

# Содержание

## *Введение*

8

## *Глава первая*

### **ФРИДРИХ ВИК И ЕГО РОЛЬ В ТВОРЧЕСКОМ СТАНОВЛЕНИИ КЛАРЫ ШУМАН**

Жизненный и творческий путь Фридриха Вика  
11

Исполнительские и педагогические принципы  
Фридриха Вика  
14

## *Глава вторая*

### **ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ КЛАРЫ ШУМАН**

В доме Вика (1819–1840).  
Формирование личности, начало творческого пути  
и достижение пика популярности  
35

Союз с Робертом Шуманом (1840–1856)  
45

Зрелые годы (1856–1896)  
50

## *Глава третья*

### **КЛАРА ШУМАН — ИСПОЛНИТЕЛЬ**

Репертуар  
55

Об исполнительском стиле  
69

*Глава четвёртая*  
**КЛАРА ШУМАН — ПЕДАГОГ, РЕДАКТОР**

Педагогические принципы Клары Шуман  
79

Основные редакторские установки  
(на материале редактирования сочинений Роберта Шумана)  
85

*Глава пятая*  
**КЛАРА ШУМАН — КОМПОЗИТОР**

Обзор творческого наследия.  
Стилевые особенности фортепианных произведений  
93

Романсы и песни Роберта Шумана  
в транскрипции Клары Шуман  
113

*Вместо заключения*  
116

Список литературы  
117

Список опубликованных сочинений Клары Шуман  
127

Нотные примеры  
130

*Звук Бельвиль ласкает слух, не притягая на большее,  
звук Клары проникает в сердце и обращается к душе.  
Первая сочиняет стихи, вторая — сама поэзия.*

РОБЕРТ ШУМАН (1832)

*Что же касается духа игры Клары Шуман, то у неё игра чрезвычайно солидная, умная, верно передающая мысли автора, но без малейшей утилизации... Трудно себе представить лучше переданными сочинения её мужа. Концерт a-moll был исполнен в совершенстве... Но в чём её игра выше всяких похвал — это в мелких вещах: здесь творчество исполнения не слабее творчества самого произведения. Из этих пьес следует упомянуть о «Симфонических этюдах» и о «Карнавале».*

ЦЕЗАРЬ КЮИ (1864)

*Пресыщенный жизнью, уставший от мира кудесник  
В ларец, что прочнее алмаза, скорбя, поместил  
Волшебные чары свои и надёжно их запер.  
А ключ от ларца бросил в море; и вскоре почил.  
В стараниях щептных людышки земные пытались  
Годами к замку тому крепкому ключ подобрать.  
Напрасно! И, словно хозяин, навеки уснувший,  
В ларце продолжало его волшебство мирно спать.  
И вот как-то раз, на морском берегу беззаботно  
Резвилась, не зная волнения, дочь пастуха.  
За яростным пылом пустой суety наблюдала,  
Серьёзно, но всё же с беспечностью юной, играя,  
Дитя свои пальцы в поток погрузила: в руках  
Вдруг ключ оказался заветный. Как сердце забилось!  
Сияет ларец для неё лишь, и ключ подошёл!  
Волшебные духи свободны! Готовы к служению,  
Пред ней преклоняясь, внимая лишь пальцев движеньям,  
Признав её новой прелестной своей госпожой.*

ФРАНЦ ГРИЛЬПАРЦЕР (1838)  
«КЛАРА ВИК И БЕТХОВЕН (СОННАТА F-MOLL)» (1839)  
(перевод с нем. Н. Шохиревой)

# Введение

Ещё при жизни Клара Шуман (урождённая Вик)<sup>1</sup> удостоилась таких похвал, которые нечасто выпадают на долю художника. «Святая», «жрица», «королева пианистов», «пророчица в искусстве» (150, 163)<sup>2</sup> — такими и сходными высокими эпитетами награждали Клару Шуман её современники. Восторженные отзывы об её игре оставили И. В. Гёте, Н. Паганини, Ф. Мендельсон-Бартольди, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, Дж. Мейербер, И. Брамс, Й. Иоахим, Г. фон Бюлов, П. Виардо-Гарсия, Ц. Кюи и многие другие выдающиеся деятели искусства XIX века. Ей посвящали свои произведения Мендельсон, Лист, Шуман, Брамс.

Кларе Шуман довелось играть со многими замечательными исполнителями своего времени. Она выступала в фортепианных ансамблях с самыми известными пианистами XIX века: Игнацем Мошесом, Адольфом Гензельтом, Феликсом Мендельсоном-Бартольди, Ференцем Листом, Антоном Рубинштейном, Иоганнесом Брамсом и многими другими. Подняться с ней на одну сцену почитали за честь такие выдающиеся музыканты, как певицы Полина Виардо-Гарсия, Женни Линд, Вильгельмина Шрёдер-Девриент, скрипачи Фердинанд Давид, Шарль Берио, Йозеф Йоахим, виолончелист Альфредо Пиатти, участники известного «Мюллер-квартета» и другие<sup>3</sup>.

