



**Страница памяти.
К 85-летию со дня рождения
Татьяны Николаевны Казанской (1937–2021)**

Татьяна Николаевна Казанская родилась 11 декабря 1937 года в Москве. Ее отец, Николай Дмитриевич Казанский, был сыном протоиерея Храма Живоначальной Троицы в Кожевниках (близ Павелецкого вокзала). Как сын репрессированного священника, он с трудом смог получить высшее образование. Став впоследствии известным архитектором, поехал восстанавливать разрушенный после войны Киев. Там семья прожила несколько лет, после чего вернулась в Москву.

В 1957 году Татьяна Николаевна окончила Гнесинское музыкальное училище, позднее ГМПИ им. Гнесиных по классу скрипки у народного артиста РСФСР, профессора Михаила Израилевича Фихтенгольца. В 1971 году она стала его ассистентом и до 1993 года преподавала на кафедре скрипки и альты предмет методики обучения игре на скрипке.

С 1959 года Татьяна Николаевна работала в детской музыкальной школе г. Жуковского Московской области, потом в 1-м Московском областном музыкальном училище. Педагогическую деятельность с детьми продолжила в стенах ММСМШ им. Гнесиных. В числе ее учеников лауреаты и дипломанты престижных международных юношеских конкурсов.

В 1963–1967 годах Казанская была сотрудником гнесинской Лаборатории по изучению русской песни и народного музыкального творчества. В 1991 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Традиционное искусство русских народных скрипачей (на материале инструментального фольклора Смоленской области)». Она была участником международных научных конференций, опубликовала свыше десятка статей в отечественных и зарубежных изданиях.

С 2011 года Татьяна Николаевна нескольких лет работала в Государственной классической академии им. Маймонида, где ее мастерство в качестве преподавателя специальности, методики обучения игре на скрипке (альте), истории исполнительского искусства, руководителя диссертациями, было высоко оценено коллегами.

В стенах гнесинского вуза Казанская познакомилась со своим будущим мужем – Владимиром Осиповичем Рабеем, профессором, доктором искусствоведения. Их замечательный творческий союз длился более тридцати лет. Ученики до сих пор с большой благодарностью и теплом вспоминают счастливые годы общения с этими педагогами, сумевшими своим примером привить истинную любовь к музыке и знаниям.

Предлагаемая статья была написана весной 2021 года перед самой кончиной автора и ранее нигде не публиковалась. В ней содержится уникальный биографический материал, а также ряд ценных наблюдений из истории скрипичной педагогики гнесинских учебных заведений.

П.Б. Подмазова

Татьяна Николаевна Казанская

**МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ
ПРОФЕССОРОВ КАФЕДРЫ СКРИПКИ
М.И. ФИХТЕНГОЛЬЦА И В.О. РАБЕЯ
В СОВРЕМЕННОЙ СКРИПИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ**

Сила и слава учебного заведения заключается, прежде всего, в его педагогических кадрах и в тех научных, а для сферы искусства и художественных принципах, которыми они руководствуются. В конечном же счете престиж учебного заведения составляют его выпускники. В этом отношении трудно переоценить деятельность, например, Парижской консерватории, заложившей основы музыкального образования на несколько столетий вперед.

В ходе коллективной работы, как правило, формируются общие критерии целей, задач и оценки результатов деятельности, а также того вклада, который вносит каждый член коллектива в общее дело. Гнесинский вуз – довольно молодое учебное заведение, тем не менее, оно прочно вошло в число одного из лучших не только в нашей стране, но и в мире. Поставив во главу угла своей деятельности педагогическое образование, он ответил на запрос государства в подготовке большого количества педагогов-музыкантов. Гнесинские выпускники способствовали открытию новых специальных средних и высших учебных заведений по всей стране – от Петрозаводска до Владивостока. Густая сеть детских музыкальных школ, покрывшая большие и малые города – результат действий не только старейших консерваторий, но и вновь созданных, в том числе и Гнесинских учебных заведений (музыкального училища и Государственного музыкально-

педагогического института, ныне Российской академии музыки имени Гнесиных).

В сохранении традиций учебного заведения не последнее значение имеют личностные качества членов кафедры. На кафедре скрипки и альта ГМПИ работало много выдающихся музыкантов из числа лауреатов международных конкурсов, составляющих славу музыкального искусства СССР, было много интересных личностей среди преподавателей, особенно старшего поколения. Но в задачу данной статьи не входит дать исторический очерк работы кафедры, хотя сама по себе эта тема интересна и заслуживает внимания. Мне хотелось кратко обрисовать деятельность двух замечательных музыкантов, профессоров кафедры, воспитанников прославленного профессора Московской консерватории Абрама Ильича Ямпольского (1890–1956). Речь пойдет о Михаиле Израилевиче Фихтенгольце (1920–1985) и Владимире Осиповиче Рабее (1922–2009), с которыми счастливая судьба связала меня на много лет¹. Хотя эти музыканты хорошо известны музыкальной общественности, сведений о них очень мало. В 2020 году исполнилось 100 лет со дня рождения М.И. Фихтенгольца, а в 2022 году – 100 лет В.О. Рабею².

