

Шушаник Бабаян

ЭГОН ПЕТРИ

Шушаник Бабаян

ЭГОН ПЕТРИ

Очерк

Ереван
“Комитас”
2020

УДК 78.071.2

ББК 85.315.3

Б 122

Редактор В.В.Саркисян

Бабаян Шушаник

Б 122 Эгон Петри: Очерк / Ш.Бабаян. – Ер.: Комитас, 2020.- 80 с.

Очерк о выдающемся немецком пианисте XX столетия Эгоне Петри (1881-1962гг.) охватывает яркий период его концертной и просветительской деятельности в СССР с 1923 по 1937 год. Документальные свидетельства, рецензии и отзывы о его концертах составили основной материал очерка. Значительное место уделено не столь широко известным фактам и документам его пребывания в Армении в 1926-1927 годах

УДК 78.071.2

ББК 85.315.3

ISBN 978-9939-849-27-0

© Бабаян Ш., 2020

© Издательство “Комитас”, 2020

*Трудно понять явление, не войдя в него, не проникнув
его внутренней заботой, какой-то симпатией к нему.*

*Еще труднее осознавать и оценивать задним числом
то, что не было своевременно понято и
оценено в своих внутренних интенциях.*

А.В.Михайлов¹

От автора

Идея очерка о выдающемся немецком виртуозе Эгоне Петри возникла при знакомстве с рукописью уникального документального свидетельства его посещения Армении. Речь идет о лекции, прочитанной Петри в Ереванской консерватории в 1926 году. Долгое время по разным причинам этот документ оставался в забвении. Обнаружила его профессор Шупаник Арутюновна Апоян, музыковед, историк, которая до конца дней в своих исследованиях армянской фортепианной музыки последовательно стремилась к достижению целостности картины. Первооткрыватель многих неизвестных или забытых имен и фактов в этой области, она нашла рукопись лекции в архиве своего первого учителя Е.А.Хосровян. Почти одновременно появилась мысль еще раз перелистать страницы имеющихся рецензий, статей, отзывов, – московских, ленинградских, – соединив их с лекцией и фактами пребывания Э.Петри в Армении.

Как можно видеть, мы обращаемся к событиям происходящим примерно 90 лет назад, и все же, думается,

¹ Александр Викторович Михайлов (1938-1995) – теоретик и историк литературы, искусствовед, музыковед.

есть смысл вспомнить о гастролях и пребывании в Москве, Ленинграде (Петербурге), Грузии, Армении этого крупного пианиста, *«оказавшего значительное влияние на все наше *«пианистическое сословие»*»* (Г.Г.Нейгауз) тех лет (20-30гг.), так как личности подобного масштаба никогда не утрачивают свойственной им притягательной силы. В истории пианизма такие фигуры стоят особняком, как истинные маяки (если воспользоваться метафорой Бодлера). Нет необходимости перечислять все имена великих пианистов в символическом ряду духовной эстафеты, они хорошо известны, заметим только, что к их числу принадлежит и учитель Эгона Петри – Ферруччо Бузони. Их искусство – цельное, чистое по сути, возвышается, потрясая слушателей, и, сильно отличаясь по своей природе, оказывает большое влияние на современников. Облик этих музыкантов ярко запечатлевается в памяти, оставляя после себя длинный шлейф споров, воспоминаний, легенд...

Отдаленность времени неизбежно вызывает целую вереницу воспоминаний о музыкантах и музыкальной жизни прошлого. Нам придется представить Ереванскую консерваторию 1926-27гг.¹, то есть в самом начале пути, и вместе с тем вспомнить музыкантов, основателей и первых организаторов профессионального музыкального дела в Армении.

Гастроли Эгона Петри на территории бывшего Советского Союза с 1923 по 1937 годы имеют особую историю. Это был первый крупный зарубежный музыкант, посетивший новую страну. Он концертировал в республиках и разных городах СССР, не только в Москве и Ленинграде, но

¹ Именно в этот период Э.Петри трижды приезжал в Армению.

именно там его пребывание оставило наиболее яркие свидетельства. Впечатление было ошеломляющим, но впечатляли не только концерты. Необычайная сила воздействия на слушателей, профессионалов-музыкантов объяснялась поразительным масштабом личности пианиста. Его приезды сопровождались повсюду широким творческим общением — открытые уроки, лекции, беседы с видными музыкантами того времени и т. д., — в котором проявлялась еще одна сторона дарования Петри, мыслителя, «мудреца пианизма» (Г. Коган), — исключительная эрудиция и энциклопедические знания при редком умении точно и афористично излагать мысли. Игра пианиста, его совершенное мастерство, четко выработанные убеждения и принципы в области пианизма заставили многих больших музыкантов той поры взглянуть по-новому на многое в технике, искусстве фортепианной игры.

От тех ярких творческих встреч осталось немало документальных свидетельств, статей, рецензий, устных рассказов. И ереванская лекция 1926 года о фортепианной технике естественно вписывается в общую панораму музыкального общения, обретая в ней свое место.

Просматривая имеющиеся в нашем распоряжении документы, факты, воспоминания, стало очевидно, что в этом материале, собранном воедино, проступает удивительно цельный образ крупного музыканта, при этом неожиданно возникает стремление еще раз пересмотреть и осознать хорошо известные положения фортепианного исполнительства и методики.

Примечательно, что мы не всегда помним об огромном, тщательно продуманном труде Ферруччо Бузони по редактированию и «очищению» всех клавирных сочинений И. С. Баха,

который он осуществил совместно с Эгоном Петри и Бруно Муджеллини. В частности, Петри участвовал и в создании знаменитой редакции Ф.Бузони «Хорошо темперированного клавира». Это был, по существу, первый значительный этап в бесконечном познании баховского гения. Ф.Бузони и его ученики, единомышленники, обратились к глубокому изучению баховских рукописей, очищая тексты от редакторских наслоений, а также множественных искажений в транскрипциях виртуозов XIX столетия.

Второй значительный рубеж в понимании И.С.Баха – уникальное исполнительское творчество Гленна Гульда, который заново открыл полифоническое искусство великого мастера уже с позиций музыканта 50-х гг. XX столетия, впитав достижения не только предшественников по цеху, т. е. пианистов и клавесинистов (Ферруччо Бузони, Артура Шнабеля, Розалин Тьюрек, Ванды Ландовской и т. д.), но и музыкального искусства в целом.

В этом очерке мы стремились к тому, чтобы читатель как можно больше слышал «голос» самого Петри в его неподражаемой манере излагать мысли, находить соответствующие образные, меткие определения и сравнения. В связи с этим, наряду с ереванской лекцией, предлагаем некоторые характерные выдержки из предисловия и комментария в его редакциях «Английских сюит» и «Сонат» Баха, где высказаны интересные мысли о стилевых особенностях исполнения баховских произведений, а также тонкие наблюдения относительно формы, динамики, темпа и т. д. Редакции Петри датированы 1915 годом и являются составной частью вышеупомянутого совместного капитального труда по редактированию клавирных произведений Баха. Напомним,

что обращение Ф.Бузони и Э.Петри к И.С.Баху в исполнительстве, композиции (в обработках его различных произведений), редактировании клавирных сочинений, а именно создании уникальных, подлинных «изданий для работы»¹, — безусловно, соответствовало всей атмосфере, духу того времени, подчеркивая тем самым удивительную закономерность возникновения интереса к музыке и личности И.С.Баха в переломные для музыкального искусства моменты. Примерно в эти же годы появилась фундаментальная книга о Бахе Альберта Швейцера² (1908), ставшая настольной книгой музыкантов на долгие годы. А в 1917 году был издан прекрасный, один из редчайших по своей значимости труд в истории музыки — «Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха» Эрнста Курта.

Глубокие исследования творчества Баха в тот период в немалой степени способствовали осмыслению и осознанию кардинальных преобразований в художественном творчестве.

В наше время Urtext'ов, открывших возможности непосредственного изучения авторских источников, мы иногда впадаем в другую крайность. (Й.Сигети говорил об «ур-

¹ Edition de Travail [Издание для работы] — так своеобразно называл А.Корто свои редакции произведений Шопена (выходили в свет с 1910 до конца 1930-х гг.). Редакции баховских произведений Бузони и Петри также можно отнести к разряду «изданий для работы», так как они выходят за рамки традиционного редактирования.

² Думаем, читателю при чтении рекомендаций Э.Петри в комментарии к его редакциям сочинений Баха будет небезынтересно сопоставить и заметить сходство мыслей выдающихся музыкантов в вопросах интерпретации И.С.Баха.

текстовом снобизме”¹). Но редакции выдающихся исполнителей² содержат оригинальные, ценные мысли и взгляды, рекомендации, основанные на глубочайшем знании творчества, стиля автора, и, заметим, на тщательном изучении авторских рукописей и их различных вариантов.

Фраза «Эгон Петри – ученик, последователь великого Бузони», наподобие некоего клише порой заслоняла и заслоняет эту фигуру, мешая рассмотреть в «полный рост» музыканта Петри, забывая о подлинном, высоком смысле данного выражения. Возможно, поэтому мы не имеем исследования, – биографического, творческого – о Петри. Предлагаемая работа – посвящение выдающемуся музыканту и виртуозу.

Приношу глубокую благодарность замечательным музыкантам, профессорам Ереванской консерватории, без которых эта работа не могла бы состояться. Прежде всего, первым педагогам консерватории – Анне Михайловне Мнацаканян и Евгении Аркадьевне Хосровян, а также Шушаник Арутюновне Апоян, передавшей мне рукопись лекции. Особую признательность выражаю Армену Георгиевичу Будагяну и Вилли Вагановичу Саркисяну за постоянную помощь, активное участие и внимание к работе о Э.Петри. И, конечно, моему брату Арменаку Оганесовичу Бабяну и его жене Эвелине Амаатуновне Баятян, первым внимательным и строгим читателям всех моих работ.

Лекция Э.Петри была впервые опубликована в монографии А.Г.Будагяна «Анна Мнацаканян в документах, высказываниях, фотографиях» (Ереван, 2017).

¹ Цит. в книге: Г.Коган. Ферруччо Бузони. М., 1971, с. 57.

² Редакции Ф.Бузони, Э.Петри, А.Шнабеля, А.Корто.

Эгон Петри в высказываниях музыкантов-современников

Э.Петри приезжал в Москву и Ленинград в период расцвета советской фортепианной школы. В те годы (1923-1937) в консерваториях обеих столиц преподавали пианисты, профессора — носители русской, европейской культуры, ученики В.Сафонова, А.Есиповой, П.Пабста, А.Зилоти, Л.Годовского. Крупные музыканты и педагоги, они в полной мере оценили масштаб, мастерство и знания Эгона Петри. В Московской и Ленинградской консерваториях Петри прочел несколько лекций о фортепианном искусстве. Отдельные высказывания, эпизоды лекций остались в памяти многих слушателей. Разбросанные в различных статьях, посвященных пианистическому искусству, рассказанные видными музыкантами, яркие, выразительные, они имели большое значение в свое время, но интересны и сейчас, так как в них отражены оригинальные мысли легендарного пианиста.

Небольшие эссе, рецензии, статьи о Петри В.Каратыгина, Г.Нейгауза, Г.Когана, А.Гольденвейзера — воспоминания, впечатления после концертов, иногда — критический, содержательный анализ его исполнительства. При всей краткости этих литературных этюдов, в них сказано главное о выдающемся немецком виртуозе.

Читая статьи о Петри, можно до известной степени представить и характерные для советской действительности веяния в исполнительстве, более всего заметные в полемических рассуждениях. Хочется обратить внимание на высокий уровень критики в статьях, когда критические

замечания органично дополняют положительные качества пианиста, способствуя целостности исполнительского облика, побуждая тем самым читателя к спорам и размышлениям.

Две статьи В.Г.Каратыгина и Г.Г.Нейгауза удивительны по точности наблюдений и красоте изложения, в них сказывается редкий литературный дар, когда музыкальное восприятие, ощущение находит яркое, почти адекватное воплощение в слове.

Напомним, что Г.Г.Нейгауз, автор одной из лучших статей о Петри, был хорошо знаком не только с ним: в юные годы учения в Берлине и Вене у Л.Годовского, он широко общался с учениками Ф.Бузони. Так, один из его близких друзей, польский пианист Эдуард Штейерман – ученик Ф.Бузони и А.Шенберга.

Так случилось, что статьи советских музыкантов оказались единственными работами, посвященными Эгону Петри, и мы должны быть благодарны музыкантам Москвы и Ленинграда, а также тбилисскому рецензенту, музыковеду Владимиру Степановичу Ананову (Анте)¹, автору ярких, запоминающихся рецензий в газете «Заря Востока» (за 1925-1927гг.), сохранившим для нас живой облик пианиста, ибо, к сожалению, память человеческая недолговечна, и даже яркие события и личности легко стираются и забываются².

¹ См. словарь «Кто писал о музыке», том IV, М., 1989, с. 119.

² В.В.Софроницкий еще в 60-е годы говорил: «Э.Петри вообще очень большой пианист, жаль, что его сейчас забыли». См. в сб. статей: Воспоминания о Софроницком. Сост., ред. Я.И.Мильштейн, М.: 1982, с. 240.

Резонанс от концертов Петри (начиная с первого приезда в 1923 году) был сильный и длительный, а споры о его искусстве оказались острыми и продолжительными. Достаточно обратиться к труду Д.А.Рабиновича «Исполнитель и стиль» (Москва, 1979, вып.1), чтобы убедиться в этом. Совершенное интеллектуальное исполнительское искусство Э.Петри, где, казалось, нет ничего непродуманного, спонтанного, стало для автора книги идеальным примером при обсуждении рационалистических тенденций в фортепианном исполнительстве. Сравнение в книге многих выдающихся пианистов с Э.Петри помогает Д.А.Рабиновичу раскрыть и определить особенные черты их исполнительской манеры. Характерно, что имя Э.Петри часто упоминается в ряду пианистов, близких ему по духу, прежде всего, его учителя Ф.Бузони, Л.Годовского, Г. фон Бюлова и др.

Даже мимолетно брошенное Нейгаузом в порядке самокритики замечание весьма показательно при выборе имен, олицетворяющих пианиста-виртуоза: *«Конечно, я не могу ни показать, ни рассказать того, что может такой огромный виртуоз, лучший ученик великого Бузони, как Эгон Петри, или как очевидно показал и доказал гениальный пианист Владимир Горовиц...»*¹.