Беспрецедентно долгая концертная жизнь Клары Шуман продолжалась более шестидесяти лет, охватывая, таким образом, несколько

<sup>1</sup> Когда говорят о пианистке Кларе Вик-Шуман, употребление двойной фамилии (которой в действительности у неё не было) является не вполне корректным. До замужества она выступала под фамилией Вик, под этой же фамилией был издан ряд её опусов; после замужества — под фамилией Шуман. В данной работе мы следуем за первым биографом артистки Бертельдом Лицманом. В разделах книги, посвящённых жизни и творчеству пианистки до замужества, употребляется фамилия Вик, во всех остальных случаях — Шуман.

<sup>2</sup> Список литературы по алфавиту находится на с. 117–126. Первая цифра в скобках (выделенная курсивным начертанием) — порядковый номер источника цитирования, вторая — номер страницы.

<sup>3</sup> Укреплению известности Клары Шуман в XX веке способствовало обращение к её личности в беллетристической литературе (перу нобелевского лауреата Э. Елинек принадлежит пьеса «Клара Ш.») и в кинематографии (режиссёр П. Шамони создал фильм «Весенняя симфония»). Особым признанием заслуг К. Шуман перед её отечеством можно считать помещение портрета пианистки на купюру в сто немецких марок (в недалёком прошлом — национальной валюты Германии).

## ВВЕДЕНИЕ

эпох развития пианизма. Её блестящая карьера началась с выступления в Гевандхаузе в Лейпциге 20 октября 1828 года и закончилась 12 марта 1891 года концертом во Франкфурте-на-Майне. Трудно переоценить влияние этой выдающейся артистки на изменение привычных стандартов игры и вкусов публики того времени. Своим исполнительским творчеством Клара Шуман предвосхитила многие тенденции, которые стали типичными для нашего времени.

Известный музыкальный критик и писатель середины XX века Г. Шонберг писал: «Именно Клара, даже больше, чем Лист, ломала обычаи XVIII века» (134, 218). Действительно, Клара Шуман была одним из «первоходцев», уже в 30-е годы XIX века исполнявших в публичных концертах серьёзную музыку, вопреки укоренившейся традиции играть лишь блестящие виртуозные сочинения. Она стала также одной из первых артисток, кто давал сольные концерты без привлечения оркестра и других музыкантов — ансамблотов, певцов. И практика игры наизусть на сцене, только начинавшая утверждаться в концертных залах в 30–40-е годы XIX века, связана с именем Клары Шуман. Теодор Лешетицкий утверждал, что она была первой пианисткой в мире, которая это делала (см.: 134, 218).

Огромное значение её исполнительского искусства определялось также пропагандой произведений Роберта Шумана. И у себя на родине, и в каждой своей зарубежной поездке Клара Шуман играла сочинения мужа.

«Вечные вопросы» о роли личности исполнителя, о способах его воздействия на публику, о его праве выступать на первый план или обязанности полностью подчинять себя замыслу композитора, особенно остро встали к середине XIX века. В это время, как известно, в инструментальном искусстве ускорился процесс разделения функций композитора и исполнителя (ранее чаще всего сочетавшихся в одном лице) на два специальных вида деятельности. Происходило формирование нового типа музыканта — интерпретатора чужого композиторского творчества. Принципиально всё более важным становился вопрос, насколько объективно и полно артист раскрывает содержание исполняемой музыки. И в этом плане значение деятельности Клары Шуман для развития исполнительского искусства трудно переоценить. Можно сказать, выступления Клары Шуман были не только важными моментами в её собственной артистической карьере, они стали знаменательными вехами начала новой эры фортепианного искусства.

Несомненный интерес представляют и другие творческие ипостаси этой многогранной личности. В зрелые годы, когда здоровье Клары Шуман уже ухудшилось и концертная деятельность стала менее интенсивной, она всё больше внимания уделяла педагогической и редакторской работе. Логично, что в классе пианистки отстаивала те же идеалы, что и на концертной сцене. Основными принципами, на которых базировалась система преподавания Клары Шуман, были следующие: эмоционально наполненная, глубоко прочувствованная игра; полнокровное, но без форсирования туче; точное прочтение авторского текста; прикладной характер техники. Важным положением её метода было

## ВВЕДЕНИЕ

соблюдение пропорций и границ естественности: никаких преувеличений в темпе, rubato, оттенках, артикуляционных приёмах, педализации. Клара Шуман воспитала немало учеников, среди которых есть довольно известные исполнители и педагоги.

Возможно, самым точным (хотя и неизбежно недостаточным) из доступных сегодня источников, отражающих исполнительские и педагогические принципы Клары Шуман, остаются осуществлённые ею редакции. Инструктивное издание сочинений Р. Шумана надо рассматривать и изучать как своеобразный аналог звучащей интерпретации пианистки.