Здесь не ставится цель сравнивать их между собой. Я вижу задачу в краткой обрисовке биографии обоих музыкантов и в характеристике сильных сторон их педагогической деятельности. В конечном итоге, при всех индивидуальных различиях, их сближала необыкновенная продуманность по отношению к музыкальному материалу

¹ Татьяна Николаевна Казанская (1937–2021) – ученица М.И. Фихтенгольца и супруга В.О. Рабея.

² В 2022 году вышел фильм, посвященный жизни и творчеству М.И. Фихтенгольца. Снят по заказу Департамента культуры г. Москвы студией «Камертон». URL: https://www.youtube.com/watch?v=QLA3UVHbLkc&ab_channel=Kamertonmedia. Готовятся к изданию материалы о Фихтенгольце его дочерью Натальей Михайловной Фихтенгольц.

и исполнительской концепции. Постановка сверхзадачи – подчинение всех исполнительских ресурсов выявлению этих факторов. Всё мешающее – неверные, так называемые «ложные» акценты, плохо выверенное распределение смычка, неуверенные переходы, недопонимание, «недочувствованность» музыкального смысла произведения, его фразировки и т. д. – были предметом тщательной работы в классе и Фихтенгольца, и Рабея.



*Иллюстрация 1. М.И. Фихтенгольц
Фото из семейного архива Н.М. Фихтенгольца*

Фихтенгольц родился в Одессе 1 июня 1920 года в семье оперно-оркестрового музыканта-кларнетиста. Начал учиться в классе П.С. Столярского и к семи годам уже играл концерт Мендельсона. В возрасте двенадцати лет он исполнял концерт Брамса, удивляя слушателей недетской глубиной трактовки. В 1936 году завоевал звание лауреата на Всесоюзном конкурсе. В 1937-м поступил в Московскую консерваторию, в класс А.И. Ямпольского и «сходу» включился в подготовку к международному конкурсу имени Эжена Изаи в Брюсселе. Вспоминая этот период, Михаил Израилевич говорил, что ему при-

шло несколько пересматривать свои исполнительские приемы, рационализировать некоторые постановочные навыки. На конкурсе он был удостоен VI премии³. Иностранная пресса отмечала удивительно зрелое исполнение концерта Брамса семнадцатилетним юношей и предвещала Фихтенгольцу большое будущее. В аспирантуре Михаил Израилевич поступил в класс Мирона Борисовича Полякина (1895–1941), о котором вспоминал с восторгом. Последние годы жизни он намеревался написать воспоминания «Мои великие учителя». Фихтенгольц преподавал во всех трех звеньях гнесинского комплекса – школе-десятилетке, музыкальном училище и музыкально-педагогическом институте. К студентам вуза у него было особое отношение. Он считал, что студент – личность целеустремленная, самостоятельная, его надо направлять и всячески способствовать раскрытию его потенциала. К своим ученикам он относился как к молодым коллегам. Для многих студентов такая форма общения была малопонятна, им казалось, что они до всего доходят сами, а привычных занятий над техникой и прочими премудростями просто нет. Формула школярского мышления, с которой столкнулся Фихтенгольц в училище и даже в вузе, оказалась чрезвычайно живуча и до сего времени, и мне постоянно приходится с ней вести борьбу, особенно в школьном обучении (она усваивается учениками сизмальства на все времена и очень прочно). Заключается она в следующем: сначала надо *выучить ноты* произведения, затем ноты надо *выучить технически*, и только после проделанной работы – *отделять музыкально*. Ясно, что это тупиковый путь. Михаил Израилевич же говорил, что надо идти кратчайшим путем, сразу работая над музыкальным образом.

³ Первая премия – Д. Ойстрах, вторая – Р. Однопозофф (ученик К. Флеша), третья – Е. Гилельс, четвертая – Б. Гольдштейн, пятая – М. Козолупова, шестая – М. Фихтенгольц.

Я попала в класс Фихтенгольца на четвертом курсе гнесинского училища в 1956 году. Придя на собрание класса в начале нового учебного года, в коридоре второго этажа я встретила Михаила Израилевича. Он шел мне навстречу, протягивая правую руку для рукопожатия со словами: «Я очень рад, что Вы будете заниматься у меня в классе». Я пролепетала: «Я тоже». Помимо расписания занятий Фихтенголец предложил собираться для прослушиваний друг друга и совместного обсуждения. И, следует признать, эти мероприятия проходили плодотворно. На первом же моем уроке речь пошла о Бахе, он заиграл Первую сонату для скрипки соло. Ничего подобного раньше я не слышала. Скрипка заговорила. Это был мудрый разговор о деяниях Христа, это была проповедь, полная убежденности и драматизма. Позже в институте он провел цикл семинаров по сольному Баху, своей игрой иллюстрируя сказанное. Здесь он вслух размышлял, не давая готовых «рецептов» по исполнению, чем немало смутил студенческую аудиторию, привыкшую к однозначным предписаниям⁴. Кроме баховских, Михаил Израилевич проводил семинары и на другие темы. Никто из коллег не решался на подобные действия.