Прежде чем перейти к рассмотрению статей и отзывов, необходимо напомнить о некоторых биографических фактах, а именно, о не вполне ординарном для пианиста музыкальном воспитании Э.Петри (кстати, и прояснить некоторое

¹ Нейгауз Г.Г.Размышления, воспоминания, дневники. Ред. Нейгауз С.Г., Житомирский Д.В., Мильштейн Я.И., М.: 1983, с. 56.

зablуждение о том, что он поздно начал заниматься на фортепиано), так как, возможно, та исключительная широта кругозора, отмечаемая впоследствии многими критиками, объясняется до известной степени музыкальным развитием в юности.

Известны удивительные (судьбоносные?) факты о дружбе молодого, двадцатилетнего Ф.Бузони с семьей голландского скрипача Генри Петри в Лейпциге (1886-1888гг.). В семье Петри Бузони нашел тепло и поддержку настоящих друзей. Об их дружбе напоминают посвящения в творческих работах Ф.Бузони тех лет. Генри Петри был первым пропагандистом бузониевского творчества, и благодарный автор посвятил ему второй струнный квартет ор.26 и скрипичный концерт ор.35а. Жене Генри — Кати Петри (она побудила Бузони к работе над фортепианными обработками органных сочинений И.С.Баха) Бузони посвятил свою первую баховскую обработку — Прелюдию и фугу D-dur, а маленькому скрипачу, сыну семьи Петри, — четыре скрипичные багателли ор.28. Посвящение гласило: «Для семилетнего Эгона Петри в легчайшем скрипичном изложении»¹. Как можно видеть, Эгон Петри рос в музыкальной семье, с 5 лет начал заниматься на скрипке, с 7 лет — на фортепиано. Скупые сведения энциклопедической статьи Д.А.Рабиновича сообщают, что Петри играл на скрипке в квартете, а затем в Дрезденском королевском оркестре. Разумеется, параллельно он занимался на фортепиано, какое-то время (до поступления в класс Ф.Бузони) брал уроки у замечательной пианистки Тересы Карреньо.

¹ Коган Г.М. Ферруччо Бузони. М., 1971, с. 19.

Игра в квартете и оркестре... может ли быть для музыканта что-либо более ценное для общего музыкального развития? Не тогда ли была впитана удивительная стилистическая европейская культура, о которой писали в дальнейшем рецензенты?

Каким же предстает Эгон Петри в отзывах современников-музыкантов?

Техническое совершенство

Все отзывы и статьи об Эгоне Петри содержат высочайшую оценку его необыкновенного технического совершенства. В.Г.Каратыгин писал в своем блистательном эссе «Эгон Петри»: *«Петри... прежде всего заявил себя как полновластный хозяин фортепианной механики — техники. Трудности для него не существует»*, — и далее: *«Техника его... находится на последней высоте возможных в этой области требований»*¹. Г.Г.Нейгауз говорил о «колоссальной технике», а Г.М.Коган — о «...поражающей точностью, отчетливостью, свободой и чистотой технике», отмечал *«исключительно уверенное и мастерское владение инструментом»*². А.Б.Гольденвейзер в рецензии «Концерты Эгона

¹ Каратыгин В.Г. Избранные статьи. Сост. Данскер О.Л., ред. Ю.А. Кремлев, М.-Л., 1965, с. 312, 313.

² Коган Г.М. Вопросы пианизма. М., 1968, с. 337.

Петри» лаконично и точно отмечал «*почти безграничное виртуозное мастерство*» пианиста¹.

Техника мастера настолько поражала слушателей (Г.Коган даже ввел в обиход выражение «технические приемы школы Бузони-Петри», правда иногда с несколько негативным оттенком²), что под ее воздействие попал даже К.Н.Игумнов – пианист, казалось бы совершенно далекий от подобных проблем. Л.Н.Оборин вспоминал, что период 1923/24 года его занятий с Игумновым был отмечен явным увлечением Константина Николаевича техницизмом. Причиной увлечения, столь не свойственного ему, стал приезд Эгона Петри, когда «его принципами, как и бузониевскими установками, Константин Николаевич очень заинтересовался и побудил своих учеников также призадуматься о постановке и методике игры на фортепиано»³.

Из чисто внешних примет техники Петри – сверхбыстрые темпы. Это можно услышать и в записях, которые сохранились. Так, в хоральной прелюдии Баха–Бузони G-dur №4 (запись 1958 года) поражает скорый, легкий бег шестнадцатых (заметим, в соответствии с указанием Бузони к данной прелюдии) в сочетании с хоральным напевом, рельефно выступающим на их фоне.

Интересен и отзыв в Тифлисской газетной статье – рецензии от 1927 года – о выступлении Э.Петри с симфони-

¹ Гольденвейзер А.Б. «О музыкальном искусстве». Сб. статей. Сост., ред. Д.Д.Благой. М., 1975, с. 90.

² Коган Г.М. Вопросы пианизма. М., 1968, с. 339.

³ Сб. статей «Пианисты рассказывают». Сост. М.Г.Соколов. М., 1990, вып.1, с. 46.

ческим оркестром под управлением А.Ш.Мелик-Пашаева. Восхищенный рецензент писал о «полном художественном согласии» Э.Петри и А.Мелик-Пашаева (напомним, что Мелик-Пашаеву в это время было 22 года!), «о неукоснительной точности оркестрового сопровождения в самых рискованных моментах, самых ураганных темпах, какие развивал Петри»¹. Заметим, что эта редкая рецензия Анте привлекает особое внимание, так как в ней описана встреча двух выдающихся музыкантов, один из которых, младший, находился в самом начале творческого пути. Как писал рецензент, Эгон Петри заметил и оценил яркий талант дирижера, «неоднократно демонстрируя на эстраде одобрение своему молодому партнеру, который ясным чувством характера музыки, чуткостью ко всем намерениям пианиста..., красотой взмаха, мягким тоном оркестрового сопровождения... приковывал рядом с пианистом внимание всех слушателей и, видимо, внушал спокойную уверенность в полном контакте пианисту».

Чтобы глубже понять какое-нибудь явление, мы прибегаем к сравнению (возможно, один из первых таких примеров человеческого познания – «Сравнительные жизнеописания» Плутарха). В исполнительстве это происходит постоянно, так как оригинальность, неожиданность исполнительской манеры того или иного музыканта до конца понимаешь, если удастся сравнить его либо с художником, подобным ему, и тогда примечательное сходство выявляет масштаб исполнителя, способствует осознанию творческих

¹ Мелик-Пашаев А.Ш. Воспоминания. Статьи. Материалы. М., 1976, с. 79.

намерений; либо с артистической личностью, прямо противоположной – в этом случае становится отчетливее исполнительская индивидуальность каждого.

«Опыт сравнительной характеристики» двух пианистов – Александра Боровского и Эгона Петри был проведен Г.Коганом в небольшой, но содержательной статье 1927 года. Александр Боровский – ученик А.Н.Есиповой, и, как писал Г.М.Коган *«из всех пианистов, гастролировавших в Москве, только он мог выдержать сравнение с Петри»*¹. Сравнение музыкантов очень интересно, так как речь идет не о сильных и слабых сторонах их исполнительства, а о глубоком постижении исполнительского искусства каждого из них при рассмотрении сходных и различных черт, художественных принципов. Коган писал: *«Петри – большой музыкант (в смысле профессиональной культуры), Боровский же – большой художник: там преобладает культура, тут – натура»*². Г.М.Коган отмечал: *«От игры Петри остается впечатление поразительной легкости и непринужденности»*.

Запись Э.Петри от 1958 года этюда «Мазепа» Листа далека от совершенства, но и она свидетельствует об указанных тогда Коганом качествах, о легкости, о «ювелирной работе и филигранной звуковой отделке» в произведениях Листа. Здесь вспоминается совет Бузони по поводу «Дон-Жуана» Моцарта-Листа: *«Я самым настоящим образом советую каждому пианисту в течение исполнения (и с самого начала разучивания) постоянно иметь в виду и добиваться в конечном итоге передачи прозрачности и*

¹ Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1968, с. 337.

² Там же, с. 338.

непринужденности моцартовского «Дон-Жуана»... важно не только справиться с трудностями, но и преодолеть их с грацией — и отнюдь не выставлять напоказ»¹. Эта легкость, особое, редкое качество исполнительского мастерства, не только музыкального, но и театрального, когда все предельно естественно и просто, — всегда поражала и восхищала слушателей Э.Петри, и особенно в произведениях Листа: «...величайшие трудности у Петри преобразуются в легкую, радостную игру. Листовская «Кампанелла» в бузониевской [обработке]... стремится у него как на «легких крыльях»².

Характерно, что отдавая предпочтение многим достоинствам Боровского, свой анализ Г.Коган все же завершает в пользу Петри: «И потому, несмотря на большие, чем у Петри, художественные данные, Боровский, по существу, менее яркий, менее совершенный представитель того пианистического мастерства, главным выразителем которого является в настоящее время Эгон Петри»³.

Г.Г.Нейгауз в статье 1936 года «Три художника» также обращается к сравнительному анализу, подчеркивая, что исключительное своеобразие индивидуальности трех мастеров — Корто, Петри и Тибо — особенно ярко проявляется при сопоставлении. При этом заметим, что А.Боровский и Э.Петри имели много общего, Г.Нейгауз же сравнивает Альфреда Корто и Эгона Петри — две полярные художественные

¹ См. вступительную статью к «Дон-Жуану» Листа в редакции Бузони.

² Газета «Заря Востока», Тифлис, 1925. Автор рецензии «На концертах» — Анте.

³ Цит. статья, с. 339.

натуры. И, пожалуй, именно в этой статье Г.Нейгауз довольно точно сформулировал так называемые недостатки Э.Петри и А.Корто, которые критика нередко предъявляла им, но сформулировал не как критик, а как музыкант, осознающий самобытность мастеров, которых нелепо упрекать в том, чего у них нет. Нелепо ожидать технического совершенства у Корто, ибо эмоциональная наполненность его искусства этого не требует. Так же нелепо обвинять Петри в отсутствии эмоциональности, так как в объективности его прочтения есть нечто от созерцания совершенства музыкального произведения в его первозданности. Нейгауз писал: *«О большом артисте никогда не следует судить с какой-то внешней, предвзятой точки зрения. Мы всегда должны учитывать весь мир его идей, цельность и значительность его индивидуального художественного мирозозерцания. Корто – романтик, при этом круг своих идей, чувств, мыслей он доводит до слушателя с большой силой и глубиной. /.../ Петри стремится к лаконичной простоте. Слаженность, органическая слиянность Петри со своим инструментом значительно больше, чем у Корто. Но есть что-то от ученого аналитика в его манере исполнения»,* и далее заключает: *«Высокий интеллектуальный уровень всего его музицирования доставляет слушателям большое наслаждение и заставляет легко прощать Петри некоторую сухость и отсутствие эмоциональности, которые ощущаются у него особенно при исполнении сочинений романтиков»*¹.

¹ Нейгауз Г.Г.Размышления, воспоминания, дневники. Ред. Нейгауз С.Г., Житомирский Д.В., Мильштейн Я.И., М.: 1983, с. 136, 137.



Ферруччо Бузони
(1866-1924)

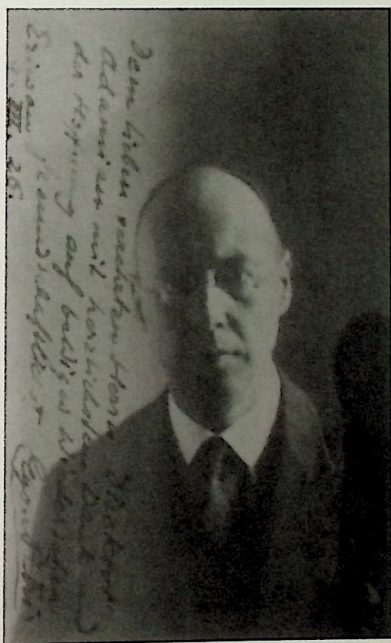
Фотография Эгона Петри
с дарственной надписью директору
ереванской консерватории Аршаку
Адамяну. Надпись на фотографии
(перевод с немецкого):

«Дорогому, уважаемому господину
директору Адамяну с наискорейшей
благодарностью и надеждой на скорое
свидание.

Дружественно

Эгон Петри

Ереван 9-ое марта 1926 года»





Генрих Густавович Нейгауз
(1888-1964)



Григорий Михайлович Коган
(1901-1979)

О репертуаре

Концертная жизнь Эгона Петри была предельно насыщенной; приезжая в Советский Союз на гастроли, он никогда не ограничивался одним или двумя концертами, выступал ежедневно несколько дней подряд (В.Г.Каратыгин писал о неделе Э.Петри в Петрограде) с разнообразными серьезными программами. Напряженный график концертов часто охватывал целый регион. Так, в Закавказье Э.Петри выступал в Тифлисе, Баку, Ереване. В Армению Э.Петри приезжал трижды, гастроли длились три-четыре дня, ежедневные концерты проходили не только в Ереване, но и в Ленинкане, городе, находящемся довольно далеко от столицы.

Можно заметить, что все, кто когда-нибудь писал о Петри, обязательно упоминают о его «поражающе огромном репертуаре» (Г.Коган). Самое значительное место в этом обширном репертуаре занимали Бах и Лист, в творчестве которых со всей полнотой и мощью раскрывался дар, мастерство и масштаб исполнительства Петри (как и у его учителя Ф.Бузони!), а оценка критиков в вопросе интерпретации была единогласной и безоговорочно высокой. Так, в рецензии Г.Когана (1927г.) можно прочесть об «интересной программе концерта (18 этюдов Листа!)»¹, давшей «образцы нового роста звукового мастерства Петри, игра которого с ее поистине волшебными звучностями все более приближается к заветам Листа и Бузони о «нефортепианной» трактовке

¹ Коган Г.М. «Вопросы пианизма», с. 383.

фортепиано». Д.А.Рабинович, включая Эгона Петри в ряды исполнителей — безусловных листианцев, отмечал: «Эгон Петри играл Шопена много и часто, но /.../ основное в творческом облике Э.Петри определялось не его шопеновскими интерпретациями, а скорее тем, как он исполнял Баха и Листа»¹.

Говоря об объемности баховского репертуара Петри надо иметь в виду не только исполнение всех баховских клавирных сочинений, но и транскрипций (прежде всего, конечно, Листа и Бузони). Напомним, что у Эгона Петри есть собственные обработки баховских композиций (одну из них прекрасно играл Николай Петров, кроме того, сохранились и записи авторского исполнения). В программах его концертов всегда звучали произведения Баха.

Профессор Ш.А.Апоян в своей монографии о Роберте Андриасяне² приводит интересный факт: программу концерта Э.Петри в Тифлисе от 25/V 1925 года, в которой привлекают внимание своей необычностью для тех лет баховские Гольдберг-вариации (в концертной редакции Бузони).