Оценивая вклад Клары Шуман в музыкальное искусство, нельзя обойти вниманием её композиторское творчество. Произведения К. Шуман привлекают поэтичностью, глубиной содержания, ясным мелодическим рисунком, интересными гармоническими находками, прозрачностью фактуры, высоким композиторским профессионализмом. Музыка К. Шуман связана с фортепиано — родным для неё инструментом, возможности которого она великолепно знала. В её сочинениях находит отражение исполнительский стиль пианистки: в них сочетаются те качества, которые были характерны для её игры, в частности разнообразный эмоциональный мир, яркая виртуозность, которая, однако, никогда не переходит в пустую бравурность и не затеняет художественный замысел и логику композиционного развития. Важно, что композиторское творчество Клары Шуман многое проясняет и в понимании сочинений Роберта Шумана. Роль произведений Клары в музыке Р. Шумана весьма велика — многие его произведения пронизаны цитатами из пьес возлюбленной.

Сочинения К. Шуман имеют несомненную историческую ценность, а также в лучших своих образцах не утрачивают практического значения и для нынешнего времени. Её пьесы с успехом могут быть использованы как в учебном, так и в концертном репертуаре. Они способны и увлечь юного пианиста, и украсить программу концерта известного артиста.

Творческий портрет Клары Шуман был бы неполным без обращения к личности и педагогическому методу её отца и единственного учителя — видного немецкого музыканта XIX века Фридриха Вика. Его деятельность стала одним из самобытных явлений в музыкальной культуре XIX века.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

# Фридрих Вик и его роль в творческом становлении Клары Шуман

## Жизненный и творческий путь Фридриха Вика

Имя Фридриха Вика хорошо знакомо музыкальному миру. Оно часто встречается в литературе, посвящённой Роберту Шуману — популярной, научной, учебно-методической. Как правило, акцент ставится на том, что Вик был педагогом-тираном и жестоким отцом, мешавшим счастью дочери с Робертом Шуманом. В XX веке на полки книжных магазинов хлынула настоящая волна романов о «Роберте и Кларе», продолжением которой стал кинофильм «Весенняя симфония» (ФРГ, 1983). Исторические персонажи на страницах популярных изданий выглядят как ходячие стереотипы. Вик предстаёт в них отрицательным героем с головы до ног. Он изображается pragматичным и корыстолюбивым, бессердечным и упрямым. «Отвратительным папашей» назвал Вика С. Т. Рихтер после просмотра кинофильма «Весенняя симфония» (87, 280). Негативная характеристика несправедливо распространяется и на Вика-музыканта. А ведь его во многих отношениях новые взгляды на музыку и преподавание игры на фортепиано и вокала высоко ценились в профессиональных кругах.

Фридрих Вик родился 18 августа 1785 года в городе Преч (Pretzsch) близ Виттенберга. Младший сын разорившегося торговца, он рос в бедности. Его любовь к музыке была необычайно сильной, но родители не могли обеспечить ему занятий. Так что маленький Вик самостоятельно приобретал навыки игры на скрипке, контрабасе, валторне, арфе, а также фортепиано (для этого в его распоряжении имелся лишь развалившийся инструмент, у которого отсутствовали ножки — клавиатуру приходилось класть на стол).

Иоганн Петер Мильхмайер (1750–1813), преподаватель фортепианной игры, автор школы «Истинное искусство игры на фортепиано», недолго живший в Торгау (где Фридрих посещал гимназию), заметил талант мальчика и дал ему шесть бесплатных уроков. Это были единственные систематические занятия, которые Вик получил в своей

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

жизни. Его дочь Мария Вик была уверена, что именно с того времени в нём начало созревать желание посвятить себя фортепианной игре.

Выдающимся пианистом Ф. Вик так и не стал, но, по мнению современников, играл весьма профессионально. По настоянию родителей, он окончил теологический факультет Виттенбергского университета, где был обеспечен стипендией. После этого девять лет работал домашним учителем в благородных семействах Тюрингии. Добросовестность, начитанность, острый наблюдательный ум, аналитический тип мышления, любовь к преподаванию — вот те качества, которые способствовали его педагогическому росту. Большое влияние на него оказали прогрессивные теории воспитания юношества таких прославленных педагогов, как Ж. Ж. Руссо, И. Г. Песталоцци. Как свидетельствовала Мария Вик, их новаторские идеи Ф. Вик применял на практике (232, 124). Индивидуальный подход к обучению, который позднее станет важной основой его фортепианной педагогики, был сознательно избран им уже в те годы. «Еженедельные заметки об ученике Эмиле фон Метцрадте» — эссе, написанное в 1809 году, стало результатом этого раннего периода деятельности Вика в качестве домашнего педагога.

