

Школа Ауэра – важный этап в становлении Яши Хейфеца как музыканта Ибадуллаева А. И.

*Ибадуллаева Адиле Эрнестовна / Ibadullaeva Adile Ernestovna – студент магистратуры,
кафедра музыкального искусства,
факультет истории, искусств и крымскотатарского языка и литературы,
Государственное бюджетное образовательное учреждение Высшего образования
Крымский инженерно-педагогический университет, г. Симферополь*

Аннотация: в статье рассматривается исполнительское творчество Яши Хейфеца в контексте проблем музыкально-исполнительского искусства XX века. Анализируется скрипичное исполнительское искусство XX века.

Ключевые слова: школа Л. С Ауэра, личность Яши Хейфеца, исполнительское искусство.

В 1911 году, когда Яша начал заниматься в классе выдающегося педагога, Леопольду Семеновичу исполнилось шестьдесят шесть лет. К началу 1900 годов в Петербургской консерватории уже учились Иосиф Ахрон, Ефрем Цимбалист и Миша Эльман - первое поколение «звездных» учеников, создавших мировую славу профессору. Следующий «призыв» - Михаил Пиастро, Мирон Полякин, Цецилия Ганзен, Рихард Бургин, пришедший в его класс в 1906-1908 годы, закрепил успех педагога. К нему потянулись ученики-иностранцы: Кетлин Патлоу, Тельма Гивен. Последние яркие приобретения Леопольда Семеновича, датируемые началом 1910-х годов - Яша Хейфец и Тоша Зейдель.

«Профессор Ауэр был потрясающим, неподобным наставником. Сомневаюсь, что однажды кто-то сможет стать с профессором на его уровень», – это уже слова самого Хейфеца. «Не стоит спрашивать, как он проводил занятия: я понятия не имею, как описать и рассказать уроки, ибо за каждого ученика он брался абсолютно иначе. Может быть, собственно благодаря этому, Леопольд Семенович был таковым выдающимся наставником. Я пробыл у него около шести лет. Занимался с профессором в классе и дома, хотя в конце наши занятия не были регулярными. Я никогда не играл профессору упражнений или каких-то чисто технических пьес, но, кроме больших вещей – концертов и сонат, а также некоторых мелких пьес, которые он мне задавал, я часто сам выбирал, что хотел» [1, с. 45].

Влияние Ауэра-педагога было столь всеобъемлющим, что ни Хейфец, ни другие его ученики не были в состоянии сформулировать, в чем же состояли сила и своеобразие его преподавательского метода. Казалось, ему не было нужды что-либо говорить, чтобы скорректировать игру ученика, подсказать нужное: хватало взгляда, движения бровей, взмаха руки. Павел Стасевич вспоминал, как один из его американских друзей отзывался об Ауэре, у которого брал частные уроки.

«Требования профессора были непросты, – продолжал Хейфец свой рассказ о занятиях с Ауэром. – Мы должны были не только утверждать себя как солисты, но и уметь читать с листа сложную музыку» [9, с. 56]. Много уделялось развитию навыков квартетной игры. О том, как проходили занятия в квартетном классе Ауэра, поведал в своих воспоминаниях виолончелист. А. Я. Штример: «Занятия проходили раз в неделю, по вторникам от девяти до двенадцати часов. В большой артистической собирались ученики, а за десять минут до начала занятий приходил в класс Ауэр. Тут всегда было не менее шести-восьми виолончелистов. Из библиотеки приносили ноты, и Ауэр распределял партии, назначая, кому играть первую скрипку, кому вторую, кому на альте. Все ученики умели играть на альте. Мы очень волновались, так как приходилось частенько играть незнакомые квартеты, а Ауэр требовал с первого же раза профессионального исполнения. Просто чтение с листа не удовлетворяло его. Он требовал осмысленности исполнения и понимания стилистических особенностей. Часто он удваивал состав, вовлекая, таким образом, в игру большие группы участников. Если квартет играл хорошо, Ауэр оставался доволен и назначал через один урок выступление на ученическом вечере. На следующем уроке, основательно прорепетировав в течение недели, мы показывали ему свою работу. Бывало и так, что он кричал и даже просил оставить класс, если кто-нибудь нарушал правила квартетной игры. Больше всего он ненавидел грубую, форсированную звучность. Когда же ему нравилась наша игра, он делился воспоминаниями об исполнении того или иного квартета выдающимися артистами, иногда рассказывал об авторах. На наших ученических концертах Ауэр присутствовал почти всегда. В исполнительском плане он никогда не ограничивал нашу инициативу. Он только требовал выразительной, чистой игры, соблюдения стиля, проникновения в содержание музыки» [4, с. 42]. По воспоминаниям С. Л. Бретаницкого, в течение урока Ауэр не раз производил «перетасовки», меняя исполнителей или пересаживая их за другие пулты, что позволяло ученикам, осваивая партии обеих скрипок и альты, глубже познавать принципы ансамблевой игры [10, с. 21].

С возрастом многое диаметрально изменилось: Хейфец превратился в изящно сложенного человека с сухопарой фигурой, в которой преобладали вертикали и динамично-выразительные углы. Земной путь Хейфеца был почти вдвое длиннее. Еще больше контрастов и возможностей для противопоставлений давала их исполнительская манера – Хейфеца и Полякина будут часто сравнивать как учеников,

вышедших из рук одного педагога и при этом столь разных. В самой их разности будут находить подтверждение гениальности Ауэра как педагога, умеющего шлифовать таланты, не стирая их своеобразия. К осени 1911 года у Мирона начался уже четвертый год занятий с Леопольдом Семеновичем, а Яша еще только-только осваивался в ауэровском классе. В «Солнце России» он, несколько запоздало, представлен как ученик И. Р. Налбандяна [7].