В наши дни многие пианисты играют Гольдберг-вариации, возможно, не без влияния Гленна Гульда, когда в середине столетия после его уникального исполнения стала очевидна неисчерпаемая красота этого сочинения.

В начале XX века осознание Ф.Бузони того, что «это произведение обязательно должны услышать тысячи людей в концертном зале» на фортепиано (его слова в комментарии — Ш.Б.), привело к созданию довольно редкого издания —

¹ Рабинович Д.А. Цит. изд., с. 9.

² Апоян Ш.А. Роберт Андриасян. Е., 1984, с. 17.

концертной редакции, где Бузони помещает в большинстве вариаций рядом со своим вариантом оригинальную версию, чтобы исполнитель видел и баховский текст. (Ванда Ландовска, примерно в это время, исполняла Гольдберг-вариации на том инструменте для которого они написаны — на клавесине).

Указывая в комментарии редакции, что из трех великих примеров вариационного искусства Баха (Пассакалии для органа, Чаконы для скрипки и 30 вариаций) Гольдберг-вариации наиболее богаты и изобретательны, Бузони объясняет, что значительные редакторские изменения внесены им с учетом возможностей исполнителей и способности восприятия слушателей. Потребовалось еще около 50 лет, чтобы публика была в какой-то степени подготовлена к интерпретации Гленна Гульда, но принципиально важен был момент возможности представления этого замечательного произведения на концертной эстраде, и здесь велика роль первых исполнителей — Ф.Бузони и Э.Петри.

Кстати сказать, в концертной редакции Гольдберг-вариаций Ф.Бузони есть рекомендации, неприемлемые в наше время, но есть также технические и композиционные предложения при перекрещивании рук, которые указали современным пианистам наиболее вероятный путь преодоления такого рода трудностей.

В статье «Три художника», о которой мы уже упоминали, Г.Нейгауз, сравнивая Корто и Петри в отношении прочтения различных авторов, отмечал, «что чуть ли не самое сильное впечатление Корто произвел исполнением глубоко романтических произведений Шумана». Петри, — как пишет

Нейгауз, — несравненный интерпретатор некоторых «умозрительных» (!? — *Ш.Б.*) произведений Баха, Франка, Шуберта и, безусловно, листовских этюдов и транскрипций¹. Пожалуй, нейгаузовское определение «умозрительные произведения» Баха красноречивее всего говорит об отношении публики к появлению Баха в концертных программах. В связи с этим приведем характерную выдержку из тифлисской рецензии Анте (май, 1925г.): *«Э.Петри, редактировавший вместе с Ф.Бузони полное собрание сочинений Баха, — один из глубочайших его знатоков. ... Петри — мастер полифонии, и сложный баховский рисунок гравирован у него с отчетливостью дюреровских гравюр; у каждого голоса свое лицо, своя тембровая окраска, что дает совершенно органичную звуковую пышность»*. В этом концерте (I отд.) Петри исполнял «Хроматическую фантазию и фугу», «Итальянский концерт», органную Токкату и фугу C-dur (обработка Бузони) и собственную обработку Менуэта Баха. И рецензент в заключение писал: *«И весь Бах дан с такой живой ритмической силой, с такой увлекательностью чувства, что после «сухого, скучного» (выделено мною) Баха аудитория устроила Э.Петри продолжительную овацию»*.

Сохранилась программа одного из сольных концертов Эгона Петри в Ереване от 5 марта 1926 года. Она впечатляет не только объемом — в ней просматривается единый замысел, целостная концепция. И в этом Э.Петри явно следует примеру своего учителя:

¹ Цит. статья, с. 137.

Шопен

Фантазия f-moll

Баллада As-dur

Скерцо cis-moll

Соната b-moll

12 этюдов op. 25

Полонез As-dur

Фантазия фа минор как бы открывает эпическое повествование, некий рассказ, в котором проходят, чередуясь, лирические, героические, исторические события (баллада, скерцо, соната, этюды), где есть место любви, радости, горю, смерти... завершает все торжествующий, победный Полонез As-dur.

Устные рассказы о Петри почти легендарны, и в них ярко отражается еще одно качество, также часто фигурирующее в отзывах: Нейгауз писал о «колоссальной», «исключительной эрудиции». Так из бесед с армянскими музыкантами сохранилось интересное свидетельство музыковеда, профессора М.А.Тэрьяна со слов самого Эгона Петри о его знании **всей** музыки Моцарта (передано проф. В.В.Саркисяном).

Памятен и рассказ профессора Н.Н.Позняковской¹. В одном из концертов в Ленинграде Э.Петри должен был играть произведения Скрябина. По какой-то причине он не захотел (или не смог) играть в тот день Скрябина. На эстраду вышел импресарио и объявил, что господин Петри не будет играть Скрябина, но сыграет все, что пожелает публика... Публика была в восторге: этюды, полонезы, баллады,

¹ В устной беседе с автором этих строк.

рапсодии, вальсы и т. д. — заявкам не было конца, Эгон Петри все играл...

Говоря об исключительной эрудиции Петри, необходимо помнить о его творческой музыкальной биографии: опыт игры в квартете и оркестре как скрипача, о редактировании всех клавирных сочинений Баха (вместе с Ф.Бузони), о том, что он, как многие крупные исполнители, отдал дань композиции, имея обработки баховских произведений. Г.Нейгауз очень точно писал: *«Знание не только фортепиано, но и музыки, знание, чем-то напоминающее средневекового цехового мастера — «мейстерзингера», доступное только очень крепкому и идеально дисциплинированному интеллекту, дает Петри ту завидную уверенность и определенность, которую мы так хорошо знаем по его концертам»*¹.

В огромном репертуаре Петри были и произведения русских авторов — Чайковского, Балакирева, Скрябина, Прокофьева. Но в сфере русской музыки у Петри случались неудачи, и связаны они были с сочинениями двух композиторов — Прокофьева и Скрябина. Несколько удивляет в этом вопросе отношение критиков: музыканта, известного своей добросовестностью, «ответственностью за свое дело» (Г.Нейгауз), упрекали в недоработке произведения (Г.Коган)², или в «наспех подготовленной программе»³. Хочется напомнить, что в двадцатые — тридцатые годы исполнение и постижение музыки Прокофьева только начиналось. Так, Н.Н.Позняковская, первая исполнительница Третьего концерта Прокофьева

¹ Нейгауз Г.Г. Цит. статья, с. 153.

² Коган Г. Сб. «Вопросы пианизма», с. 394.

³ Сб. «Воспоминания о Софроницком», цит. изд., с. 335-336.

в Ленинграде (1925г.), рассказывая о том, как она учила этот концерт, говорила¹: «Прокофьев для вас сейчас – классика, а мне тогда было очень нелегко его учить, в какой-то момент я даже решила выучить весь концерт каждой рукой отдельно наизусть (!)». (Приведем краткий отзыв того времени о ее исполнении. Критик Н.Финдейзен писал: «пианистка отлично передала этот полный виртуозного блеска концерт»²).

Характерно, что после неудачного исполнения Петри Третьей сонаты Прокофьева (фактически, срыва), в спорах по поводу этого инцидента на его защиту стал В.В.Софроницкий. Как концертирующий пианист, он хорошо понимал, «что при исполнении очень сложного произведения такое может случиться со всяким», сам же факт включения Петри этого произведения в программу, как говорил Владимир Владимирович, *«характеризует его как человека, благожелательно и ответственно относящегося к своим концертным обязательствам»*³.

Вполне естественно, потребовалось некоторое время, чтобы новизна, необычность музыки Прокофьева обрели своего исполнителя и слушателя. Искусство же и художественный мир Скрябина настолько индивидуальны, что для исполнения его музыки (особенно среднего и позднего периодов) необходимы задатки истинного скрябиниста, в полной мере сознающего и принимающего его мироощущение.

¹ В устной беседе с автором этих строк (разговор происходил в конце 60-х гг.)

² См. в книге «Наталия Позняковская. Воспоминания. Статьи». Санкт-Петербург, 2014, с. 36.

³ Сб. «Воспоминания о Софроницком», с. 336.

В связи с этим нельзя не вспомнить яркий случай, описанный В.В.Софроницким (скрябинистом божьей милостью!). Он рассказывал о Петри, (которого, по свидетельству И.В.Никоновича очень ценил): «...иногда он делал смешные вещи. Как-то я зашел к нему в артистическую, а он разыгрывается: сделал себе упражнения двойными нотами из начала «Vers la flamme» и повторяет их по десять раз, представляете себе?!»¹.

Отметим, что формально фактура последней скрябинской поэмы ор.72 «К пламени» — безусловно, двойные ноты, но их безукоризненное исполнение, не наполненное смыслом, содержанием, которое вложил автор, могут превратить поэтический образ «гипнотического воздействия, ... напряженной экспрессии» (Л.Е.Гаккель)² в лучшем случае в блестящий этюд.

Рассказанный эпизод уникален. Во-первых, в нем воплощается характерный принцип работы Ф.Бузони над техникой. Нейгауз пишет, что по наблюдениям его учеников Михаэля Задоры, Эдуарда Штейермана и Эгона Петри, Бузони посвящал много часов подряд работе над каким-нибудь специальным разделом техники, тремоло, двойными нотами, октавами и. т. д. Он играл не упражнения, а примеры из пьес, так называемые трудные места из произведений Бетховена, Листа и др.³ Во-вторых, он до некоторой степени проясняет

¹ Сб. «Воспоминания о Софроницком», с. 240.

² Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Л.-М., 1976, с. 86.

³ Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. М., 1983, с. 94.

неудачи Петри при исполнении Скрябина, ибо специфическая техника и ритмика русского композитора представляют трудности совершенно иного рода из-за предельности выраженных в музыке эмоций.

Эгон Петри всегда исполнял произведения учителя, что в то время было достаточно редким явлением, а музыка его не всегда встречала понимание. Напомним крайне отрицательный отзыв А.Б.Гольденвейзера о «Контрапунктической фантазии» Бузони: (*«... типичное головное, формалистическое произведение, в котором всевозможные сложности и ухищрения являются не средством для выражения музыкальных идей автора, а самодовлеющей целью»*)¹. Справедливости ради заметим, что фортепианные сочинения Ф.Бузони только сейчас постепенно входят в репертуар современных пианистов. Правда, всегда были исполнители, обращавшиеся к его творчеству. Так, Г.М.Коган в известной монографии приводит имена исполнителей отдельных произведений Ф.Бузони. К примеру, кроме Эгона Петри и других учеников Бузони, вспомним Джона Огдона, Викторию Постникову и др.

Необъятный репертуар Эгона Петри включал и крайне редко исполняемого автора — Алькана (Шарля Валантена Моранжа, 1813-1888), композитора с необычной судьбой: его ценили современники — Шопен и Лист, но и сегодня концерт из произведений Алькана стал бы определенно чрезвычайным событием.

¹ См. в цит. сб. статей: А.Б.Гольденвейзер, «О музыкальном искусстве», с. 90.

Г.Шонберг писал об исполнении Эгоном Петри в 30-е годы этюдов Алькана, приводя при этом мнение Ферруччо Бузони, который считал фортепианные сочинения французского композитора «величайшим достижением в фортепианной музыке после Листа»¹.

Завершая свой обстоятельный труд² о Листе, Я.И.Мильштейн, говоря об исполнительских достижениях, достойных изучения и подражания, о великолепных образцах исполнения Листа зарубежными исполнителями, при перечислении имен начинает с Э.Петри, а затем уже следуют имена Вальтера Гизекинга, Альфреда Корто, Робера Казадезюса, Артура Рубинштейна, Клаудио Аррау, Владимира Горовица, Ани Фишер...

Звучание инструмента

В игре Петри поражало и особое звучание инструмента. Все рецензенты отмечали необычайную красочность звучания, *«насыщенность его звука, необыкновенную полноту и сочность его forte»* (В.Каратыгин), *«своеобразное (органный тип) владение звуком»* (Г.Нейгауз), писали о *«безукоризненном овладении всем спектром оттенков..., огромной, моментами стихийной силе почти оркестровой звучности»*³.

¹ Н.С. Schonberg. The Great Pianists, N.Y., 2006, p. 209.

² Мильштейн Я. Ференц Лист, тт.1,2, М., 1956, т.2, с. 178.

³ См. в кн.: Григорьев Л., Платек Я. «Современные пианисты». М., 1985, с. 310.

В.Г.Каратыгин писал: «... чрезвычайно красочно и живописно передано Скерцо [cis Шопена]», – и далее «Колористические достижения Петри вообще весьма велики, тогда как простая, в однородной звучности лежащая кантилена мало ему дается: не хватает мягкости и сплошности мелодической линии»¹. Рискнем объяснить этот «недостаток». Пожалуй, здесь уместно вспомнить основной тезис Бузони и Петри о природе фортепиано. Известно, что для Бузони рояль – инструмент *non legato*. «Бузони принципиально избегает певучего *legato*, словно лишь случайно прибегая к нему,» ... «опираясь на «стаккатную природу фортепиано» /.../ Бузони осуждает «слишком лощеное *legato*» и выдвигает на первый план игру *non legato*»². В лекции, которую Петри прочитал в Ереванской консерватории в 1926 году, встречается та же мысль: «Рояль – инструмент *стаккато*, и то, что мы называем *legato* – всего лишь обман слуха. Только благодаря знанию инструмента, музыкальной фантазии и музыкальной воле можно дать представление о том, что вы играете *legato*». Отсюда особенности, специфика звучания фортепиано Бузони и Петри. Легато в мелодической линии не являлось идеалом Петри, он и не стремился достичь «сплошности мелодической линии».

Еще одно положение Ф.Бузони находит свое отражение в искусстве Петри. Имеем в виду принцип крупного мышления, террасообразную динамику, прежде всего в полифонии Баха, когда сопоставляются динамически контрастные пласты, способствуя необыкновенной масштабности архи-

¹ Каратыгин В. Г. Цит. статья, с. 315.

² Коган Г. Ферруччо Бузони. М. 1971, с. 70-71.

тектоники произведения в целом. Г.Коган писал о *«противопоставлении различных звуковых планов при строжайшей звуковой ровности в пределах каждого «плана»»*¹.

В комментарии, предваряющем редакцию Петри Английских сюит Баха, не менее ценном и интересном, чем комментарий Бузони к баховским инвенциям, есть наблюдения удивительной тонкости и точности, как в вопросах формы, так и по поводу звучания. Относительно волнообразной динамики (частые *cresc.* и *dim.*), он писал: *«Мы предостерегаем от diminuendo в сочинениях, выражающих силу и энергию. Обычная манера играть вверх crescendo, вниз diminuendo неприемлема... Такая привычка... ведет к расслабленному шатанию, что противоречит мужественному архитектурному характеру баховского искусства»*.