С 1815 года Ф. Вик уже не работает домашним учителем. Приехав в Лейпциг на лечение, он решил в этом городе и остаться. Сбылась мечта его юности — он начал преподавать игру на фортепиано. Примерно тогда же с помощью одолженных у приятеля денег 30-летний Вик основал фабрику по изготовлению, ремонту и настройке фортепиано, бюро по продаже и сдаче внаём музыкальных инструментов и платную музыкальную библиотеку. Кроме инструментов, нот и журналов предпримчивый Вик стал продавать и чрезвычайно модные новинки: механические аппараты для фиксации рук во время занятий (такие, как хиропласт Ложье), аппараты, предназначенные для растяжки руки, немую клавиатуру. Вскоре последовало открытие филиалов фабрики Вика в Дрездене и Берлине. Он стал блестящим коммерсантом. Предпринимательская карьера сделала Ф. Вика известным человеком. Длительные деловые поездки сводили его со всеми знаменитыми музыкантами того времени. В его доме в Лейпциге, а позже в Дрездене часто собирался цвет музыкального мира — известные композиторы, виртуозы, лучшие певцы, критики, музыкальные писатели, фортепианные мастера. Вот лишь некоторые имена: Мендельсон, Шуман, Лист, Тальберг, Калькбреннер, Черни, Мошесес, Шопен, Паганини, Шпор, Женни Линд, Генриетта Зонтаг. Позднее один из гостей вспоминал: «Дом Виков всегда был местом, где встречались лейпцигские и заезжие музыканты и любители музыки. Каждый композитор и виртуоз, который приезжал в Лейпциг, имел возможность сыграть там на дневном или вечернем собрании или услышать новые произведения. Душой мероприятия всецело был папаша Вик, который, когда находился в хорошем настроении, искрился юмором» (цит. по: 206, 45).

В 1816 году Ф. Вик женился на своей ученице Марианне Тромлиц (1797–1872). Она происходила из известной музыкальной семьи. Это была сильная и музыкально одарённая личность. Она стала первой из учениц Вика, которая выступала в Гевандхаузе, причём и как пианистка, и как



Фридрих Вик. 1840-е гг.

певица. Мать пятерых детей (двоих умерли во младенчестве), она училась, преподавала, концертировала, занималась хозяйством, помогала мужу в ведении дел. Когда в 1824 году их брак распался, Клара, Альвин и Густав в соответствии с вступившим в силу приговором суда остались у отца. В 1828 году Ф. Вик второй раз вступил в брак — с Клементиной Фехнер (1805–1893). От этого брака родились Мария, Сесилия и Клеменс.

С 1825 года и до конца 30-х старшая дочь Клара стала практически единственным объектом внимания Вика. Начав заниматься игрой на фортепиано с пятилетней Кларой, он затем в течение 14 лет отдавал свои душевые и физические силы её карьере. Успех Клары обеспечил Ф. Вику репутацию выдающегося педагога. Достижения его младшей дочери Марии и других его учеников позже ещё не раз подтверждали это мнение.

В 1840 году семья Виков переселилась в Дрезден. Основной причиной для отъезда из Лейпцига стал проигранный Ф. Виком судебный процесс против дочери. Вынесение на всеобщее обозрение семейной проблемы, помимо душевых обид, безусловно, принесло вред и его предпринимательской и преподавательской карьере. В Дрездене, столице Саксонии и резиденции королевского двора, Ф. Вика давно знали и ценили. Его, не раз сопровождавшего дочь во время гастролей в этом городе, осаждали просьбами дать уроки и поделиться секретами своего педагогического успеха. Ранее Вик совершенствовал там свою методику пения, обучаясь у известного педагога, учителя Женни Линд («шведского соловья») Иоганна Алоиза Микша (1765–1845). Ему же в 30-е годы он отдавал учиться пению Клару. В Дрездене Ф. Вик, помимо преподавания игры на фортепиано, взялся и за преподавание вокала. Некоторые ученики проходили оба предмета. В Дрездене количество его учеников значительно увеличилось. Многие приезжали из других стран.

Облик Вика, по рассказам его окружения, был таким: «Это прямой, как свеча, мужчина высокого роста, внушающий уважение, с большими

распахнутыми сияющими глазами. Он был человеком с широким кругозором, проницательным мыслителем, обладал незаурядным юмором, который мог обернуться и сатирой; иногда резкий, упрямый, жестокий, грубый; всегда честолюбивый, деятельный, любящий порядок и пунктуальный. Во время уроков он демонстрировал и большое увлечение, и строгость, и выдержанку, и доброту в нужных пропорциях» (188, IX–Х). Ученица Клары Шуман, русская пианистка Марфа Сабинина, видевшая Ф. Вика в 1850 году, описывает его как «очень живого, горячего и своеобразного старика» (112, книга II, 114<sup>1</sup>).

