. – М.: Радуга, 1991. – 438с.
3. Леберт З. и Штарк Л. Школа для фортепиано: Очерк. – М.: Тип. Лисснер и Роман, 1881. – XXIIс.
4. Курбатов М.Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. – М.: б.м., 1899. – 83с.
5. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975. – 471с.
6. Пфейфер Теодор. Лекции Ганса Бюлова. – М., 1895. – 115с.
7. Рабинович Д.А. Портреты пианистов. - М., 1962
8. Толстов А.С. Лето на липецком курорте: Очерк. – М.: тип. А.В.Васильева и К., 1902. – 108с.
9. Риман Г. Катехизис фортепианной игры. – М.: Юргенсон, 1892. – 107с.
10. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова.// Мастера советской пианистической школы. Очерки под редакцией А. Николаева. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. - С.41 – 115