В предисловии к редакции Сонат Баха Петри указывал: *«Не подлежит никакому сомнению, что образом для построения и трактовки звуковых планов должен служить орган с его разнообразными мануалами и регистрами: террасообразные нарастания звучности, четко различаемые составные части, большие поверхности, резко очерченные контрасты... Не надо дробить монументальность интерпретации и вольный взлет мелодической мысли самодовлеющими подъемами и падениями. Точно так же и способ извлечения звука должен быть всегда мужественным, крепким и здоровым, даже в piano, которое не должно быть ни расплывчатым, ни беззвучно-шелестящим (säuselnd)»*.

¹ Коган Г. Вопросы пианизма. Цит. статья, с. 338.

Приведем и замечательное высказывание Э.Петри в комментарии к Прелюдии Второй Английской сюиты, обращающее внимание исполнителя на необычайную пространственность произведений И.С.Баха, несмотря на ограниченность диапазона инструментов того времени: *«В умении использовать различные регистры клавира и в их пластическом противопоставлении Бах, даже при ограниченном объеме клавиатуры в его время, является предвестником Бетховена и Листа. Бетховену было предназначено открыть две новые звуковые возможности: одновременное применение верхнего и нижнего регистров посредством перемещения рук к краям клавиатуры (у Шумана, например, руки почти всегда «прилипают» друг к другу) и «мистическую» роль педали, как затемнительницы гармонии»*¹.

О богатстве и неожиданности звуковых представлений и звукового воображения Петри можно судить хотя бы по одной рекомендации в Аллеманде из Второй Английской сюиты: *«Учащийся при исполнении данного места должен стремиться подражать полному, насыщенному, густому звуку скрипичной струны Соль»*.

Записи Эгона Петри разных лет (к примеру, хоральные прелюдии Баха-Бузони, Вариации Брамса по Паганини ор.35 (1 тетр.) или исполнение собственной обработки хорала Баха и т.д.) дают ясное представление о его колористическом мастерстве: звуковое разнообразие удивительно, буквально каждая составляющая фактуры имеет свою особую краску и соответственно своеобразный характер. Из тифлисской

¹ В ереванской лекции Петри говорит несколько подробнее об этом новаторстве Бетховена в области педали.

рецензии Анте: *«Творчество Петри — в качестве звука... в звуке найдены неведомые градации, раскрыты немислимые ранние тембры, переключки, тени. Такое «потустороннее» пиано — только у Петри и рядом — оркестральная насыщенность и гром форте»*¹.

Отношение к форме

В статьях о Петри-исполнителе часто встречается об-суждение, иногда с восхищением, порой с негативным оттен-ком, черты, в высшей степени характерной для его исполни-тельского облика, а именно, исключительное отношение к форме.

В статье о Боровском и Петри (1927 год) Г.Коган писал: *«Для Петри отправной точкой толкования произведения является форма последнего; его толкование пытается ра-скрыть структурную идею произведения, поэтому его искус-ство отвлеченно — эстетично в философском значении это-го слова»*². Он подчеркивает статичность, пластичность в исполнении Петри, определения, более соответствующие архитектуре, скульптуре, но не музыке. Несколько ранее (1924) это подметил В.Каратыгин и обрисовал ярко и образно: *«... слушая Петри, я невольно воспринимаю игру его как некую работу резцом над звуковым мрамором. Нечто от душевного склада зодчего или ваятеля чувствуется в тех звуковых образах, что высекает Петри из струн рояля.*

¹ Газета «Заря Востока», 1925.

² Коган Г. Цит. статья, с. 337.

Мраморным объектам свойственна известная статичность, в противоположность музыке, живущей преимущественно в мире динамического развития ее материала,» — и далее он удивительно точно подытоживает, — «статичность здания или статуи не исключает, однако, наличие ... огромной энергии, только она дана не в действенной, а в потенциальной форме, как сила заложенного в данном произведении искусства напряжения.

Именно такого рода энергия, энергия положения или напряжения присуща невесомым объектам, творимым пальцами Петри»¹.

Говоря о Сонате Листа в исполнении Эгона Петри, В.Г.Каратыгин прежде всего «отмечал превосходную концепцию целого», когда «великолепно установлена перспектива каждого эпизода, даны убедительные соотношения между главным и второстепенным. Чудесно сыграно фугато». Правда, как писал автор, «... не было того духа романтики, того «шарма», которым проникнута музыка отдельных моментов сонаты»². В фугато поражал и технический прием Бузони и Петри — «фиксированная собранность игрового аппарата»,... «Именно так «совершенно наперекор всякой традиции», играл, например, Бузони (и его ученик Петри) фугато из h-moll'ной сонаты Листа, ... достигая этим «неправильным» приемом неслыханной быстроты и стальной чеканности staccato»³.

¹ Каратыгин В. Цит. статья, с. 313.

² Там же, с. 314-315.

³ Коган Г. Цит. монография о Ф.Бузони, с.125.

В одной из более поздних статей (1929) Г.Коган, объединяя учителя и ученика («Бузони последнего периода и Петри»), писал: *«Они перестают интересоваться эмоциональным содержанием (отход от Бетховена здесь характерный признак) и обращают все свое внимание на форму («структурное» толкование, техническое мастерство), достигая на этом пути (в конечном счете – и довольно быстро – ведущем в тупик) значительных успехов. Это – формализм, ударяющийся в техническую изоэциренность, в рассудочное изобретение всевозможных звуковых тонкостей»*¹.

Пожалуй, лучшим опровержением вышесказанного являются редакции баховских сочинений Бузони и Петри, где поразительной точности анализ конструктивных видоизменений и интерес к композиционным особенностям формы слиты в единое целое с художественными намерениями автора. Редакции Бузони хорошо известны, поэтому мы приведем несколько высказываний Петри из комментария к редакции Английских сюит Баха.²

1. Рассмотрев «конструкцию» Первой куранты из Первой сюиты, в заключение Петри пишет: «Если сущность баховской музыки и не выявлена подобным анализом, то тем не менее он может служить разъяснением учащемуся закономерности, совершенства построения и его строго продуманной расчле-

¹ Коган Г. Цит. сборник, статья «Робер Каздезюс», с. 393.

² Бах И.С. Избранные сочинения для клавира. Обработка и редакция для фортепиано Ферручио Бузони, Эгона Петри и Бруно Муджеллини. Том IV, Английские сюиты, ред. Э.Петри. М., 1938.

- ненности — при изумительной простоте средств (вся куранта построена на одном однократном мотиве)».
2. О Второй куранте из той же сюиты: «Вторая куранта во многом отлична от первой. Она проведена не полифонически, как первая, а более напевно — гомофонно, как мелодическое развитие над равномерно шествующим басом; характер ее более спокойный и мягкий.... Во всяком случае разница между обеими пьесами ясна с первого же взгляда, убедительно показывая, что Бах никогда не вкладывал содержание в готовую форму, но что, наоборот, каждая его идея **творила** свою собственную форму».
 3. О втором Бурре из Первой сюиты: «*Boüttée II*, хотя также изложено двухголосно, но очень удачно контрастирует с свободным, беспечно-игривым I-м — применением низкого регистра и присущей ему сдержанной дикостью».
 4. О прелюдии из Второй сюиты: «Прелюдией *a-moll*'ной сюиты открывается ряд столь характерных для Английских сюит широко развитых вступительных частей в «концертной» форме, т.е. в таком расположении, в котором между двумя краевыми колоннами *A* (*Tutti*) заключена, как портал, более спокойная средняя часть *B* (*Solo*). Наиболее известным примером этой формы является первая часть Итальянского концерта».
 5. Комментарий к Аллеманде из Третьей сюиты: «Имеющийся здесь изумительный октавный ход показывает, как мастер, стремясь к достижению известной художественной цели, нарушает иногда им же уста-

новленные правила. Именно эта пустота и жесткость октав придают данному месту известный сурово-драматический оттенок, особенно в низком регистре. С произведениями Баха случается то же, что и с готическими храмами: вначале они действуют как одно монументальное целое; при ближайшем же внимательном осмотре мы открываем тысячу скрытых красот и примеров законченного мастерства».

6. О Сарабанде из Третьей сюиты: «Сарабанда – одна из наиболее прекрасных в этом сборнике – делится на три отдела по восемь тактов, озаглавить которые можно было бы таким образом: спокойствие – подъем – обратное падение ... Органным пунктом баса второй и третий отделы соединены в одно целое, и как две половины стрельчатого свода соответствуют и взаимно удерживают друг друга».
7. Приведем интересный анализ Прелюдии Шестой сюиты (одной из самых развернутых и масштабных пьес баховских сюитных циклов): «Прелюдия настолько пространна, что ей предшествует еще своя прелюдия. Сочинение это, развившееся из органного стиля ... – разделяется на две равные и по содержанию тождественные части по 18 тактов (не включая один такт *Adagio*). Ее характер в таком же взаимоотношении к прелюдии в собственном смысле слова, как скала и низвергающийся с нее горный поток»
8. Хочется обратить внимание на целый ряд рекомендаций Петри, которые имели и имеют большую ценность для исполнителей. Рассмотрим, например,

решение проблемы двух сарабанд – без украшений и с украшениями. Долгое время этот вопрос оставался открытым, так как музыканты не могли прийти к единому мнению. Петри во Второй сюите «предлагает обе сарабанды соединить в одну («вложив» одну в другую) таким образом, чтобы каждое повторение сарабанды было заменено соответствующей частью «Agréments»». В настоящее время исполнители пришли к такому же мнению. Насколько прогрессивно было предложение Петри в то время станет ясно, если мы вспомним примечание Л.Ройзмана в его редакции «Английских сюит» (1971г.) к Сарабандам из той же сюиты, где редактор, по-видимому пребывая в сомнениях по этому вопросу, предлагает исполнителю просто выбрать один из вариантов, пропустив другой¹.

Г.Г.Нейгауз в статье «К чему я стремился как музыкант – педагог» высказывает целый ряд полемически спорных положений в адрес Бузони. Так, он пишет: «Бузони сам говорил, что он «влюблен в форму», ... но я не мог отделаться от впечатления, что часто эта «влюбленность в форму» не открывала, а закрывала ему **правду содержания** ...»².

Думаем, здесь нет противоречия. В значительном произведении искусства гармония пропорций, совершенство фор-

¹ Приводим примечание Л.Ройзмана полностью: «Если исполнитель выбирает данный вариант [т.е. вариант с украшениями], то предыдущий (основной вид) пропускается. Если исполняется Сарабанда в основном виде, то данный вариант пропускается (таково мнение некоторых редакторов).»

² Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники, с. 93.

мы, в которую облечен художественный замысел автора, нас потрясает не меньше, чем эмоциональное содержание. Влюбленность в форму в большом художнике безусловно естественна, ибо помогает осознать и прочувствовать «скрытые красоты» художественного замысла во всем его величии. Музыка Баха не может быть понята вне восхищения и наслаждения ее удивительными закономерностями формы, строения мотива, конструкции каждого отдельного произведения, так же, как эмоциональная сила воздействия «Божественной комедии» Данте неотделима от ее поразительно стройной, совершенной композиции целого.

А.Корто, художник, которого Г.Нейгауз противопоставлял Эгону Петри (в статье, о которой мы говорили ранее), также не был равнодушен к форме. Так, один из пунктов его знаменитой анкеты, которую учащийся должен был принести на урок, выполнив целый ряд заданий, содержит обязательное рассмотрение формы изучаемого произведения с указанием периода написания, элементов новизны и т. д., и т. п. А одно из шумановских «жизненных правил для музыкантов» гласило: *«Лишь тогда, когда станет тебе вполне ясной форма, тебе ясным станет и содержание»*¹. В продолжение сказанного вспоминается парадоксальная мысль одной из музыкальных лекций «Доктора Фаустуса»: *«Ведь музыка и вправду самое духовное из искусств! Это видно уже из того, что форма и содержание в ней взаимопоглощаются, то есть друг с другом совпадают»*².

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. Том ПБ, М., 1979, с. 183.

² Томас Манн. «Доктор Фаустус». М., 1960, с. 82.

Вызывают недоумение и слова Когана об «отходе от Бетховена», как характернейшем признаке увлечения Бузони и Петри конструктивными особенностями формы. Обратимся к фактам. «Свой последний концерт Петри дал в Базеле в 1957 году, но еще спустя два года¹ записал там на пластинку три популярнейшие сонаты Бетховена — «Патетическую», «Лунную» и «Аппассионату». Эта запись, как и десятки ей предшествовавших, сохранили для нас лучшие черты совершенного пианизма Эгона Петри»².

* * *

Мы уже говорили, что Эгон Петри — фигура удивительная, воспоминания о нем — это не только память о мастере-исполнителе (сохранившаяся в какой-то степени в имеющихся записях). Творческое общение с Петри было чрезвычайно интересным и поучительным, многое из его замечаний, советов осталось в памяти видных музыкантов той поры и живет по сей день. Поистине хрестоматийным стал открытый урок Петри в Московской консерватории, объясняющий суть технической фразировки Бузони, который Г.М.Коган описал во многих своих книгах. Запомнилась всем и *«рассказанная Эгоном Петри индийская басня о сороконожке, которая потеряла возможность бегать, как только задалась вопросом о том, что делает ее 32-я ножка, в то время, как 15-я отпры-*

¹ Напомним, что Эгон Петри скончался в мае 1962 года.

² Григорьев Л., Платек Я. «Современные пианисты». Очерк «Эгон Петри». М., 1985, с. 311.

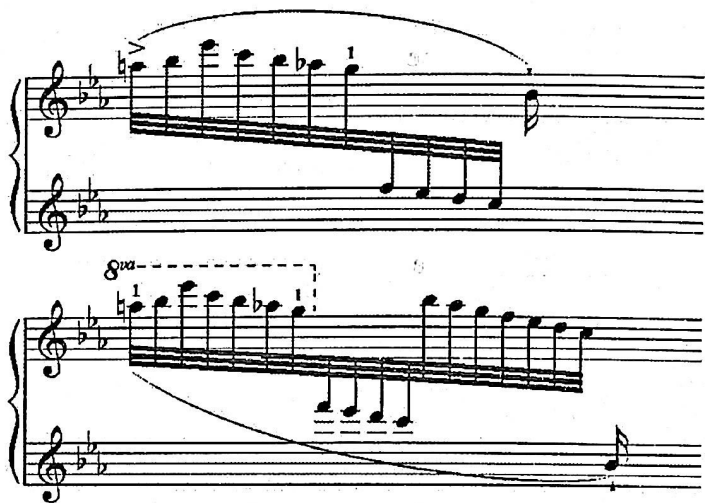
вается от земли»¹, проясняющая соотношение сознательного и бессознательного в двигательном процессе пианиста. При этом поражала оригинальность Эгона Петри при решении пианистических проблем, производила впечатление легкость, нетривиальность, неожиданность, иногда парадоксальность технических находок. А.Б.Гольденвейзер писал: «... Нельзя забывать мудрого правила Э.Петри: *играйте конец пассажа так, будто вы хотите сделать ritenuto, – тогда он выйдет точно в темпе*»².