Моральный и человеческий облик Вика, очевидно, был сформирован ещё в период его обучения под влиянием изучения теологии и философии. Возможно, тогда же была заложена абсолютная (иногда, как у любого фанатика, излишняя) уверенность в правильности любого своего слова и поступка. Говорят, однажды он безапелляционно сказал Листу: «Если бы у Вас был надлежащий учитель, Вы стали бы первым пианистом в мире» (197, 2). Несколько идеализированный и всё же близкий к прототипу портрет Ф. Вика создал Р. Шуман в литературном персонаже «мастера Раро», чьи мудрые и категоричные суждения призваны были уравновешивать резко противоположные взгляды Флорестана и Эвсебия. В 86-й день рождения ученики чествовали своего наставника созданием «стипендии Фридриха Вика для поощрения жаждущего обучения музыке юношества». Для Вика, который до конца своих дней искал и поощрял музыкальные таланты и который бесплатно учил детей, не имеющих средств, это чествование наверняка стало кульминацией его жизни. Умер Ф. Вик 6 октября 1873 года в возрасте 88 лет в Лошвице под Дрезденом. От музыканта-самоучки до выдающегося педагога своего времени — такой путь развития был проделан этим незаурядным человеком.

## Исполнительские и педагогические принципы Фридриха Вика

**К**ак известно, место и значение каких-либо явлений музыкальной педагогики невозможно однозначно определить вне временного и исторического контекста. Способствовавшие развитию пианизма XIX века педагогические принципы Фридриха Вика, в свою очередь, опирались на традиции, заложенные его предшественниками, а также на многие достижения его современников. В связи с этим кратко

---

<sup>1</sup> Имеется современное издание: Сабинина М. Записки. 1831–1860 / Сост., текстол. подг., предисл., ст. О. В. Лосевой, М. П. Рахмановой; comment. О. В. Лосевой, М. П. Рахмановой, В. Э. Фермана. М., 2019. 672 с.

остановимся на периоде становления педагогической деятельности Ф. Вика — первой трети XIX века.

«Фортепианную педагогику следует рассматривать как один из этапов длительного развития теории и практики обучения на клавишных инструментах», — писал А. Д. Алексеев (2, 5). Фортепианская педагогика, возникшая в конце XVIII века по мере вытеснения новым инструментом — фортепиано — выходящего из моды клавесина, стала наследницей педагогики клавирной. К. Ф. Э. Бах, Гайдн, Моцарт, начинавшие свой путь как клавесинисты, стояли у истоков эпохи фортепиано. Иные свойства нового инструмента требовали соответственно и иной техники звукоизвлечения, аппликатуры, они предполагали использование иных средств выразительности да и формировали новую звуковую эстетику в целом.

На рубеже XVIII и XIX веков в двух музыкальных столицах того времени, Вене и Лондоне, сформировались две известные школы фортепианного искусства. К лондонской школе, основанной М. Клементи, исследователи причисляют Я. Л. Дусика, Дж. Фильда, И. Б. Крамера, Л. Бергера. Клементи называли «Колумбом в сфере пианизма и сочинительства», «отцом технического мастерства». Манера его школы отличалась певучестью, мягкостью, смелым использованием правой педали (этим особенно славились Дусик и Фильд), *legato* как доминирующим принципом. Венская школа, представленная именами И. Н. Гуммеля, Д. Штейбелтарта, К. Черни, И. Мошелеса, напротив, предпочитала скучную педализацию и *non legato* как основной артикуляционный приём.

Родившийся в 1785 году Ф. Вик — современник Гуммеля (род. в 1778), Фильда (1782), Кальбреннера (1784), Черни (1791), Мошелеса (1794) и младший современник Дусика (1760) и Крамера (1771). Уже не «классики», но ещё и не «романтики», эти пианисты и педагоги стали «соединительным звеном» между двумя эпохами. Они учились у великих музыкантов эпохи классицизма, сами в свою очередь став учителями великих романтиков. Эта плеяда была воспитана на взглядах XVIII века и сохраняла уважение и верность классической манере игры на фортепиано. Свообразие каждого из этих пианистов и педагогов определяется, с одной стороны, степенью близости к традициям классицистских школ, а с другой — глубиной предчувствия нового романтического стиля<sup>2</sup>.

Флоренс Мэй утверждала, что с самого начала карьеры Ф. Вика как педагога фортепианной игры его принципы вырабатывались в согласии с основами, характерными для школы Клементи. И это несмотря на то, что он почти не был знаком на практике с английскими инструментами, и то, что у него не было возможности личного общения ни с самим Клементи, ни с его учениками. Его тесные деловые и дружеские связи могли скорее склонить его к «венскому» направлению, если бы Вик не был человеком столь независимого ума. В разговоре с Кальбреннером, считавшим стиль игры всех немецких пианистов (в том числе Черни, Пиксиса и Хиллера) одинаковым, а манеру

<sup>2</sup> Подробнее см.: 130, 73–74.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

Гуммеля — «выхватывающей» [ноты из рояля], Вик категорически отмежёвывается от этой (гуммелевской) манеры и заявляет о своём негативном к ней отношении (196, 71).

Подробный разбор и анализ методики Ф. Вика показывает, что в его принципах классическое и романтическое сплетаются в нерасторжимое единство. Трудно согласиться с выводом Э. Гурк, причисляющей Ф. Вика к «старой школе» «постклассика» Гуммеля (см.: 162, 73). На наш взгляд, в отношении техники Вик стоит ближе к предромантикам Дусику и Фильду. А эстетическая позиция Вика — преемственна взглядам музыкантов классической эпохи.