У Фихтенгольца это было время вживания в Баха, в его эстетику, время интуитивного постижения духовного содержания музыки композитора [10]. Как работать над фугами для скрипки соло? Михаил Израилевич подчеркивал, что у Баха в фугах не аккорды, не аккордовая техника, а голоса, каждый из которых имеет свою линию. Важно выявить каждую линию различными средствами: тембром, силой звука, его большей или меньшей протяженностью – каждый исполнитель

⁴ В фонотеке РАМ имени Гнесиных хранятся магнитофонные записи озвученных комментариев М.И. Фихтенгольца к Сонате И.С. Баха g-moll и Партите d-moll для скрипки соло, а также к Сонате Г.Ф. Генделя g-moll для скрипки и фортепиано, Вариациям Дж. Тартини на тему А. Корелли.

ищет свои приемы. Однако мы чаще слышим обрывки мелодии-темы в сопровождении двойных нот и аккордов. Чтобы научиться играть на скрипке полифонию, надо учить фактуру по голосам, проследить логику движения и ровность звуковой линии. Поучить по два голоса, затем по три и т. д. Наклоном смычка, различным нажимом на него выравнивать звуковые линии, не путая их между собой. Это большая кропотливая работа, но результат заслуживает затраченных усилий. Разумеется, полифоничность присуща всей музыке Баха, поэтому рекомендованный принцип изучения работает даже в одnogолосной фактуре. При этом ведущий художественный принцип – декламационность музыкальной речи, свойственная ораторскому искусству, пафос и особая барочная импровизационность даже в сочинениях моторного характера. Между тем, отвергался какой-либо ритмический произвол, особенно много внимания уделялось убедительности ритма при исполнении темы фуги. Многие студенты неверно делали ложные акценты в фигурах, состоящих из восьмой и двух шестнадцатых, исполняя эти шестнадцатые неровно, неритмично. Это общее место буквально для всех. Для нас, студентов (а может и для некоторых преподавателей тоже), это также было время открытия сонат Баха для скрипки с клавиром. Я была буквально первой студенткой в нашем вузе, включившей в свой репертуар ми-мажорную сонату с клавиром. Исполняла я ее на академическом вечере, под новый год, и, не дожидаясь окончания обсуждения, уехала к подруге встречать праздничную ночь. Михаил Израилевич разыскал меня по телефону и сказал мне много теплых и значащих для меня слов. Такое не забывается.

Техническое развитие студента занимало Фихтенгольца исключительно в связи с необходимостью усовершенствовать тот или иной прием в изучаемом репертуаре. Однако в классе этому уделялось не

слишком много времени. Ему было важно, чтобы студент понял, к чему нужно стремиться. Исполнитель должен был уметь сам определить свою трудность и подобрать упражнение. Лучшим учителем для него при этом становился его собственный слух. Тем не менее, Фихтенгольц показывал упражнения, которые помогали справиться с той или иной задачей. Например, Первый этюд Крейцера (в редакции Ямпольского) учить штрихом *détaché* с повторением каждой ноты четыре раза, добиваясь слитного звучания, без толчков, определенным выбранным участком смычка – у колодки, в середине и у конца. Или же чередуя четыре ноты в нюансе *forte* и четыре в *piano*, добиваясь четкого разграничения динамики.

Для совершенствования техники переходов левой руки он предлагал играть гаммы двумя пальцами (1–2; 2–3; 3–4), а также фигуры (из сборника Ивана Войцеховича Гржимали (1844–1915)), добиваясь исключительной ритмической и звуковой ровности исполнения. И Фихтенгольц, и Рабей (очевидно, следуя рекомендациям своего учителя Ямпольского) давали студентам сходные упражнения: например, Шестой этюд Крейцера исполнять штрихом *martelé* целым смычком, добиваясь хорошего сцепления волоса со струной по всей длине смычка, не теряя при этом краткости звучания.

Не буду подробно останавливаться на некоторых особенностях преподавания Фихтенгольца, но добавлю несколько слов о работе над гаммами, которые он требовал «омузыкаливать», исполняя их в разных стилях: Бетховена, Паганини и т. п. В результате такой работы игровой аппарат студента как бы «самонастраивался» для выполнения музыкально-содержательной задачи в конкретном произведении. Это служило мощным стимулом для развития художественного мышления.