Г.Коган в интересной небольшой статье «Из области фортепианной техники» проанализировал аппликатуру одного пассажа из этюда №2 Паганини–Листа (транскрипции 17 каприса). Распределение виртуозного пассажа между двумя руками, – Лист предложил два варианта аппликатуры, – одна из примет листовского пианизма; Бузони в своей редакции этюдов предложил иной вариант распределения между руками и, как пишет Коган, «казалось бы больше уж ничего нельзя «выжать» из данного места». Но это оказалось возможным, и еще одно усовершенствование, способствующее большей легкости при исполнении пассажа, было предложено Петри, оно содержало лишь незначительный сдвиг на одну клавишу и, таким образом, «чтобы найти эту микроскопическую поправку, понадобились почти сто лет времени и три великих пианиста»³.

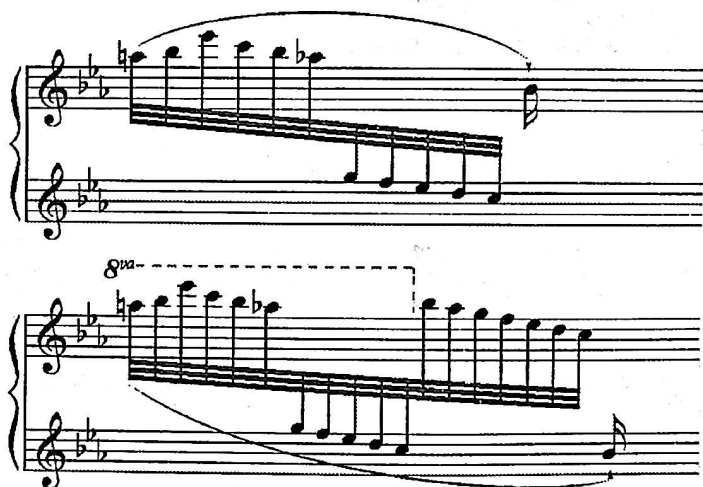
¹ Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1968, с. 24.

² Гольденвейзер А. Советы педагога-пианиста. В сб. статей «Пианисты рассказывают». Сост. и ред. М.Соколова, М., 1990, вып.1, с. 124.

³ Коган Г. Вопросы пианизма. с. 187-188.



Ф.Лист, Этюд по Паганини №2 (редакция Ф.Бузони)



Ф.Лист, Этюд по Паганини №2
(вариант пассажа, предложенный Э.Петри)

О недостатке чувства

Законченность и совершенство искусства Эгона Петри, напоминающие и о исполнительском стиле учителя, сильно отличались и отличаются от общепринятых канонов исполнительства. Стремление в совершенстве передать замысел автора, естественность выразительной манеры, полностью очищенная от привычной эмоциональности, то есть от качеств, которые исполнитель привносит от себя при прочтении авторского текста, критики часто принимали за объективизм, некую отстраненность. При этом нельзя не согласиться, что захваченный образом, настроением произведения, исполнитель романтического плана бывает невероятно убедителен в своей интерпретации, его яркая эмоциональность покоряет, потрясает слушателей.

Приведем отзыв, в котором хорошо подмечена и охарактеризована отличительная черта исполнительства Э.Петри: *«Эгон Петри принадлежит к числу немногих мастеров фортепиано, в искусстве которых эффекты внешне выраженной эмоции отсутствуют, уступив место большой внутренней силе, подчас не сразу воспринимаемой и тем сильнее пленяющей, когда она доходит до слушателей — сквозь покров большой сдержанности, сочетающейся с феноменальной виртуозностью. Она действует безошибочно, совершенно; все взвешено на точных чашечках превосходного, изысканного вкуса»*¹.

¹ Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М., 1985, с. 310.

Кажущееся отсутствие эмоциональности, а точнее, внешнего показного проявления чувств ставили в упрек и его учителю. Г.Коган писал о постоянных нападках прессы на «недостаток чувства» в игре Бузони, на что великий пианист в одной из журнальных статей дал ответ: *«Чувство в большом профаны, полухудожники, публика ... смешивают с недостатком чувства, ибо все они неспособны слушать большие куски как части еще большего целого»*¹. В связи с этим вполне закономерны и характерные исполнительские указания в редакциях Ф.Бузони и Э.Петри. В прелюдии g-moll из первого тома ХТК Бузони указывает: «без излишней выразительности (ohne besonderen Ausdruck)». В Adagio органной Токкаты C-dur Баха-Бузони есть парадоксальное предложение, которое, пожалуй, наиболее точно освещает особый характер этой изумительной части: *molto espress. ma senza affetto* [очень выразительно, но бесстрастно]. А вот как подробно объясняет указание играть невыразительно Эгон Петри в Дубле Сарабанды из Шестой сюиты: *«Изменения в Double ограничиваются растворением протяжных звуков сарабанды в равномерные восьмые. Этот чисто механический, музыкально-технический процесс действует на чувство тоже как «растворение» интенсивного душевного напряжения. Такое толкование, которое подтверждается умиротворяющим мажорным концом, следует иметь в виду, потому что мажорный конец сарабанды заставил*

¹ Коган Г. Цит. монография, с. 66-67.

*редактора воспользоваться странными как будто указаниями: **eguale, senza espressione**.*

Во избежание непонимания поясним: речь идет не о призыве играть инертно, невыразительно. Излишняя выразительность нередко приводит к снижению высокого образа, нарушает определенное настроение. (Заметим, что в редакциях Бузони и Петри предостаточно рекомендаций обратного характера, а именно, играть **con espressione**).

В сущности, Ф.Бузони и Э.Петри указали своим творчеством абсолютно иной, особый подход к исполнительству «в обстановке почти безраздельного господства романтического направления в пианистическом искусстве»¹. Не случайно Петри оказал решающее воздействие на формирование пианиста, чья манера также не вписывалась в русло господствующего стиля – Григория Гинзбурга. Именно концерты Эгона Петри помогли Г.Р.Гинзбургу обрести свою исполнительскую манеру, и, как всегда, влияние объясняется сходством, родственностью творческих индивидуальностей Э.Петри и Г.Гинзбурга. Д.Рабинович писал: *«В Петри... Гинзбург нашел образец, к которому, сам того не подозревая, стремился с начальных этапов своего артистического развития. ... Исполнение Петри соединяло в себе колоссальную техническую законченность с разумностью. Оно импонировало Гинзбургу размеренной уравновешенностью и содержательным объективизмом. Петри помог Гинзбургу понять, что нужно, чтобы, не теряя себя самого, сделаться художником. Ученик Бузони,*

¹ Григорий Гинзбург. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1984, с. 56.

он открыл Гинзбургу, что следует ему искать в музыке Баха, Бетховена, чего следует добиваться в произведениях Листа»¹.

В искусстве Петри поражает удивительный взгляд исполнителя на музыкальное произведение как бы со стороны, или, точнее, с «высоты птичьего полета», созерцающий совершенство художественного замысла и формы. Это созерцание и притягивает, завораживает слушателя против его воли, как писал В.Каратыгин, «почти насильно овладевая его вниманием и воображением»².

И вновь, обращаясь к сравнению, Г.Г.Нейгауз писал: «Когда я размышляю о пианистах, чье творчество в некотором смысле родственно творчеству Я.Зака, мне в первую очередь вспоминаются два имени: Эгон Петри и Роберт Казадезюс. В еще более отдаленную эпоху в начале его «родословной» можно, пожалуй, поставить Иосифа Гофмана... Несмотря на огромные индивидуальные различия между названными пианистами, их объединяет некий дух высшей объективности, исключительное умение воспринимать и передавать искусство, «по существу», не внося в него слишком много своего личного, субъективного. Такие художники не безличны, а скорее сверхличны»³.

Есть еще один пианист, облик и исполнительская манера которого вызывают мысли о духовном родстве с Бузони

¹ Григорий Гинзбург. Цит. изд., с. 56.

² Каратыгин В.К. Цит. статья, с. 314.

³ Г.Г. Нейгауз, Цит. книга (Размышления), статья «Яков Зак», с. 223. Тифлисский рецензент писал: «Это простое и вместе с тем торжественное мастерство не знает ни надрыва, ни надлома — оно выше них. Никакого ложного пафоса: ни аффекта, ни эффекта. Таким бывает творчество мастера, соединяющего в себе глубокого мудреца, великого художника и учителя».

и Петри — Артуро Бенедетти Микеланджели. Искусство Микеланджели совершенно и уникально. В игре итальянского пианиста также царит интеллектуальное начало, та «высшая объективность», которая требует лишь одного — глубочайшего прочтения, постижения авторского замысла. Так, в четырех балладах Брамса оп.10, не исполняемых — передаваемых Микеланджели, буквально следуешь за каждой фразой, как за реальным рассказом, настолько поэтично-зримо и убедительно повествование каждой пьесы.

Всматриваясь в современных пианистов-виртуозов, можно заметить продолжение линии этого исключительного подхода к исполнительству в пианистическом искусстве М.В. Плетнева. Сходство с Бузони и Петри можно видеть и в пианизме: определенная фиксация рук, без дуговых, гибких движений, что проявляется и в особом звучании инструмента, необычайно красочном. При безусловном техническом совершенстве характерен и отказ от привычной эмоциональности, и несмотря на это при слушании возникает особый магнетизм, когда невозможно оторваться, отвлечься; и вновь поражает удивительная способность исполнителя охватить произведение с «высоты птичьего полета».

Армянские страницы

Концерты Эгона Петри в Армении в 1926-27 годах явление исключительное, а с определенной точки зрения, пожалуй, и удивительное. Выдающийся пианист мирового масштаба, *«лучший ученик Ф.Бузони, один из лучших исполнителей столетия произведений Листа, Бетховена, Шопена, Брамса, блестящий виртуоз, утонченный, интеллектуальный музыкант необычайной силы воздействия»*¹, трижды (!) гастролировал в маленькой стране, где профессиональная музыкальная жизнь с образовательными центрами, очагами культуры и т. д. только зарождалась, а концертная жизнь носила эпизодический характер, не представляя собой общепринятого культурно-музыкального бытия.

Так, первая филармония², в те годы «Дом культуры», (именно там проходили концерты Петри), была открыта в 1925 году.

Консерватория к моменту приезда Эгона Петри насчитывала пять лет — с начала деятельности музыкальной студии, организованной Романосом Меликяном в 1921 году (с 1923 года — консерватория).

Оперного театра, который точнее всего свидетельствует о профессионализме музыкальной культуры, тогда не было, его открытие состоялось в 1933 году.

Для Армении двадцатых годов характерно (как, впрочем, и для всей территории Советского Союза) состояние хао-

¹ Н.С. Schonberg. "The Great Pianists" (from Mozart to the Present"). N. York, 2006, p. 371.

² В настоящее время — Малый зал филармонии имени Арно Бабаджаняна.

са, разрухи. При бедственном экономическом положении осуществлялась коренная перестройка всех жизненных основ и уклада. Но даже в период экономической неразберихи Армения не теряла своего очарования, и облик древней, библейской (О.Мандельштам), прекрасной страны покорял и притягивал навсегда всех, кто приезжал в то время.

Незадолго до Петри, в 1924 году, в Армению приехал А.А.Спендиаров. По словам дочери, Марины Спендиаровой, Эривань сразу же пленила Александра Афанасьевича, он восторгался буквально всем увиденным. Напомним его первые впечатления, чтобы в какой-то степени представить страну, которую посетил Эгон Петри. Тонкий художник, он описал их в письме близким: *«Настроение Армении проникнуто взаимным уважением... Много талантов. Всех вдохновляет Арарат. Он виден отовсюду¹ — огромный, конусообразный, розовый! Дома почти все с плоскими крышами и решетчатыми окнами. Вдоль тротуаров прорыты арыки. Всегда где-нибудь кто-нибудь поет или играет на свирели»² ...*

Несколько позднее, в 1930 году, в Армению приезжал Осип Мандельштам с женой. Н.Я.Мандельштам писала, что в своих южных путешествиях они бывали в Тифлисе, Крыму, Армении, но именно Армения стала той страной, в которую он впоследствии мечтал вернуться. Здесь «после долгого молчания к Мандельштаму вернулись стихи». Уехав и навсегда простившись с Арменией:

¹ Ныне он виден лишь в определенных точках города.

² Марина Спендиарова. Летопись жизни и творчества А.А.Спендиарова. Е., 1975, с. 395.

*«Я тебя никогда не увижу,
Близорукое армянское небо,
И уже не взгляну, прищурясь,*

На дорожный шатер Арарата...», будучи уже в Москве, он не переставал вспоминать Армению. «Армения полностью вытеснила Крым, и в стихах московского периода (1930-34гг.) тяга на юг связывалась с Арменией»¹. Но еще раз приехать ему не удалось. В 1934 году О.Мандельштам был арестован.

В 1926 году уже можно говорить о профессиональной музыкальной жизни в Ереване (Эривани) с ее характерными приметами: организация хора, симфонического оркестра, ансамблевого музицирования, в том числе, создание одной из высших форм камерного ансамбля – квартета. Наладилась и постоянная концертная жизнь, для которой, пожалуй, самым показательным и значительным стали регулярные (с 1923 года) выступления квартета². Удивительно и то, что в 1924 году, в тяжелейшие для Армении годы, возникает мысль о создании симфонического оркестра. И это при отсутствии всего необходимого для оркестра: инструментов, нот, определенного количества профессиональных музыкантов... Инициатором и организатором первого симфонического оркестра был Аршак Адамян. Приезд Спендиарова, в свою очередь, ускорил процесс формирования симфонического оркестра, и 10 декабря 1924 года состоялся первый симфонический концерт консерватории, посвященный произведениям А.Спендиарова.

¹ Мандельштам Н.Я. Вторая книга: Воспоминания. М., 1990, с. 381.

² Первый концерт квартета состоялся в августе 1923 года.