Свои мысли, наблюдения, опыт и основные принципы обучения молодых пианистов и вокалистов Ф. Вик изложил в значительном труде — книге «Фортепиано и пение: дидактика и полемика» («Clavier und Gesang: Didaktisches und Polemisches». Leipzig, 1853; 2-te Aufl. 1875).

Замысел Вика опубликовать свою методу фортепианной игры относится ещё к 1830 году. В этом году в Дрездене с большим успехом проходили первые гастроли Клары. Вика осаждали просьбами дать уроки и поделиться секретами своего педагогического успеха. Он пишет жене из Дрездена: «Все ко мне бросаются и кричат, что я обязан издать свою методику [...] Поездка ценна ещё и потому, что я теперь твёрдо решил уступить им и приняться за работу» (228, 27). Тем не менее Вику понадобилось ещё двадцать лет, чтобы воплотить свой замысел в жизнь.

Книга была завершена в 1852 году и в 1853-м издана. В ней 133 страницы, 19 глав. Из них четыре посвящены вокалу, в остальных речь идёт о фортепианной игре, а также о проблемах современного искусства и преподавания.

В предисловии автор подчёркивает сознательный выбор стиля книги — это не теоретическое руководство, а живое, наполненное критикой, направленное на повседневную практику сочинение, в котором он делится своим опытом. Сам Вик признаёт, что книга получилась своеобразная. Действительно, его слог неподражаем. Свою систему преподавания Вик описывает с юмором, а взгляды современников-педагогов — нередко с сарказмом. В отличие от методических трудов других авторов, академично излагающих учебный материал, книга Вика достаточно оригинальна и по форме — это чередующиеся диалоги, монологи или письма, театральные сценки. Эта необычность ощущается даже на фоне ряда трактатов предшествующего времени, построенных в виде диалога.

В книге Ф. Вика в аллегорических сценках часто появляется фигура учителя Das. Под этой аббревиатурой («Der alte Schulmeister» — «старый учитель») скрывается Вик собственной персоной. Бытующее (в том числе в России) мнение о Ф. Вике как о педанте после прочтения книги обязательно должно измениться.

В чём же состояла суть системы преподавания Ф. Вика, чем она отличалась от современных ей методов? Как вторую половину XX века остроумно называют «эпохой уртекстов», так первую половину XIX века можно окрестить эпохой фортепианных методик. В этот период многие крупные виртуозы и педагоги считали своим долгом выпустить

своё руководство по обучению фортепианной игре, свою «школу». Все эти труды имели общую черту: изложенную в каждом из них систему преподавания их авторы расценивали как единственно правильную. Вик, однако, подчёркивал, что единственного метода, подходящего для всех учащихся, он старался избежать — так как это в корне противоречило его принципу индивидуального подхода к обучению каждого ребёнка.

Свои принципы Вик вырабатывал, опираясь на собственный практический преподавательский опыт. При этом, чуткий ко всему новому, он использовал лучшее из систем фортепианного обучения других педагогов.

В самом начале своей преподавательской деятельности Вик испытал сильное влияние метода Жана-Бернара (Иоганна Бернада) Ложье (1777–1846). Одно из положений метода Ложье — групповые занятия учеников. Дети играли в ансамблях: начинающим поручалась тема, а более продвинутые импровизировали вариации на неё. Другим элементом было параллельное изучение музыкальной теории и овладение двигательными навыками. Важным пунктом методики Ложье было использование хиропласта — аппарата, изобретённого им самим. Хиропласт (от греч. *cheiro* — рука и *plasso* — лепить, формировать) — приспособление, помещаемое перед клавиатурой, для того чтобы помочь (а в действительности принудить к) развитию самостоятельности пальцев и достичь нужной постановки кисти. По замыслу автора, аппарат должен устранять все движения, кроме пальцевых, и делать невозможными все неправильные приёмы игры, таким образом стимулируя скорейшее достижение беглости. Кисть искусственно лишалась подвижности, и пальцы двигались самостоятельно, изолированно от кисти.

Манера игры с неподвижными локтями и запястьями вообще характеризовала большую часть известных виртуозов первой трети XIX века, которые, в свою очередь, переняли этот способ у своих учителей. Также и в самых известных клавирных и фортепианных методиках второй половины XVIII века — первой трети XIX века (школы К. Ф. Э. Баха, Ф. В. Марпурга, Д. Г. Тюрка, Л. Адама, И. Б. Крамера, И. Н. Гуммеля, Ф. Калькбреннера и др.) именно этот способ звукоизвлечения считался единственным правильным. Таким образом, хиропласт и ему подобные аппараты помогали выработать «идеальную» постановку руки.