*Иллюстрация 2. Кафедра скрипки и альты ГМПИ имени Гнесиных в 1980-е годы.
Сидят (слева направо): Е.Ю. Стоклицкая, В.О. Рабей, Х.С. Ахтямова,
М.И. Фихтенгольц, Т.Н. Казанская, О.А. Вилькомирская.
Стоят (слева направо): Л.П. Булатов, Л.И. Полеес, М.И. Русин,
А.А. Киселев, А.Е. Михлин, В.М. Трушин.
*Фото с сайта РАМ имени Гнесиных**

Появление в 1975 году на кафедре скрипки Рабея стало событием. Личность в ореоле предыдущего ампула ассистента в классе Ямпольского (в Гнесинском институте), а затем одного из создателей оркестра под управлением Рудольфа Борисовича Баршая (1924–2010) внесла свежую струю в работу кафедры. Мне посчастливилось на протяжении почти тридцати трех лет быть его женой. Писать о нем чрезвычайно трудно, потому что воспоминания захлестывают. Боюсь быть слишком пристрастной, однако не могу говорить о нем иначе, чем как о личности исключительного дарования, масштаба, к сожалению, не полностью реализованного.



*Иллюстрация 3. Володя Рабей
Фото из семейного архива Т.Н. Казанской*

Рабей родился в Москве в семье старого большевика. Отец получил медицинское образование и всю жизнь мечтал работать фельдшером в маленьком городке на юге, разводить виноградники. Мать из семьи известного лодзинского фабриканта Вульфсона, придерживающегося русской линии во взглядах. Поэтому его дочь Сабина Вульфсон окончила русскую гимназию в Лодзи, а затем исторический факультет в Московском Университете. Ни отцу, ни матери Владимира Осиповича по избранной специальности работать не довелось, партия направила Осипа Рабея в Берлин возглавить советское торгпредство. Семья в полном составе с трехлетним сыном (родившегося 18 октября 1922 года), выехала в Германию. В Берлине маленький Володя посещал детский сад, а затем первый класс общеобразовательной школы. В 1929 году отца отозвали в Москву, где он вскоре умер. Мать, завершив дела в Берлине, также отправилась в Москву, по дороге заехав к родным в Лодзь. Родня уговаривала Сабину Рабей остаться в Польше, но она приняла решение вернуться в СССР. Во время войны почти вся родня матери погибла в гетто.

В 1930 году Володя пошел во второй класс в Москве. Матери была назначена персональная пенсия за умершего мужа. Неоднократно ее вызывали для допроса на Лубянку по поводу того или иного из друзей или знакомых семьи, но ей удавалось отговориться. У сына же развивался все более неподдельный интерес к истории. При этом демонстрировалась превосходная память и явный литературный талант. Мать, решив уберечь сына от избрания опасной в то время профессии историка или писателя, определила его в гнесинскую семилетку в класс Натальи Александровны Дуловой (1892–1964)⁵. В 1937 году он уже учится в гнесинском училище в классе Юрия Маркович Юровецкого (1892–1982)⁶ которое оканчивает досрочно. Итого, всего восемь лет обучения до консерватории. Сдав все вступительные экзамены на отлично, Владимир Рабей становится студентом первого курса Московской консерватории⁷.

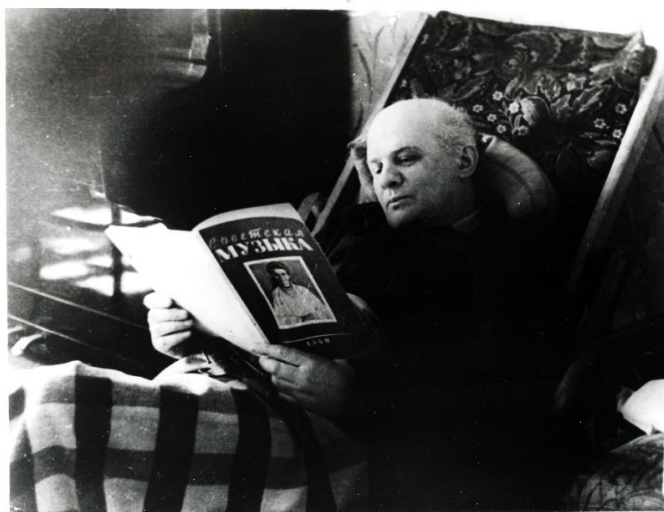
Попав в класс Ямпольского, Рабей обрел не только превосходного учителя, но друга, заменившего ему отца. Личность Ямпольского навсегда запечатлелась в его сердце как образец для подражания во всем: в деликатности, в интонации речи, в манере общаться со студентами [8, 342–345]. Но не следует думать, что со стороны Рабея это было слепое подражание. Рабей представлял собой уже достаточно сложившуюся личность. Зная два языка (немецкий – на уровне родного

⁵ Н.А. Дулова (Руфина-Чистякова) в 1921–1964 годах вела класс скрипки и руководила ансамблем скрипачей в гнесинской школе-семилетке.