Поистине, *«без энтузиазма в искусстве не создается ничего настоящего!»* (Р.Шуман). Бросая ретроспективный взгляд в далекое прошлое, осознаешь, что стремительное (за какие-то пять лет!) разрешение принципиальных серьезных музыкальных проблем, в первую очередь, связанных с организацией симфонического оркестра, стало возможным исключительно благодаря тому, что профессиональное музыкальное дело начинали незаурядные индивидуальности, выдающиеся музыканты, получившие образование либо в Европе (Берлин), либо в Москве и Петербурге, энтузиасты и подвижники, преданные искусству люди. Их преданность музыке и энтузиазм заражали, увлекали окружающих, способствуя возникновению особой среды, духовной сферы, где человек обретает совершенно иные цели и идеалы. Как здесь не вспомнить горячую речь на открытии консерватории ее организатора и первого директора Романоса Меликяна, сравнивающего искусство с синей птицей¹ — синонимом вечного стремления к совершенству... (Памятна не менее горячая речь первого директора Петербургской консерватории Антона Рубинштейна на открытии в 1862 году с вдохновляющим призывом: «Будемте неутомимыми служителями того искусства, которое возвышает душу и облагораживает человека»².)

¹ Берко М. Консерватория имени Комитаса. Е., 1973, с. 13.

² 100 лет Ленинградской консерватории. Исторический очерк. Л., 1962, с. 16.

Эгон Петри приехал в Ереван впервые в марте 1926 года. Надо сказать, что в те же годы, но уже после Эгона Петри, в декабре 1926 и 1927 гг. дважды приезжал с концертами еще один ученик Ф.Бузони – Лео Сирота, а в мае 1927 года, как можно заметить, тоже после Э.Петри, приезжал Александр Боровский, ученик А.Н.Есиповой (сравнительный анализ двух пианистов – Эгона Петри и Александра Боровского в изложении Г.М.Когана был приведен выше). Остановимся подробнее на первоначальном пребывании, так как оно оказалось самым длительным и отличалось разнообразием творческого общения. Кроме того, от первой встречи пианиста с армянскими музыкантами остались наиболее интересные свидетельства, воспоминания; именно в этот приезд он прочел лекцию о фортепианной технике в молодой Ереванской консерватории.

Хочется обратить внимание на напряженный концертный режим гастролей Петри: ежедневные (4-6 марта) концерты в Ереване во вновь открытой филармонии – Доме культуры. 7 марта – поездка и концерт в Ленинакане, городе с давними культурными традициями, знаменитым крупной яркой творческой фигурой – композитором-этнографом Н.Ф.Тиграняном, который в то время там жил и работал. (К слову сказать, поездка в Ленинакан (ныне Гюмри) должна была быть очень утомительной). Помимо вечерних сольных концертов, у Петри были встречи и концерты в дневное время в консерватории.

И, конечно, необходимо сказать несколько слов о тех, кого встретил Эгон Петри, приехав в Армению, и общение с которыми (кстати, многие из них владели немецким), по-видимому, побудило его приезжать в Эривань еще дважды в

1927 году, ибо встречи с людьми нередко определяют отношение к незнакомой стране¹.

Прежде всего, это второй директор (с 1924 года) консерватории Аршак Абгарович Адамян, личность яркая, запоминающаяся своей неординарностью, широтой знаний – музыкант, ученый, философ, эстетик. Необычайно привлекателен был и его облик, отмеченный внутренним благородством и артистизмом. Вилли Саркисян в своем очерке воспоминаний об Аршаке Абгаровиче писал о «чарующей пластике благородно-сдержанных жестов А.Адамяна во время лекций»².

Не исключено, что Петри встречался с ним ранее, в Берлине, где А.Адамян слушал лекции по философии и учился в консерватории Штерна.

Аршак Адамян организовал встречи Э.Петри с преподавателями и учащимися в консерватории, тогда же предложив прочитать лекции о фортепианном искусстве. Заметим, что на концерты Петри попасть было трудно, все билеты распроданы, и Аршак Абгарович договорился с Эгоном Петри, чтобы студенты сидели прямо на сцене³.

В консерватории Э.Петри сыграл концерт камерной музыки в ансамбле с армянскими музыкантами. Репетиция, по свидетельству одного из участников – виолончелиста, впоследствии известного композитора Артемия Айвазяна,

¹ И вновь вспоминается Осип Мандельштам, его красочные характеристики армянских профессоров в очерке «Путешествие в Армению».

² См. в Сб.: «Из истории эстетической мысли в Армении». Сост. и отв. ред. Я. Хачикян, Ереван, 2004.

³ По воспоминаниям очевидца-студента тех лет Сурена Николаевича Карагезяна (из архива проф. А.Г.Будагяна).

была всего одна, что легко объяснимо: больше репетиций и не могло быть из-за ограниченности времени в предельно насыщенном концертном графике немецкого пианиста. В своих воспоминаниях Артемий Айвазян писал (как бы хотелось подробнее! – Ш.Б.): *«Партнер мой буквально подавлял меня классом своего исполнения. Но он оказался великодушен и даже похвалил меня. Репетиция была всего одна, и я ушел очарованный»*¹.

В том концерте были исполнены Соната Грига для скрипки и фортепиано №3 c-moll с Ованесом Оганезовым, Соната А.Рубинштейна D-dur для виолончели и фортепиано с Артемием Айвазяном, Квинтет Шумана Es-dur с квартетом педагогов (О.Оганезов, Д.Согомонян, А.Котляревский, А.Айвазян). Можно заметить, что концерта с симфоническим оркестром Эгон Петри, так же, как и в следующие приезды, не сыграл. Несмотря на то, что симфонический оркестр существовал и достаточно успешно выступал, опыта игры с солистом не было², да и репертуар оркестра был еще очень невелик. Партнеры Эгона Петри в ансамбле (в сонатах и квинтете) Ованес Оганезов, Артемий Айвазян, Давид Согомонян, Андрей Котляревский, – были теми энтузиастами и подвижниками, имена которых неразрывно связаны с перво-

¹ Элитарная газета. Сборник статей: Лучшие материалы “Элитарной газеты” за восемнадцать лет ее существования (1994-2013). Е., 2013, с. 40.

² Первое выступление солиста с симфоническим оркестром состоялось в концерте, посвященном 100-летию со дня смерти Бетховена (1827-1927) в марте 1927 года, когда был исполнен Четвертый фортепианный концерт G-dur op.58 Бетховена. Солировала пианистка Нина Мусинян.

начальным периодом профессионального музыкального дела в Армении. Это были и первые педагоги консерватории и исполнители, определяющие концертную жизнь Еревана. Значительным было и их участие в организации первого симфонического оркестра.

От того пребывания (4-9 марта) осталась фотография Эгона Петри¹ с дарственной надписью: «Дорогому, уважаемому господину директору Адамяну с наисердечной благодарностью и надеждой на скорое свидание. Дружественно Эгон Петри, Эривань 9-е марта 1926 года».

Выше мы говорили о приезде в Армению композитора А.А.Спендиарова (октябрь 1924 года). Так случилось, что Александр Афанасьевич приехал на свою историческую родину в возрасте 53-х лет уже сложившимся и широко известным композитором. Судьба распорядилась так, что из отпущенных ему 57 лет лишь четыре года он прожил на армянской земле (скончался в мае 1928 года). Но музыкальный талант Спендиарова был необычайно велик, вместив различные музыкальные культуры естественно и свободно. Его художественные устремления к музыке Востока, в частности Крыма, обогащенные армянскими впечатлениями, получили новый импульс. И армянские произведения Спендиарова, написанные с присущими ему неподражаемым мастерством и культурой, яркие, свежие — неотъемлемая часть армянской классической музыки и основа национального симфонизма.

¹ Из архива профессора В.В.Саркисяна, исследователя и хранителя наследия А.А.Адамяна.

Нам известно о довольно близком знакомстве Э.Петри с А.Спендиаровым из одного письма. Но, пожалуй, необходимо пояснить обстоятельства, упоминаемые в нем. В самом начале октября 1926 года в Эривани широко отмечали юбилей – 25-летие композиторской и музыкальной деятельности А.А.Спендиарова. Поздравления юбиляру шли буквально отовсюду, не было ни одного крупного композитора, музыканта на территории Советского Союза, который бы ни откликнулся на это событие и не поздравил Спендиарова. Было много телеграмм и из зарубежья (к примеру, от Фритьофа Нансена).

Перед нами письмо-поздравление от Эгона Петри от 11/X. 1926 года. Приведем его полностью, так как в нем видно теплое отношение не только к Спендиарову, но и к Армени, армянским друзьям; прочитываются интересные подробности концертной жизни Петри:

– Многоуважаемый господин Спендиаров! К сожалению, весть о Вашем юбилее я получил слишком поздно, чтобы суметь своевременно написать Вам. Я только что вернулся из концертного турне в Польше и спешу, хотя и довольно поздно передать Вам мои сердечные поздравления. Надеюсь, что Вы провели этот знаменательный день в полном здравии и радостном настроении. Очень сожалею, что не мог присутствовать лично.

В пятницу 15.10. еду в Москву и должен остаться там до января. Надеюсь, что мой путь приведет меня также в Эривань, сердечный прием и симпатичные люди которой всегда с благодарностью вспоминаются мною.

*С наилучшими приветствиями Вам, Вашей уважаемой семье и всем хорошим друзьям в Эривани, остаюсь весьма преданный Вам
Эгон Петри¹.*

Пожалуй, нам вновь придется прибегнуть к предположениям о вероятности более раннего знакомства Петри и Спендиарова: возможно их первые встречи относятся к 1912-13гг., когда в Берлине проходили премьерные спектакли балета «Семь дочерей короля духов» на музыку симфонической картины «Три пальмы» Спендиарова. Композитор с женой присутствовали на премьере. Спектакль имел большой успех: балетмейстер М.М.Фокин («революционер балета», по словам С.П.Дягилева) поставил балет специально для Анны Павловой; художник — Б.И.Анисфельд. И, как можно видеть, здесь была также воплощена дягилевская идея о небольшом балете, где «три фактора — музыка, рисунок и хореография — были тесно слиты»².

Лекцию Э.Петри о фортепианной технике в консерватории переводила пианистка Анна Михайловна Мнацаканян, одна из основателей музыкальной студии, позднее — первая заведующая кафедрой специального фортепиано, профессор, широко образованный, интеллигентный человек европейской культуры: она окончила Женевскую консерваторию, а также консерваторию Штерна (Берлин) по классу Мартина Краузе.

¹ Оригинал письма и перевод даны в цитируемой книге: Марина Спендиарова. Летопись жизни и творчества А.А.Спендиарова. Е., 1975, с. 446-447.

² Сергей Дягилев и русское искусство. Сб. статей в 2-х томах, М, 1982, Том 1, с. 261.

А.М.Мнацаканян – одна из первых педагогов-пианистов Ереванской консерватории, ее преподавание отличалось строгой продуманностью, системностью, и в то же время воспитанием, может быть, самого главного в искусстве – естественности, непосредственности, духовной свободы. Это точно подметили почти все ее ученики¹. У Анны Михайловны они «... учились играть и музицировать, учились легко и непринужденно»². И заметим, что эти качества, столь редкие в наши дни, присущи всем ее лучшим ученикам: Марии Гамбарян, Вилли Саркисяну, Аревик Авдалбекян и другим.

Встреча А.Мнацаканян с Э.Петри также имела свою предысторию, и начало их знакомства следует отнести к тем годам, когда она училась в Берлинской консерватории (с 1907 по 1911гг.)³.

В 1927 году Петри приезжал в Эривань дважды – в январе и ноябре, с масштабными, как всегда, программами, включающими произведения различных стилей. Были и монографические программы: так, оба ноябрьских концерта были посвящены исключительно Листу.

К сожалению, в афишах указаны только авторы, но даже простое перечисление имен композиторов дает некоторое представление об объеме исполненной музыки: Бах, Лист, Метнер, Рахманинов, Стравинский, Моцарт, Равель, Дебюсси, Брамс, Бетховен. Тем самым фактически подтверждая слова авторов книги «Современные пианисты», обобщающие в целом гастроль Петри в Советском Союзе с 1923 года

¹ См. В монографии: А.Г.Будагян. «Анна Мнацаканян в документах, высказываниях, фотографиях». Е., 2017, с. 161-175.

² Цит. монография, с. 167.

³ Там же, с. 11-13.

вплоть до 1937 года. *«За эти годы он познакомил слушателей со своей трактовкой такого множества произведений всех эпох и стилей — от Баха и Моцарта до современных авторов... — что перечислить их просто не представляется возможным»*¹.

Эгон Петри запомнился многим музыкантам, слушателям тех концертов (среди них был и мой отец, от которого я впервые услышала о великом виртуозе). Обратим внимание: те, кто слышали Петри, уже никогда его не забывали. Впечатление оставалось в памяти ярким, не тускнело и не терялось среди множества последующих замечательных исполнителей и исполнений.

Профессор Ш.А.Апоян в монографии о своем учителе, замечательном пианисте и педагоге Роберте Андриасяне² описала одно из незабываемых событий его творческой жизни — личную встречу в 12 лет с Эгоном Петри в Тифлисе.

Тифлис 20-х годов — культурный центр Закавказья, куда Петри неоднократно приезжал, и деятельность его там, насколько можно судить, была столь же интенсивна. Здесь Эгон Петри слушал талантливых юных музыкантов — ему играли Роберт Андриасян и Рудольф Керер.

В Тифлисе, в отличие от Еревана, были у него и концерты с симфоническим оркестром — дирижеры С.А.Столерман, А.Ш.Мелик-Пашаев, об этом мы упоминали выше.

Встречи и пересечения творческих судеб выдающихся музыкантов, поэтов, художников всегда интересны и памятны

¹ См. в книге: Л.Григорьев, Я.Платек, «Современные пианисты». М., 1985, с. 310.

² Андриасян Р.Х. — один из основоположников армянской фортепианной школы, профессор, заслуженный деятель искусств Армянской ССР.

не только их участникам, но остаются и в нашей памяти как некие символы вечной жизни искусства, его бесконечного обновления и продолжения. Напомним, к примеру, встречи Альфреда Корто и Антона Рубинштейна, Эмиля Гилельса и Артура Рубинштейна и многих других.

Юному таланту в начале пути крайне важна похвала и доброе напутствие от Мастера, от того, кто достиг вершины в своем искусстве. Нередко это одобрение в дальнейшем определяет творческие искания молодого художника. Напомним о поразительной встрече молодого Ф.Бузони и маленького семилетнего скрипача Эгона Петри. Кто знает, возможно Бузони стал ярким примером для юного Эгона, и не случайно его занятия на фортепиано начинаются с семи лет.