Идея применения механических приспособлений в обучении игре на фортепиано родилась на фоне европейской моды на виртуозов. «Техника мыслилась в то время как гимнастическая ловкость пальцев, которую следует приобретать в полной обособленности от музыкальных задач» (46, 36). О механических аппаратах одобрительно отзывались Лист, Тальберг, Клементи, Крамер и др. Их рекомендовали и использовали такие известные виртуозы, как, к примеру, Калькбреннер (у которого мечтал учиться Шопен), Гуммель, Герц.

В России вопрос о целесообразности применения вспомогательных средств (в частности, руководства [Handleiter]) поднимался даже в конце XIX века. Так, А. Буховцев в 1888 году писал: «В чём заключаются два естественные средства скорейшей и легчайшей выработки удара *исключительно пальцем*? — В *прижатии локтя к корпусу*

и в применении постоянной точки опоры [...]. В чём состоит *искусственное* средство удерживать руку в спокойном состоянии и почему это средство менее практически? В применении так называемого Hand-leiter'a. Оно менее практически потому, что ставит руку в совершенно пассивное состояние, и лишь Hand-leiter устраняется, прежний недостаток, обыкновенно, снова обнаруживается» (21, 7–8; там же, 22).

Конечно, в кратковременном применении хиропласта на начальном этапе обучения (даже с современной точки зрения) были положительные стороны: снимая давление руки на клавиатуру и исключая участие предплечья и кисти в извлечении звука, он заставлял работать именно пальцы. Это свойство аппарата очень важно, поскольку многие ученики, особенно на ранней стадии обучения, извлекают звук не столько движениями самих пальцев, сколько объединённым движением всей руки от локтя или плеча, из-за чего и возникает пресловутая и часто впоследствии неискоренимая «тряска».

В начале 1820-х годов Ф. Вик был в числе поклонников системы преподавания Ложье, считая разумным и эффективным использовать в своей системе совместное обучение нескольких учеников, вспомогательные механические приспособления, изучение теории за фортепиано с первого же урока и включение в учебный план заданий по импровизации. В дневнике Клары рукой Ф. Вика от её имени записано: «27 октября этого года [1824] отец начал учить меня [...] [ещё с двумя девочками] по методу Ложье» (цит. по: 153, 123). Однако вскоре позиция Вика начинает меняться. Он уходит от коллективной формы проведения урока, предпочитая индивидуальный подход к каждому ученику. Постепенно он отказывается и от использования хиропласта. По словам дочери Марии, Вик был недоволен результатами его применения. Ещё в 1834 году на страницах «*Neue Zeitschrift für Musik*» Ф. Вик поднимает вопрос о целесообразности употребления при занятиях хиропласта и руководства (аналога хиропласта, изобретённого Калькбреннером). Он пишет: «Геркулесова работа локтей или, наоборот, бессильное и беззвучное, „плоское“ бренчанье — это распространённое явление. Я, собственно, отнюдь не поклонник машин в искусстве, [...] но Ложье надо отнести в заслугу идею его хиропласта. Наложение предплечья на аппарат, который двигается в горизонтальном направлении по отношению к клавиатуре [...] позволяет руке постоянно находиться в правильном положении, а пальцы заставляет учиться работать свободно и независимо от запястья. Однако, он [Ложье] вместе с водой выплеснул и ребёнка. Его аппарат (совершенно излишне и в определённом смысле вредно) ещё и сверху впрягал пальцы в прочные латунные ножны. Они весьма похожи на военное снаряжение и при неподъёмной цене в 3 луидора сами такие неподъёмные, что только с большим трудом могут быть закреплены на некоторых клавиатурах и использоваться лишь во время игры пятипалцевых упражнений. Калькбреннер [...] рекомендовал совершенно элементарное устройство [далее — техническое описание руководства]. Им достигается всего лишь правильное положение руки и верное движение пальцевых суставов. Основная задача — независимость пальцев от плеча и предплечья» (227, 5–8). Как мы видим,

Ф. Вик отказывается от сковывающего пальцы хиропласта, предпочитая ему более щадящий руковод Калькбреннера, основной механизм которого — лишь одна планка, поддерживающая предплечье.

Вскоре Вик перестал применять и руковод. Мария Вик писала: «Мой отец перепробовал все бывшие тогда в моде средства — машину для трелей, доску для расслабления и руковод [...] Но вскоре он забросил все эти изобретения кроме одного — немой клавиатуры, которой, однако, пользовался не часто» (цит. по: 192, I, 373). Вот собственные слова Вика: «Во время занятий оставьте в покое все внешние вспомогательные средства, даже немую клавиатуру. Аппарат для рук также не нужен. Его недостатки перекрывают достоинства» (229, 79). Эти слова написаны в 1852 году, но к подобной мысли Вик, несомненно, пришёл раньше.

Интересно отметить, что Мошелес — ещё один противник аппаратов Ложье и Калькбреннера — аргументировал свою точку зрения исключительно музыкально-эстетическими соображениями. Применение аппаратов приводит к усыплению всех ощущений и чувств, мешает верному пониманию сочинений, считал он (см.: 198, I, 53, 120; 198, II, 94). При этом Мошелес восхищался аккуратностью прикосновения и неподвижностью запястья и локтя, которые вырабатывались благодаря механическим приспособлениям.