⁶ Ю.М. Юровецкий – скрипач и дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР. В 1915 году окончил Петербургскую консерваторию по классу скрипки профессора Л.С. Ауэра (1845–1930).

⁷ Еще во время учебы в ДМШ музыкальные данные В.О. Рабея были отмечены прессой как участника концерта талантливых детей в зале Дома Союзов. В газете «Советская культура» в коротенькой заметке говорилось о высоком уровне концерта в целом и особо отмечались выступления Володи Рабея, Дани Шафрана и Славы *Роспоповича* (сохраняю авторскую транскрипцию фамилии М.Л. Ростроповича – Т.К.). Рабей исполнял соль-мажорный концерт Моцарта.

и английский), в консерватории он приступил к изучению французского. Никуда не делась его тяга к истории, а с годами появилась и к философии. Свои писательские интересы он реализовывал в студенческой газете-многотиражке на протяжении всех лет обучения. В основе его дарования была феноменальная память. Если он что-то изучал, то запоминал навсегда, умея в нужный момент извлекать текст из памяти, например, страницы из «Капитала» Карла Маркса, или мог вспомнить необходимый музыкальный материал, сопоставить, сравнить далеко отстоящие друг от друга события, явления... Когда была учреждена Сталинская стипендия, он вошел в число первых, удостоенных звания Сталинских стипендиатов, удерживая его до окончания консерватории. Замечу, что обязательное условие быть комсомольцем или членом партии при присуждении этой стипендии не было соблюдено.



*Моему талантливому и вдумчивому ученику
Володе Рабею на добрую память от любящего
его А.И. Ямпольского*

Иллюстрация 4. А.И. Ямпольский (1951)
Фотография, подаренная В.О. Рабею с подписью:
«Моему талантливому и вдумчивому ученику Володе Рабею
на добрую память от любящего его А.И. Ямпольского»
Фото из семейного архива Т.Н. Казанской

1941 год перевернул всю жизнь. Почти весь первый курс консерватории был призван в армию и погиб в первых же боях. Рабея не призвали по двум обстоятельствам – по зрению (–8) и из-за плоскостопия. Консерваторцы, не ушедшие на фронт, были эвакуированы в Саратов. Профессура, частично с ЦМШ, была отправлена в Ташкент, частично в другие города Поволжья, частично осталась в Москве. Мать Рабея уехала также в Саратов и добывала средства к существованию частными уроками немецкого языка. Этого явно было недостаточно. Владимир поступил работать на радио в программе вещания для Польши. После «Последних известий» следовала культурная программа с обязательным участием скрипки. Эта работа Рабея была удостоена правительственной награды, присуждением медали «За доблестный труд во время Великой Отечественной Войны». В Саратовской консерватории Рабей был определен в класс Льва Моисеевича Цейтлина (1881–1952), так как Ямпольский был эвакуирован с ЦМШ. Могучая фигура Цейтлина во всех отношениях оказалась полной противоположностью Ямпольского. Однако Рабей вспоминал о нем с теплотой, особенно в связи со своими выступлениями на радио, для которых Цейтлин дал ему своего Страдивари.

Успехи наших войск в битве за Сталинград послужили сигналом для возвращения в Москву. Студенты партиями покидали Саратов. В 1944 году отправились в Москву и Рабеи. В консерватории Ямпольский уже приступил к занятиям. Оказалось, что вернувшиеся из Саратова студенты должны были сыграть на экзамене для подтверждения своего восстановления. Пришлось срочно выучить концерт Романа Семеновича Леденёва (1930–2019). Поскольку весь четвертый курс прошел в хлопотах по оформлению проживания в Москве, кафедрой было предложено этот курс повторить. После пятого курса Владимир

поступил в аспирантуру и должен был каждый год давать сольный отчетный концерт. Также необходимо было подготовить к защите диссертацию, руководителем которой числился Ямпольский, но фактически она была написана Рабеем совершенно самостоятельно. Тема диссертации была посвящена сонатам и партитам И.С. Баха⁸ – в 1950 году исполнялось 300 лет со дня смерти композитора. Все друзья отговаривали писать на эту тему ввиду проходившей в то время в нашей стране интенсивной кампании борьбы с космополитизмом. Защита диссертации прошла с блеском. Оппонент Тамара Николаевна Ливанова (1909–1986) отмечала, что впервые прочла настоящую диссертацию, написанную на исполнительском факультете, хорошим литературным языком, научно убедительную и с ценными выводами. В эти же аспирантские годы Рабей был приглашен в качестве второй скрипки в квартет имени Бородина. Работа в квартете, поначалу успешная, но отнимавшая много времени в условиях подготовки к защите диссертации, плюс к этому перегрузка в связи с невозможностью оставить работу, дававшую зарплату, привели к решению расстаться с квартетом. После защиты диссертации открылась счастливая возможность стать ассистентом в классе Ямпольского в ГМПИ имени Гнесиных. Однако в связи со скорой кончиной профессора пребывание Рабея в гнесинском вузе прерывается.