Ш.А.Апоян писала: *«Творчество многих крупных пианистов впоследствии увлекало Андриасяна, но образ Петри оставался в его душе неизгладимым. ... он свято хранил фотографию выдающегося пианиста со следующей надписью: "Высокоодаренному Роберту Андриасяну с наилучшими пожеланиями на будущее"»*. (Тифлис, 19/V.1925г.)¹

Несколько предварительных слов к лекции Эгона Петри

Думаем, лекция о фортепианной технике была прочитана с определенным учетом уровня учащихся молодой Ереванской консерватории. Заметна и некоторая фрагментарность рукописи лекции, неизбежная при несовершенстве записи тех лет. Петри кратко изложил основные положения фортепиан-

¹ Апоян Ш.А. Роберт Андриасян. Ереван. 1984, с. 17.

ного исполнительства, которые необходимы и полезны начинающим музыкантам.

Эгон Петри — не только ученик Ферруччо Бузони, но и его единомышленник, и в лекциях, — не только ереванской, но и московских, — вполне закономерно нашли отражение принципы, нетривиальные мысли и взгляды учителя о фортепианном искусстве (напомним, урок о технической фразировке в Московской консерватории, многократно описанный Г.М.Коганом). Выше мы уже обращались к некоторым положениям ереванской лекции при рассмотрении своеобразных черт исполнительства Э.Петри и Ф.Бузони.

В лекции 1926-го года можно заметить и критику, направленную против появившихся тогда новых методических воззрений, «открытий»¹. За прошедшие 90 с лишним лет в фортепианном исполнительском искусстве был накоплен значительный опыт, и в настоящее время мы отошли от остроты методических дискуссий начала XX столетия. Но обсуждение элементарных вопросов, к примеру, о том, как необходимо заниматься, по-прежнему актуально и интересно, так как ошибочные мнения необычайно устойчивы и широко распространены. Хочется обратить внимание на простые, образные и точные аналогии Эгона Петри.

Думается, что концерты и просветительская деятельность (лекции, открытые уроки, беседы) Петри во многом прояснили для советских музыкантов основные идеи и положения Бузони. Их совершенное воплощение в исполнительстве убеждало скептиков, которых в то время было немало.

¹ Одно из них — о приоритете весовой игры над пальцевой.

Так, критические суждения А.Б.Гольденвейзера в адрес Бузони обнаруживают, в сущности, некоторое непонимание его художественных идеалов¹.

Пожалуй, молодым исполнителям не вполне будет понятна мысль Ф.Бузони, воспринятая и переданная Э.Петри, о том, что не следует внешне намеренно проявлять эмоциональность, так как это противоречит одной из характерных тенденций в исполнительском искусстве нашего времени, когда ценится не глубина прочтения авторского замысла, интерпретации, а внешняя яркость проявления чувств и переживаний исполнителя (по сути, проникновение в искусство элементов шоу!). И тем не менее им будет полезно услышать мнение по этом вопросу легендарных музыкантов.

Напоминаем, что лекцию синхронно переводила А.М.Мнацаканян, записывала Е.А.Хосровян.

И последнее: есть некоторое опасение, что из-за очевидности высказанных мыслей, при некоторой шероховатости изложения, естественной при синхронном переводе, которую мы оставляем намеренно, читатель может не заметить интересных аналогий, наблюдений и полезных советов.

Лекция Эгона Петри о технике фортепианной игры

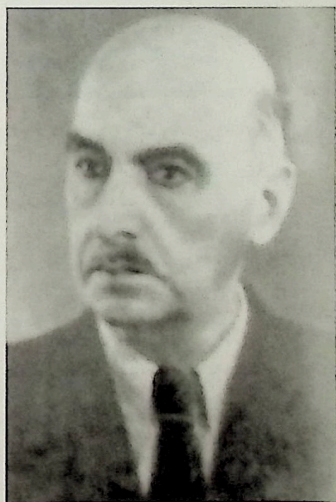
То, что я хочу вам сегодня изложить, не сухой научный анализ, а результат моих наблюдений и имеющегося опыта.

Я хотел бы указать некоторые типичные ошибки и пути их исправления.

¹ См. его высказывание в цит. сборнике статей: А.Б.Гольденвейзер. О музыкальном искусстве. Стр. 87-89.



Квартет педагогов ереванской консерватории (1924-1927). Слева направо:
 Оганес Оганезов (1-я скрипка), Давид Согомонян (2-я скрипка),
 Андрей Котляревский (альт), Артемий Айвазян (виолончель).



Директор ереванской
 консерватории (1924-1926)
 Аршак Абгарович Адамян

Портрет Э. Петри с дарственной надписью:

«Юному высокоодаренному Роберту Андриасяну
с наилучшими пожеланиями в будущем от
Эгона Петри, Тифлис, 19 мая, 1925г.»



Анна Михайловна
Мнацаканян
(1884-1951)



Евгения Аркадьевна
Хосровян
(1900-1963)

Главное то, что игру на рояле до сих пор рассматривают как механическое упражнение, считают, что игра — исключительно дело рук, и для этого нужны особые руки.

Следует иметь ввиду, что рояль специально приспособлен к человеческой руке, а не рука к роялю, и что рояль такой же предмет для руки и игры, как стул для того, чтобы сидеть, и конструкторы фортепиано всегда это учитывали.

Конечно, существуют более или менее удобные для игры на рояле руки, но большой роли это не играет. Кто не может взять на рояле октаву, тому вообще не следует заниматься на фортепиано, но кто берет, тому не надо особенно растягивать руку — я противник всяких специальных упражнений для этого и излишних напряжений.

Теперь перед нами вопрос: что нам надо знать о нашем теле? Самое плохое при игре на рояле — скованность, напряжение и лишние движения. Наблюдая за человеком, который впервые катается на коньках или велосипеде, вы увидите, что он делает массу лишних движений. Этот недостаток (т. е. отсутствие экономности движений) исходит из незнания и боязни. Излишне говорить начинающему велосипедисту: «сидите совершенно спокойно и двигайте ногами...».

Спокойствие пианиста только кажущееся, на самом деле его тело находится в состоянии легкого колебания. Видимое спокойствие — результат длительного воспитания. Вы знаете, что если руль велосипеда сделать неподвижным, ездить будет невозможно. Велосипедист никогда не ездит по прямой линии, он все время делает изгибы. Подобно тому, как от начинающего велосипедиста нельзя требовать экономности

движений, так и от ребенка нельзя требовать, чтобы он сидел смирно и спокойно. Издана книга «Изучение естественной игры на рояле»¹. Но то, что мы называем естественным, — есть результат длительного и упорного воспитания.

Необходимо верно понимать понятие «естественно». Следует добиваться экономности движений, но достигнуть этого сразу невозможно.

Нужно иметь ясное представление о понятиях «напряженно», «скованно», «свободно». Понятие «свободно» вовсе не означает «дряблость». За роялем нужно держать себя так же, как в жизни. Если с небольшим напряжением держать голову, она не утомится.

При так называемой «жесткой технике» в руках наблюдается одеревенелость, скованность. Правильное состояние рук предполагает мягкость, гибкость руки, которую можно сравнить с тростником. В любом случае большая свобода рук при игре на рояле лучше, чем жесткость.

Все суставы нужно держать в минимальном напряжении, а мышцы напрягать постольку, поскольку это необходимо.

Сидеть за роялем нужно эластично, приблизительно так, как при езде верхом. Туловище передвигается одновременно

¹ Имеется в виду книга Р.М.Брейтгаупта «Естественная фортепианная техника» (1905г.). Как и книга Ф.А.Штейнгаузена «Физиологические ошибки в фортепианной технике и ее преобразование» (1905г.), — эти труды в начале века произвели своего рода переворот в музыкальной педагогике, возбудили полемику в среде пианистов, педагогов, которая, как считал Г. Коган, способствовала развитию теории пианизма. Отзвуки скрытой полемики с авторами этих трудов заметны и в настоящей лекции Эгона Петри.

с руками. Вся рука должна быть совершенно свободна, локти не следует прижимать к телу¹.

Небольшое отступление. Интересные размышления Петри о свободе переданы А.Б.Гольденвейзером. В разделе, посвященном техническим проблемам, а именно, говоря о целесообразности и экономии движений, А.Б.Гольденвейзер вспоминал²: «Как-то Петри давал показательный урок и проводил беседу. Он сказал очень мудрую вещь: «Я прежде думал, что моментом наибольшей свободы и расслабления мышц является подъем руки и затем момент удара по клавишам. Теперь я пришел к выводу, что это ложное представление и что момент некоторой напряженности мышц именно и есть момент подъема пальцев или руки, потому, что мы должны преодолеть тяжесть, мы должны поднять куда-то свои руки, что требует затраты энергии, а затем должны опустить, и наибольшая свобода должна быть именно в этот момент»».

Нужно различать движения произвольные и непроизвольные. Так как все движения связаны между собой, нельзя утверждать, что мы играем только пальцами. Если я хочу поднять один палец, то приведу в движение и другие мышцы. Если сильно ударить пальцем, то этот удар ощущается в плече и даже в спине. Но это не означает, что двигая палец нужно сознательно двигать плечи и спину.

¹ Действительно, большие музыканты думают в одном направлении. Напомним аналогичное сравнение Т.Лешетницкого: «Сидеть за фортепиано естественно, непринужденно и прямо, как хороший наездник на лошади...», М. Brée. *The Groundwork of the Leschetizky Method*. N.-Y., G.Schirmer, 1902, p. 1.

² Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи, воспоминания. Сост. и ред. М.Г.Соколова. Выпуск первый, М., 1965, с. 50.

Нельзя делать такие движения, которые мешали бы свободному владению всеми частями тела. Первое условие — это такое состояние тела, чтобы можно было свободно поднять обе руки, однако движение всей руки «от плеча» невозможно без движения локтя. Очень полезно предложить ученику поднимать вытянутую руку без сгибания локтя¹.

Совершенно свободное движение нижней части руки встречается при легких движениях. Если движение становится более крупным, то нельзя играть рукой только до локтя. При всяком движении необходимо, чтобы пальцы находились над теми клавишами, которые нужно «ударить».

Таким образом, верхняя часть руки должна быть свободнее нижней части при движении.

Переходим к роли вращения кистевого сустава. Эта роль обычно сильно преувеличивается. Движение пальцев нельзя смешивать с движением кисти. Пианист должен играть пальцами и следить за тем, чтобы движение кистевого сустава следовало за движением пальцев. Лишние движения вредны.

Теперь о кисти руки. Раньше думали, что красота звука зависит от движения кисти. Следует смотреть на кистевой сустав, как на эластичную пружину. Этот сустав служит для того, чтобы переносить руку в другое положение и удерживать на известный момент в этом положении.

Если пальцы свободны, то свободна и кисть. Но это не означает, что нужно специально двигать кистью. Кисть должна быть свободна постольку, поскольку этого требует

¹ Напоминаем такое же предложение Г.Г.Нейгауза для ощущения свободы. См. цит. книгу, Г.Г.Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967, с. 117.

движение. По существу, нет разницы между движением, каким берется стакан, и берется аккорд. Поэтому лучше как можно меньше использовать движение кисти.

Устойчивость руки необходима для того, чтобы каждый палец имел опору. Толчки, которые получаются вследствие удара, не должны передаваться руке.

Переходим к пальцам. Два верхних сустава должны быть совершенно свободны и действовать как пружина. Нельзя нажимать на палец, но должна быть известная упругость.

При каждом ударе пальца нужно чувствовать, что «притягиваешь к себе клавишу». Раньше говорили, «поднимать палец», но это не точное выражение, скорее, это напряженное «подтягивание» пальца, так как при игре на рояле все сводится к движению вниз. Лучшим примером является сама клавиша, которая после нажатия сама поднимается. Поэтому не следует поднимать палец перед ударом. Рояль устроен «по руке», поэтому понятие «поднимать палец» неправильно, ибо под этим понимают «поднять как можно выше».

Ранее было сказано, что сила удара зависит не от поднятия, а от той быстроты, с которой опускается палец.

Теперь я хотел бы поговорить о том, как надо заниматься. Мне часто задают довольно странный вопрос, сколько нужно заниматься. Безусловно, трудно сказать, кому сколько нужно, и естественно, лучше больше, чем меньше. Пожалуй, оптимальное время — от 3-х до 4-х часов ежедневно. Играть нужно столько, пока не будет выучено то, что не

выходит, это зависит от индивидуальности играющего и его опыта.

На вопрос, как нужно упражняться, обыкновенно отвечают: «медленно, громко, многократно повторяя». Разберем сначала понятие «громко». Понятие силы опять-таки понимается неправильно. Все зависит от точности и экономности движения, упражняться громко – значит уже грешить против этого. Главное, найти положение руки, точку движения, но не силы. Здесь можно привести сравнение с органом, именно в отношении *ff* и *pp*. Упражнять силу следует только тогда, когда силовой прием не выходит. Можно привести в пример драматического артиста, который сначала учит свою роль тихо, а уже потом – громко.

Теперь вопрос о многократном повторении. Повторение само по себе никакой пользы не приносит. Если сто раз повторять непонятное слово, его все равно не поймешь. Гораздо проще объяснить себе, что же значит это слово. Самое верное при повторении всякий раз открывать, находить новое, разбираясь в чем дело; только в этом случае повторение имеет смысл. Если есть замок и неверный ключ к нему, он не откроется, сколько бы вы ни пытались. Если же взять несколько ключей и их испробовать, то можно будет достичь результата.

Обратимся к понятию медленно. Это вопрос довольно сложный. Если проводник в горах скажет путешественнику, что в какой-то момент нужно идти медленнее, то здесь под словом «медленно» подразумевается осторожность, внимание, сосредоточенность. Если так понимать слово «медленно», то это правильно. Никогда нельзя играть быстрее, чем можно уследить мыслью за собственной игрой, успевая

себя контролировать. Ребенок может играть медленнее, но взрослому нет смысла упражняться в этом темпе.

Обычно считают, что занимаясь, все произведение следует исполнять в равномерно медленном темпе. Но произведение, в котором есть места разной трудности, не следует играть одинаково. Трудные места стоит прорабатывать медленно, но в более легких в этом нет необходимости.

Добавлю, что медленные и быстрые пассажи совершенно различны. Их можно сравнить с шагом лошади, с рысью и галопом (пока не научишься ездить на лошади медленно, нельзя пустить ее галопом). Если человек хочет научиться прыгать из окна, и для предварительного упражнения будет несколько раз спускаться по лестнице, из этого ничего не выйдет.