Большим наслаждением и для ученика, и для учителя была работа над Скрипичным концертом Чайковского. На уроках Ауэр частенько предавался воспоминаниям, посвящая свой класс в историю создания произведения, которое композитор намеревался посвятить ему. Профессор не скрывал, что не сразу оценил Концерт: пораженный лирической красотой его музыки, Ауэр все же счел многие места нескрипичными. Он пообещал сделать композитору некоторые исправления, но в течение двух лет так и не взялся за редактуру, и разочарованный автор снял свое посвящение. За те десятилетия, что пролетели с момента написания Концерта, Ауэр стал самым горячим пропагандистом творения Чайковского. Именно в ауэровской версии летом и осенью 1911 года осваивал Концерт Чайковского и юный Хейфец. Работал Яша и над «Цыганскими напевами» Сарасате. Выходец из Австро-Венгрии, Леопольд Семенович страстно любил это произведение и считал, что испанец Сарасате, как никто другой, сумел проникнуть в стиль и характер национальной венгерской музыки. «Произведения Сарасате, – писал Леопольд Семенович, – требуют от скрипача совершенного владения «мелкой» пальцевой техникой и техникой смычка, хорошего вкуса и изящества фразировки, острой чувствительности, чтобы полностью выявить все заложенные в них тонкие оттенки звука и темпа» [1, с. 55]. «Цыганские напевы», проработанные под руководством Леопольда Семеновича, войдут в число ярчайших достижений взрослого Хейфеца-миниатюриста, найдется немало число знатоков, считающих, что лучше исполнить эту вещь невозможно. Конечно, интерпретация с годами не могла не претерпеть изменений, но начало ей было положено здесь, в классе Леопольда Семеновича Ауэра.

В начале нового семестра строгой планомерности в Яшиных консерваторских занятиях не было. Причин тому несколько. Сначала отсутствовал профессор Ауэр. В январе он выехал в Киев и Одессу для решения вопроса о преобразовании музыкальных училищ Киевского и Одесского отделения ИРМО в консерватории. Командировка имела положительный результат, и в течение следующего года на карте музыкальной России появились, вслед Петербургской, Московской и Саратовской консерваториями, два новых высших музыкальных заведения. Одесские журналисты, проявляя большой интерес к Миссии Леопольда Семеновича, не преминули в одном из интервью завести разговор и о его ученике Яше Хейфеце, концерты которого минувшим летом потрясли здешнюю публику. «Это гениальнейший мальчик, из которого выйдет, я не сомневаюсь, великий артист с мировой известностью, – откликнулся Леопольд Семенович. – Вы спрашиваете, не могут ли отразиться пагубно на его таланте публичные выступления на эстраде? Мне кажется, что талант Хейфеца настолько велик, что его публичные выступления едва ли отразятся на его способностях. Наоборот, спорадические выступления могут лишь принести ему известную пользу... Понятно, постоянные разъезды могут погубить будущее мальчика, но в настоящее время мальчик, выступая на эстраде довольно редко, и по общим предметам занимается весьма успешно, делая большие успехи...» [9, с. 86].

Таким образом, исполнительский стиль Яши Хейфеца не раз становился для советских музыкантов объектом внимательнейшего анализа. Генрих Венявский, размышлял об исполнителях, игре которых свойствен дух высшей объективности. В высшей степени этим драгоценным качеством обладал Яша Хейфец, имя которого неизбежно ассоциируется с определениями «парнасец», «олимпиец». Ведь, правда: в его исполнении Мендельсон есть Мендельсон, Брамс есть Брамс. Личность Яши как нечто явно отличное, вы воспринимаете композитора как бы через огромное увеличительное стекло, это и есть мастерство. Но абсолютно чистое, ничем не замутненное, не запятнанное - стекло, которое в телескопах применяют для наблюдений над небесными светилами. К исполнителям диаметрально противоположного, «сверхиндивидуального» стиля Нейгауз относил пианистов С. Рахманинова, М. Юдина, из современных ему скрипачей – М. Полякин.

Советское музыкознание определило исполнительский стиль Яши Хейфеца как стиль современного «высокого классицизма», под которым разумеется искусство возвышенное и вместе с тем строгое, патетическое и одновременно суровое, а главное – управляемое интеллектом.

Литература

1. Ауэр Л. Интерпретация произведений скрипичной классики // «Музыка» М., 1965. 118 с.
2. Гиринович Л. Чародеи со скрипками // «Издательство Ивана Лимбаха» 1998. – 536 с.
3. Григорьев В. Кароль-Липинский. Монография // М.; Музыка, 1977. - 168 с.
4. Копытова Г. И. Яша Хейфец в России // «Композитор» Санкт-Петербург, 2006. - 616 с.
5. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки // «Музыка» Москва, 1982. – 328 с.
6. Флеш К. Портреты музыкантов. «Советская музыка» // Москва, 1960. - 117 с.

7. *Шульпяков О. Ф.* Техническое развитие музыканта – исполнителя // «Музыка» Москва 1974. – 159 с.
8. *Штейнгаузен Ф.* Физиология ведения смычка. «Музторг» // Москва 1968. – 164 с.
9. *Юзефович В.* Давид Ойстрах «Советский композитор» // Москва, 1987. – 246 с.
10. *Ямпольский И. М.* Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. Государственное музыкальное издательство // Москва, 1951. – 515 с.