Нельзя не отметить, что ещё в 1831 году с применением механического аппарата чрезмерно тренировал самостоятельность изолированных пальцев ученик Вика Роберт Шуман (что, как известно, привело к болезни руки и сделало невозможной карьеру виртуоза). Контроля за Робертом со стороны Вика, уехавшего с Кларой на восемь месяцев в концертное турне в этот период, не было<sup>3</sup>. Вероятно, плачевые результаты использования аппарата его учеником стали одной из причин отказа Вика от механических вспомогательных приспособлений.

Всё же основной причиной отказа Вика от применения хиропласта была, на наш взгляд, неудовлетворённость педагога качеством звука, который благодаря аппарату извлекался одними пальцами и был однородно лёгким, колким. Представление Вика о «красивом» (как он его называл) звуке было иным: звук должен был быть полным, округлым, имеющим «ядро», нефорсированным при любых динамических оттенках. Огромное влияние на отношение Вика к звуку оказала в 1826 году игра Бетховена — прекрасная певучесть восхитила его (см.: 188, VII). С этого времени был заложен фундамент методики Вика — выработка «прекрасного» туте.

Привлекала его и необыкновенно певучая манера игры Фильда. Он упоминал, что хорошо знаком со школой Фильда и учит свою dochь и других учеников именно по его принципам (196, 71). Действительно,

<sup>3</sup> Позже, в 1834 году, в разгар моды на хиропласт Р. Шуман пламенно обращается к педагогам: «Сколько же у вас, преподавателей, грехов на душе! Со всей вашей ложьёровщиной вы насильно извлекаете бутоны из их оболочки! [...] Вам следует быть дорожными столбами, надёжно указующими им [ученикам] дорогу, а не самим всё время бежать рядом с ними!» (137, I, 127).

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

многие особенности пианизма Фильда были близки представлению Вика о прекрасной фортепианной игре. Техника jeu perle,держанность (даже скрупость) движений, одухотворённость и изящество, «тончайшая нюансировка каждой мелодической фразы» (91, 127), а самое главное, как уже указывалось, — необыкновенная певучесть звука привлекали Ф. Вика в игре его выдающегося современника. Схожими были и многие из педагогических принципов, в том числе основополагающий — подчинение техники художественным задачам. Забота о качестве звучания и слуховой контроль, не допускающий форсирования звука или стука пальца о клавишу; развитие чуткости пальцев при минимальном использовании предплечья и плеча; стремление играть певучим звуком самые быстрые и сложные пассажи; большое внимание к нюансировке — всё это культивировали у своих учеников оба музыканта, один — в России, другой — в Германии.

Добиваться красивого извлечения и соединения звуков было одним из самых важных принципов педагогики Вика. По его мнению, эталоном «красивого» звука является пение — прекрасное пение — бельканто. Он неоднократно повторял, что пение — основа красивой игры на фортепиано и чем больше звуки рояля похожи на голос, на пение, тем они прекраснее. Таким образом, перед читателем книги «Фортепиано и пение» открывается ещё один смысл заглавия: «пение на фортепиано», «пение как основа для фортепианной игры».

Фридрих Вик не был единственным, кто считал певучий звук идеалом при игре на клавишных инструментах (такого мнения придерживались К. Ф. Э. Бах, Тальберг, Шопен и многие другие). Но он стал одним из первых, кто не только провозгласил этот принцип, но и поставил его во главу угла и с целью его реализации построил всё здание своей школы. Закономерно, что Вик настоятельно советовал всем своим ученикам-пианистам заниматься вокалом. Как известно, Вик преподавал и вокал. В кругу знатоков Фридрих Вик как педагог-вокалист считался равным педагогу-пианисту. Генриетта Зонтаг, прославленная певица, однажды заметила: «Фридрих Вик, как преподаватель игры на фортепиано имеет мировую славу, как педагог-вокалист — недосягаем» (цит. по: 192, I, 379).

Трудно переоценить значение принципа Вика «певучее легато — основа прекрасной фортепианной игры» для дальнейшего развития пианизма в XIX и XX веках. На взаимосвязь фортепианной игры с пением указывал впоследствии, в частности, и знаменитый немецкий педагог К.-А. Мартинсен: «Кто хочет извлечь из инструмента звук, обязательно заметит, что в состояние готовности будут приведены даже тончайшие нервы и мышцы голосовых связок, гортани и всего певческого аппарата, как будто предстоит этому человеку запеть» (76, 27). Ещё со времени преподавания в России Фильда «пение» на фортепиано стало отличительной чертой российского пианизма. Подобное отношение к инструменту можно считать стилемым свойством и Российской фортепианной педагогики. Как тут не вспомнить об обязательном посещении класса пения всеми учащимися Петербургской консерватории и слова самого А. Г. Рубинштейна, который, по его собственному признанию, «много

Конец ознакомительного фрагмента.  
Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)