Если пассаж не получается, нужно найти причину этого и определить пути к преодолению. Если ученика спросить, почему пассаж не удался, он почти всегда ответит: пассаж был сыгран неровно, так же как врач, исследуя больного, скажет, что он болен.

Причин может быть несколько: 1) одна из нот берется слишком сильно или слишком слабо; 2) одна из нот слишком коротка или длинна. Получается остановка на данной ноте, пальцы как будто «склеиваются». Очень важно выяснить ошибку и двигаться «в обратном направлении». Если нота была слишком сильной, следует играть ее подчеркнуто слабо, если была слишком коротка, — играть преувеличенно длинно и т. д.

* * *

Строение рояля очень интересно, и это полезно знать пианисту. Если нажать клавишу слишком медленно, звука не

будет. Если нажать немного быстрее, но не до конца, звук опять-таки не получится. Вот две причины, по которым не удастся *pp*¹.

Чем быстрее опустить клавишу, тем сильнее получается звук. Часто это забывают, между тем это очень важно. Раньше думали, что чем выше поднять палец, тем сильнее получится звук. Это неправильно. Чем дальше от края клавиши ударяет палец, тем хуже и тяжелее она нажимается. Поэтому надо стараться быть ближе к краю клавиши, и только при необходимости продвигать руку глубже.

Чтобы получить «двойной удар» [репетиция], палец почти совсем не нужно поднимать.

Рояль — инструмент стаккато (выше мы говорили об этом положении Ф.Бузони — *Ш.Б.*); и то, что мы называем легато — есть обман слуха. Только благодаря хорошему знанию инструмента, звуковому воображению и воле создается представление, что вы играете легато.

В звукоизвлечении различаем два момента: короткий удар и продолжительность звучания. Для получения сильного звука требуется быстрый удар, большая энергия, с этим связана его продолжительность. Поэтому нет никакого смысла после взятия звука нажимать на клавишу.

Каждый взятый звук длится на *diminuendo* (т.е. ослабевает). При изображении вдоха нужно стараться, чтобы

¹ Можно сравнить нейгаузовский опыт «точного познания звуковых пределов фортепиано»: Опуская ... клавишу слишком медленно и тихо, я получаю ноль — это еще не звук; если опустить руку на клавишу слишком быстро и крепко... получится стук, это уже не звук.» Г.Г.Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967, с. 74.

вторая из нот звучала не сильнее первой в конце ее звучания. Ноту, которая должна звучать на протяжении четырех тактов, нужно взять настолько сильно, чтобы она длилась в течение всего этого времени (имея в виду ее ослабевание)¹.

Рояль, помимо клавиатуры, имеет две педали, которые имеют огромное значение. Педализация должна быть независима от пальцев.

Есть несколько способов педализации:

1. Гармоническая педаль (при смене гармонии педаль меняется). При этом важно различать два момента: взятие педали и ее снятие.
2. Синкопированная² педаль (берется педаль после взятия ноты).
3. Связующая педаль, которая «заштопывает дырочки» между двумя звуками (применяется у Баха).
4. Педаль блеска. Если взять педаль одновременно с извлечением звука, он будет вибрировать со своими обертонами. Педаль эта применяется и при передаче акцента.
5. «crescendo ped.» – берется при crescendo.
6. Колористическая педаль. Это тот случай, когда при изменении гармонии удерживается одна педаль. Изобретателем этой педали является Бетховен. Она

¹ В комментарии к Сарабанде g-moll из Третьей английской сюиты Эгон Петри писал: «Невозможно в семи тактах при медленном темпе удержать звучание басового соль. Предлагаемое повторение этого звука – лучший выход из положения, что подкрепляется авторитетным указанием Ф.-Э.Баха: «При больших длительностях допустимо повторное ударение связанной ноты»»

² Так называемая, запаздывающая педаль.

мало известна, так как издатели ее не указывают¹. Здесь ясность звуков роли не играет (например, при изображении туманности). Упрекать автора произведения в том, что звуки неясны, все равно, что упрекать художника, в картине которого в тумане все предметы неясны. Но иногда, подобно тому, как туман рассеивается, так и в музыке проскальзывает ясный звук.

Соната Бетховена ор.31, №2, в речитативе – выдерживание педали полностью (т. е., как указано у автора – *Ш.Б.*). При этой педали важно туше, ибо басы звучат сильнее и продолжительнее, чем верхний регистр.

7. Есть еще одна педаль – удерживающая (третья педаль, введенная фирмой Стенуэй), но мы на ней сегодня не остановимся.

Таким образом, необходимо знать свой инструмент, чтобы использовать все его возможности при педализации и туше.

Самая основная техническая форма есть аккорд. Перед тем, как взять аккорд, нужно представить его формулу (форму)². Движение должно производиться от локтевого

¹ В наши дни авторская педаль Бетховена хорошо известна благодаря широко распространенным изданиям Urtext'a. Редакция А.Шнабеля, где авторская педаль тщательно обозначена и отделена от указаний редактора, вышла в 1927 году.

² Это важное положение о том, что аккорд, точнее его очертание, форма, должна быть приготовлена заранее, перед взятием, мы находим в школе Лешетицкого-Есиповой, а именно: «... при

сустава. Аккорд берется сверху, поэтому нужно приготовить формулу аккорда в воздухе.

Приведем резкое высказывание А.Б.Гольденвейзера: «Взрослый пианист никогда не должен «готовить» руку — этот пред-
рассудок идет от Бузони и Петри. На руке не должно быть «написано», что она будет сейчас играть и что она играла»¹.
Представляется, что в данном случае имеет место недоразу-
мение или некоторое непонимание предложения Петри. Как
можно видеть, в ереванской лекции довольно определенно
изложена эта мысль: речь идет не о готовой постановке, застыв-
шей форме руки (в лекции об этом нигде не упоминается), а о
готовности руки к взятию аккорда, а в этом с Петри, безусловно,
согласится каждый играющий пианист.

Высота руки влияет на качество, на различный характер
звука. Чтобы звук получился вибрирующим, нужно поднять
руку выше; чтобы звук был более устойчив, «неподвижен» —
поднимать меньше.

Перейдем к звучности. Бузони говорит, что если по-
степенно увеличивать силу удара, то естественно получается
большее ощущение веса. При достижении большого звука
дело в силе, с которой берется звук. Бузони — противник того,
чтобы при игре на рояле участвовала верхняя часть руки.

Сравним взятие аккорда с прыжком: в тот момент, когда
производится удар, напряжение есть, но потом сразу сни-
мается всякое напряжение, и рука переходит в эластичное
состояние.

взгляде на ноты рука как бы узнает [принимает] физиономию
аккорда». Цит. труд: М. Grève, p. 34.

¹ Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания. М.,
1969, с. 339.

Если аккорды меняются, меняется и движение. Во время паузы в руке должна быть [приготовлена] формула следующего аккорда. Каким бы быстрым ни было это движение — эта перемена всегда должна быть сделана до прикосновения к клавишам. Вся техника — функция мозга, процесс духовный¹.

Переходим к ломаным аккордам (арпеджио). В основе техники игры на рояле — аккорд. Самое важное, чтобы все ноты, которые необходимо взять, представлялись в форме аккорда. Та форма, в которую отливается аккорд, совершенно идентична для мозга и руки, но не совсем одинакова для техники, так как получается иное движение. Это движение очень естественно, мы его часто применяем в жизни. Играя, нужно постоянно иметь точку опоры на той ноте, которая берется. Движение пальцев можно сравнить с движением ног, на которых покоится все туловище. Надо чувствовать точку опоры, которая переходит с одного пальца на другой.

Последовательное движение руки и пальцев можно сравнить с движением червяка. Надо помнить, что при движении ломаным аккордом рука высвобождается, при этом нужно опираться на каждую ноту. Сжатие руки есть основа передвижения. Первый палец постепенно подкладывается под четвертый и потом играет дальше. При исполнении гаммы и арпеджио первые ноты надо играть слабее, чем последние.

Стоя на двух ногах, можно постепенно переносить тяжесть тела на одну ногу. Так и в аккорде: можно больше

¹ «Высшая техника сосредоточена в мозгу, она составляется из геометрии, расчета расстояний и мудрого распорядка», — говорил Ф.Бузони. Г.М.Коган, М., 1971, с. 95.

опираться на первую ноту, или на последнюю, или на среднюю.

При упражнении гамму можно играть тремя или четырьмя пальцами; можно подкладывать 1-й палец под 5-й; можно играть без первого пальца; можно скользить вторым пальцем с черной клавиши на белую¹. В двойных терциях следует выделять верхний голос, исполняя его *legato*, а нижний — легко и *staccato*.

Переходим к октавам. Нужно различать октаву как техническую форму и как интервал. При *staccato* не нужно трясти рукой. Медленные октавы играют без движения кисти. Если темп при *staccato* ускоряется, нужно играть только пальцами (ощущение такое, как держат карандаш между первым и вторым пальцем).

Если темп при *staccato* ускоряется, нужно пользоваться кистью, но давление не должно быть значительно и направлено сверху вниз.

При игре октав важно попадать в самый центр клавиши, особенно черной. Играя октавы, например, в Полонезе Шопена (As), необходимо представлять себе всю линию движения. Когда октавы должны звучать сильно, их играют нижней частью руки.

Многие учат трель медленно, но медленная трель не есть трель. Трель начинается только при быстром движении. Конечно, делая быстрое движение, нужно уметь делать его и медленно. Поэтому, когда учат трель, следует сначала делать

¹ Подробно об этих аппликатурных принципах Бузони см. в сборнике упражнений: Ф.Бузони «Путь к фортепианному мастерству» («Klavierübung») вып.1, М. 1968.

ее короткой, а затем удлинять. То же самое относится к кистевым октавам. Если это движение делать медленно, ничего не получится. Вначале следует делать меньше движений, а далее увеличивать их число

Всякий пассаж следует разбить на части, тогда он получится легче. Трель также нужно очень точно разделить. Рукой не двигать, иметь точку опоры на главной ноте. Лучше играть несмежными пальцами: 2-4, или 1-3, или 3-5¹.

* * *

Нужно ясно понимать стиль и характер исполняемого произведения, точно представлять гармонический план. Без инстинкта играть нельзя. Но если руководствоваться только инстинктом, успеха не будет.

Нужны: 1) – перспектива; 2) – распределение плоскостей. Перед тем, как играть произведение нужно представлять динамический план, моменты нагнетания, кульминации. Нужно смотреть на произведение как на горный ландшафт. Необходимо все свои силы сберечь для главной кульминации, и потому заранее злоупотреблять форте не следует.

Маэстро высказался против чрезмерного внешнего проявления своих чувств при исполнении².

¹ Точно также, т.е. играть трель несмежными пальцами, советовала ученица А.Н.Есиповой профессор Н.Н.Позняковская.

² Хочется напомнить и совет Т.Лешетицкого: «Истинное чувство не выражается посредством позы или мины [выражения лица]. Искреннее чувство, если исполнитель его действительно имеет, проявляется спонтанно через пальцы». – М. Вгèе, р. 1.

Вместо заключения

В истории пианизма не так много пианистов, чье яркое исполнительское искусство освещается не менее яркими размышлениями о музыке и искусстве фортепианной игры. Несмотря на то, что Эгон Петри, в отличие от учителя, не оставил статей или книг о фортепианном искусстве, склонность его к такого рода деятельности очевидна и проявлялась спонтанно, случайно — в устных беседах, открытых уроках (Meisterklasse), лекциях, прочитанных в Москве, Ленинграде, Армении и т. д. Можно было бы сказать, что и литературный дар он унаследовал от учителя, если бы поразительная самобытность не сквозила в каждом его высказывании.

В сущности, Г.Г.Нейгауз был совершенно прав когда-то в своих самокритичных словах, подчеркивая обе стороны таланта Петри *«конечно, я не могу ни показать, ни рассказать того, что может такой огромный виртуоз, лучший ученик великого Бузони, как Эгон Петри...»*.

Мощный интеллект Петри главенствует во всех аспектах его искусства и музыкальной деятельности в целом. Думаем, благодаря огромному впечатлению, произведенному Э.Петри, в Советском Союзе именно в это время начали издавать редакции клавирных сочинений И.С.Баха общего совместного труда Ф.Бузони, Э.Петри и Б.Муджеллини. Редакции Эгона Петри «Пяти сонат» и «Английских сюит»¹

¹ К сожалению, в последующих изданиях «Английских сюит» в редакции Петри, комментарий либо сильно сокращен, либо просто отсутствует.

И.С.Баха, из которых мы приводили отдельные фрагменты, были изданы соответственно в 1933 и в 1938 годах. И читая комментарий Петри в его редакциях, можно заметить не только глубокого мыслителя (качество, в котором ему никогда не отказывали критики), но и тонко чувствующего художника, удивительно чутко ощущающего красоту, выразительность каждого поворота, мельчайшей детали в музыке Баха.

Полагаем, что редакции баховских сочинений Эгона Петри, как и редакции Ферруччо Бузони¹, побуждающие музыкантов к размышлениям о баховском искусстве, останутся, в настоящее время, пожалуй, уже недостижимым примером интеллектуальной высоты постижения авторского замысла в исполнении.

Мы завершаем обзор известных нам источников о пианисте. Ни в коей мере не претендуя на всеобъемлемость, мы сознаем, что нам удалось охватить и собрать не так много фактических данных, и тем не менее даже в этом немногом можно увидеть портрет выдающегося пианиста, великого виртуоза, крупного музыканта Эгона Петри, который *«останется в истории пианизма прочной определенной величиной, и не только как лучший ученик и последователь великого Бузони, но и в силу своих собственных весьма значительных качеств и достижений»*².

¹ Невзирая на то, что в некоторых вопросах мы сейчас придерживаемся иных взглядов.

² Нейгауз Г.Г. Цит. статья «Эгон Петри», с. 154.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора.....	3
Эгон Петри в высказываниях	
музыкантов-современников.....	9
<i>Техническое совершенство</i>	13
<i>О репертуаре</i>	19
<i>Звучание инструмента</i>	28
<i>Отношение к форме</i>	32
<i>О недостатке чувства</i>	43
Армянские страницы.....	48
<i>Несколько предварительных слов</i>	
<i>к лекции Эгона Петри</i>	60
<i>Лекция Эгона Петри</i>	
<i>о технике фортепианной игры</i>	62
Вместо заключения	77

Шушаник Бабаян

ЭГОН ПЕТРИ

Очерк

Издательство «Комитас»
Гл. редактор *Рузанна Есаян*
Ереван, ул. Кургинян 3-30
komitasph@gmail.com

Тираж 100 экз.
Отпечатано в Армении

ISBN 978-9939-849-27-0



9 789939 849270

Издательство “КОМИТАС”