Вскоре ситуация изменилась. Филармония поручила Рудольфу Баршаю создать Московский камерный оркестр. Одним из первых в его состав вошел Рабей, в дальнейшем вступивший в художественный совет оркестра. Отныне почти все концерты оркестра проходят с аннотациями к программам, написанными Рабеем. Особой гордо-

⁸ Рабей В.О. Об исполнении шести сонат Баха для скрипки соло: в связи с общей проблемой интерпретации баховского инструментального творчества: дисс. ... канд. иск : 17.00.00. М., 1950.

стью самого Владимира Осиповича был стихотворный перевод сонетов Вивальди к его концертам «Времена года»⁹. Проработав в оркестре одиннадцать лет, Рабей дважды побывал в США и Канаде, не менее двух раз побывал во всех европейских странах. Совместно с Зарой Александровной Долухановой (1918–2007) записал Арию Петра из «Страстей по Матфею» Баха. Эта запись свидетельствует о высоком мастерстве скрипача, исключительном благородстве звука и фразировочной артикуляции¹⁰.

Вынужденно уйдя из оркестра по состоянию здоровья (перед самой поездкой в Японию), Рабей был приглашен в качестве преподавателя в гнесинскую школу-десятилетку, а в 1975 году – в ГМПИ имени Гнесиных. Между тем, он становится известным как автор многих публикаций в журналах «Советская музыка», «Музыкальная жизнь», в сборниках трудов ГМПИ, дважды участвует в работе пресс-центра конкурса имени П.И. Чайковского, выступает обозревателем концертов скрипичной музыки в журнале «Советская музыка». Он автор первой в России публикации о творчестве Георга Филиппа Телемана (1681–1767) [6], а с 1980-х годов участвует во многих научных конференциях в Магдебурге (Германия) по творчеству Телемана. Скрипичное наследие немецкого композитора все более увлекает его. В 1996 году он защищает докторскую диссертацию, а в 1997-м получает международную премию имени Телемана в Магдебурге.

⁹ Ознакомиться со стихотворным переводом В.О. Рабей сонетов А. Вивальди можно на сайте А. Благой: <https://blagaya.ru/put/muzyka/o-chem-muzyka/vivaldi-vremena-goda/>

¹⁰ Bach, JS: St. Matthew Passion, BWV 244, Ария Петра из оратории «Страсти по Матфею». Московский камерный оркестр Дирижер Р. Баршай. Исполняет Зара Долуханова, соло на скрипке – В. Рабей [Электронный ресурс] https://www.youtube.com/watch?v=cBew3mtZi6o&ab_channel=%D0%A1%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B9%D0%A1%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9



*Иллюстрация 6. В.О. Рабей
Фото из семейного архива Т.Н. Казанской*

В ГМПИ он ведет также лекционные курсы по истории скрипичного искусства и методике преподавания на скрипке и альте. Надо заметить, что методика его не прельщает, и вскоре этот курс он передает мне, а вот занятия по специальности доставляют ему подлинное удовольствие. Он необыкновенно чуток к каждому студенту, чувствует его природу и не навязывает ему готовых решений. Между тем, тонкий стилист, он заинтересовывает студента одной-двумя фразами, неожиданно озаря замысел исполняемого произведения. Конечно, студент должен уметь слушать и слышать. Владимир Осипович – мастер миниатюры, однако чувство меры его никогда не подводит. Это не означает, что крупная форма ему не подвластна. Умело высвечивая лишь некоторые детали, он порой достигает необыкновенно крупного масштаба и перспективы звучания, и студент оказывается в плену замысла. Вспоминается в его исполнении вторая часть концерта Брамса, когда сердце сжималось от открывающейся драмы и мужественного преодоления коллизий.



*Иллюстрация 5. В.О. Рабей с учениками
Фото из семейного архива Т.Н. Казанской*

В заключении – последние штрихи концептуального характера, которые прививали своим ученикам оба профессора. У Фихтенгольца было тяготение к масштабности даже в миниатюрах, которые, как ни странно, нисколько не теряли своей прелести, а наоборот, приобретали небывалый размах в выражении чувств. В произведениях крупной формы он учил не застревать на деталях, а подчинять замысел выявлению главного с большой силой и широтой, говоря: «За деревьями не видишь леса».

Рабей очень ценил так называемую «тонкую игру», выявляющую многозначность высказывания, особенно в миниатюрах, что придавало звучанию многогранность смысловых оттенков. Однако, несмотря на тяготение к стилистической детализации, в произведениях крупной формы он умел сфокусировать главную мысль, к которой вели все предыдущие.

И та, и другая тенденции учили студента понимать музыку как внутреннюю сущность человеческого бытия, его главной составляю-

щей – духовной жизни, подчеркивали ведущую роль интеллекта, всячески развивая эту сторону.

Оба профессора не допускали элементарной безграмотности в исполнении, и так называемой «дамской игры», как, например, красоты звука безотносительно к содержанию произведения. Вживаясь в изучаемое сочинение, в первую очередь, нужно было уяснить, «что» хочешь сказать, а затем «как», а не наоборот. Иначе главное – в данном случае «что», то есть смысл, изгоняется вовсе. Это касалось как музыкально-художественных, так и инструктивных произведений (этюдов). И Фихтенгольц, и Рабей с полным правом могли подчеркивать в своей миссии учителя основную задачу – обучать музыке, а не только умению играть на скрипке.

Однажды, когда я работала в Классической Академии имени Маймонида, заведующий кафедрой, талантливейший скрипач Граф Шандорович Муржа сказал мне: «Никак не могу понять, что люди Вашего поколения знают, что делает исполнение ученика неуловимо благородным и убедительным?» – в самом деле, *что?* Думается, искренность переживаний, ничего внешнего, показного, ни одной ноты ради некоего эффекта, ни одного штампа.



Иллюстрация 7. После концерта, посвященного творчеству Народного артиста РСФСР М.И. Фихтенгольца. 1986 год. Слева направо: доктор искусствоведения, профессор В.О. Рабей, кандидат искусствоведения Т.Н. Казанская, Заслуженный работник культуры РФ, профессор Лидия Израилевна Фихтенгольц, Заслуженный работник культуры РФ Н.М. Фихтенгольц, Заслуженная артистка РФ Алла Васильева, концертмейстер виолончелей Камерного оркестра п/у Р. Баршая, Заслуженная артистка РФ, профессор А.Г. Кушнер с мужем, А.А. Красильниковым
Фото из семейного архива Н.М. Фихтенгольц

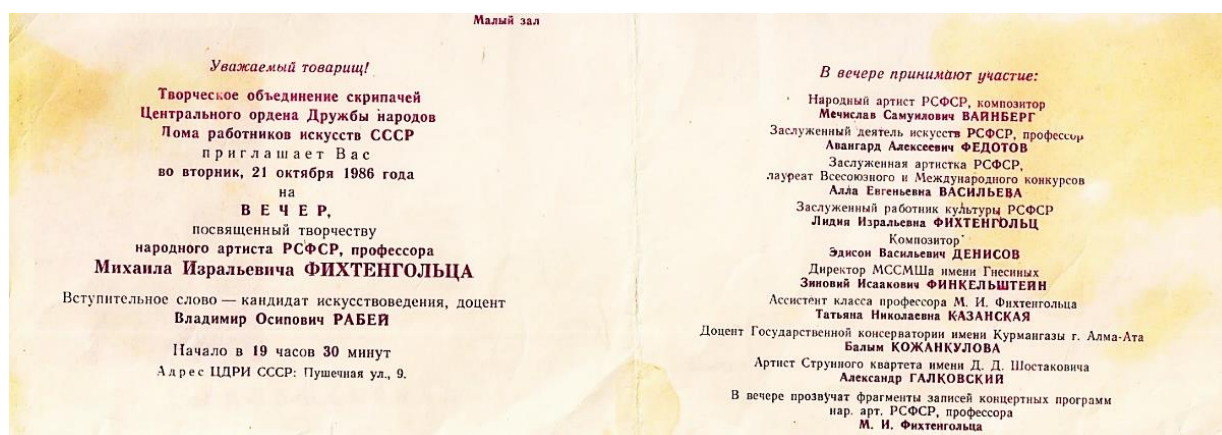


Иллюстрация 8. Программа вечера, посвященного творчеству Народного артиста РСФСР, профессора М.И. Фихтенгольца. 1986 год
Фото из семейного архива Н.М. Фихтенгольц

Заканчивая эти заметки, хотелось бы напомнить, что музыка – это язык, говорящий о глубинном в человеке, о том, что скрыто за его неповторимой индивидуальностью. Открывается она тому, кто умеет уважать это качество у другого. Наши дорогие учителя несли культуру, высоко поднимая значение каждой индивидуальности, изгоняя все внешнее из исполнения, эффектные штампы. И в этом их воспитующая роль, обогащающая и возвышающая душу роль апологетов подлинного искусства. Другого не дано, другое – просто тарактенье или, как определил русский классик Михаил Иванович Глинка – «котлетная» игра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кожамкулова Б.С., Казанская Т.Н.* Работа над сонатами и партитами И.С. Баха в классе народного артиста России профессора М.И. Фихтенгольца: Методические рекомендации Алматы: Дайк-Пресс, 2012.
2. *Лежнева И.В.* Отечественная скрипичная школа второй половины XX – начала XXI веков: пути развития в контексте исполнительских традиций: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2018.
3. *Рабей В.О.* Пятый скрипичный концерт В.А. Моцарта. Некоторые стилистические аспекты интерпретации // От барокко к романтизму. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. Вып 3. С. 87–99.
4. *Рабей В.О.* 12 фантазий для скрипки соло Г.Ф. Телемана / В.О. Рабей // Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика / отв. ред. и сост. В.О. Рабей. М., 1990. С. 65–89.
5. *Рабей В.О.* Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло. М.: Классика-XXI, 2003.

6. Рабей В.О. Георг Филипп Телеман. М.: Музыка, 1974.
7. Рабей В.О., Флеш К. Искусство скрипичной игры. М.: Классика-XXI, 2020.
8. Руденко В.И. Избранные статьи. М.; СПб.: Нестор-История, 2016.
9. Фихтенгольц М.И. Борьба КПСС за развитие музыки как средства коммунистического воспитания трудящихся: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.00. М., 1955.
10. Фихтенгольц М.И. Камерное творчество Баха // Советская музыка. 1960. № 7. С. 146.
11. Фихтенгольц М.И. Концерты скрипачей. Х. Ахтямова и М.-Б. Кимбер // Советская музыка. 1959. № 6. С. 152.
12. Фихтенгольц М.И. Концертная сюита С.И. Танеева для скрипки с оркестром. М.: Музгиз, 1963.
13. Фихтенгольц М.И. Скрипичные концерты Моцарта. М.: Музгиз, 1961.

REFERENCES

1. Kozhamkulova B.S., Kazanskaya T.N. Rabota nad sonatami i partitami I.S. Baha v klasse narodnogo artista Rossii professora M.I. Fihhtengol'ca: Metodicheskie rekomendacii [Work on sonatas and partitas by J.S. Bach in the class of the People's Artist of Russia Professor M.I. Fikhtengol'ts: Guidelines]. Almaty: Dajk-Press, 2012.
2. Lezhneva I.V. Otechestvenna skripichnaya shkola vtoroj poloviny XX – nachala XXI vekov : puti razvitiya v kontekste ispolnitel'skih tradicij [Domestic Violin School of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries: Ways of Development in the Context of Performing Traditions]:

Cand. sci. diss. (Ph.D thesis): 17.00.02. Nizhnij Novgorod [Nizhny Novgorod], 2018.

3. *Rabei V.O.* Pyatyj skripichnyj koncert V.A. Mocarta. Nekotorye stilisticheskie aspekty interpretacii // Ot barokko k romantizmu [Fifth Violin Concerto by W.A. Mozart. Some stylistic aspects of interpretation // From Baroque to Romanticism]. Moscow: NIC “Moskovskaya konservatoriya” [Research Center “Moscow Conservatory”]. 2012. Vyp 3. S. 87–99.

4. *Rabei V.O.* 12 fantazij dlya skripki solo G.F. Telemana [12 fantasies for solo violin G.F. Telemann] // Skripka, al't: istoriya, muzykal'noe nasledie, pedagogika / otv. red. i sost. V.O. Rabei [Violin, viola: history, musical heritage, pedagogy / executive editor and compiler V.O. Rabei]. Moscow, 1990. S. 65–89.

5. *Rabei V.O.* Sonaty i partity I. S. Baha dlya skripki solo [Sonatas and partitas by J. S. Bach for violin solo]. M.: Klassika-XXI [Classic-XXI], 2003.

6. *Rabei V.O.* Georg Filipp Teleman [Georg Filipp Telemann]. Moscow: Muzyka [Music], 1974.

7. *Rabei V.O.* Flesh K. Iskusstvo skripichnoj igry [The Art of Violin Playing]. Moscow: Klassika-XXI [Classic-XXI], 2020.

8. *Rudenko V.I.* Izbrannye stat'i [Featured Articles]. Moscow; Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya [Nestor-History], 2016.

9. *Fikhtengolts M.I.* Bor'ba KPSS za razvitie muzyki kak sredstva kommunisticheskogo vospitaniya trudyashchihsya [The struggle of the CPSU for the development of music as a means of communist education of the working people]: Cand. sci. diss. (Ph.D thesis): 17.00.02. Moscow, 1955.

10. *Fikhtengolts M.I.* Kamernoe tvorchestvo Baha [Bach's chamber music] // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1960. № 7. S. 146.

11. *Fikhtengolts M.I.* Koncerty skripachej [Concertos of Violinists].
Н. Ахтымова і М.-В. Kimber // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1959.
№ 6. S. 152.

12. *Fikhtengolts M.I.* Koncertnaya syuita S.I. Taneeva dlya skripki s
orkestrom [Concert suite by S.I. Taneeva for violin and orchestra]. Moscow:
Muzgiz [Music State Publishing House], 1963.

13. *Fikhtengolts M.I.* Skripichnye koncerty Mocarta [Violin Concer-
tos by Mozart]. Moscow: Muzgiz [Music State Publishing House], 1961.

