

П. Куличкин
О НЕКОТОРЫХ СЕКРЕТАХ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Мне всегда казалось, что он чего-то недоговаривает. Причем это «что-то» – и есть то самое существенное, на что в первую очередь стоит обратить внимание. Когда с этим сталкиваешься впервые, возникает ощущение, что с тобой общаются на каком-то «инопланетном» языке: все слова вроде бы понятны, а в целом – почти ничего не ясно.

Наша первая встреча с Алексеем Алексеевичем Муравлевым произвела на меня впечатление чрезвычайно яркое. Это было в начале 1996 года в Перми.

Я тогда еще только начинал осваивать азы композиторской профессии под руководством Валерия Ивановича Грунера (личность моего первого преподавателя довольно трудно охарактеризовать в двух словах). Представьте себе одновременно: человека со взрывным темпераментом, ежесекундно готового на словах и деле доказывать неисчерпаемость человеческих возможностей; универсального композитора, способного написать высокохудожественную музыку для любых инструментов, начиная от симфонического оркестра и заканчивая спичечным коробком или двуручной пилой; блестящего организатора, стоящего у истоков почти всего, что связано в Перми с современной музыкой, в том числе единственной в России детской Школы композиции; владельца и руководителя агентства недвижимости, одаренного поистине фантастической способностью убеждать. Моей задачей было написать Вальс для фортепиано, и каждые две недели сочиненные мной такты подвергались проверке «на качество». Если такты проверку не проходили, предлагалось прямо на занятии придумать что-нибудь другое. На раздумье отводилось некоторое время, которое определялось, как правило, длительностью телефонного разговора о той или иной сделке в сфере недвижимости. Если по прошествии времени результат отсутствовал, то Валерий Иванович садился за фортепиано сам, и максимум через минуту неизбежно находилось несколько решений проблемы. Это настолько впечатляло, что каждое занятие было для меня потрясением почти экзистенциальным. Кроме однозначно-упрямого решения стать композитором я абсолютно ничего не мог противопоставить этому учетверенному ураганному шквалу, и мне казалось, что силы, способной оказать на него хоть какое-либо воздействие попросту не существует. Но!.. Валерий Иванович с неумолимой периодичностью напоминал мне, что «тогда-то придет Алексей Алексеевич (!), и Вальс надо будет показать», для чего необходимо его если и не закончить, то привести к более или менее «осмысленному» виду. Это было любопытно: что еще можно изменить в сочинении, когда уже все ноты не один раз написаны-переписаны, пережиты и закалены в мартеновской печи наших высокотемпературных занятий? Наконец долгожданный день настал. Вальс был почти закончен, не хватало, вроде бы нескольких заключительных тактов, и надо было решить: финишировать в си-бемоль миноре или же в ре миноре. Занятие началось. Я сел за фортепиано и сыграл Вальс. Дальше произошло нечто странное. Алексей Алексеевич что-то спросил. Валерий Иванович кратко ответил. Алексей Алексеевич сделал утверждение, состоящее из полутора предложений. Возникла трехсекундная пауза. Затем Валерий Иванович повернулся в сторону моей совершенно потерянной физиономии и начал в своем темпераментном стиле объяснять мне, что и где следует скорректировать, периодически вопросительно глядя в сторону Алексея Алексеевича, который в ответ удовлетворенно кивал. Исправления были в различных местах и казались очень незначительными на вид, но от них по сочинению будто бы пробежал электрический ток. Я ничего не понимал. То есть слова-то мне были известны, даже слово «тональность» я тоже слышал и мог употребить (за плечами была музыкальная студия), но какое это имело отношение к предмету разговора? Я не выдержал и попросил более подробных объяснений. Оказалось, что несмотря на обилие «околосибемольминорных» созвучий и оборотов, Вальс никак не мог окончиться в си-бемоль миноре, потому что его тональность – ре минор (хоть это с начала совсем и не заметно). А начинаться сочинение может вовсе

и не с тоники! Огромную мощь и колоссальный потенциал «подсказки», что «сочинение может начинаться не с тоники», я смог слегка почувствовать и начать осознавать лишь через пять лет. В то время у меня лишь возникло непреодолимо-острое желание научиться понимать язык «сказанного наполовину», на котором изъясняется Алексей Алексеевич и благодаря которому возможно проникновение в пока что невысказанные для меня глубины музыки. Я полагаю, что читатель уже догадался, кто был учителем вполне освоившего этот язык Валерия Ивановича Грунера.

Летом 1999 года я не без некоторого драматизма поступил в Российскую академию музыки имени Гнесиных. После того, как все было уже позади, Алексей Алексеевич пригласил меня в гости, угостил обедом с небольшим количеством горячительного в честь моего поступления и сообщил следующее. У пермской композиторской школы, в русле которой я развивался, очень высокий потенциал, но есть и три недостатка. Чтобы стать большим мастером, надо их обязательно преодолеть. Эти недостатки: лишние ноты, неаккуратное голосоведение и отсутствие тональной ясности. И прибавил: «Возможно, в будущем Вы обратитесь к серийной технике, но в первую очередь, я считаю, Вам следует освоить тональную систему». Если бы я тогда понял, О ЧЕМ идет речь и СКОЛЬКО это потребует работы, то, наверное, на следующий день впал бы в глубокую депрессию. Тогда же, к счастью, никто не мог открыть мне на это глаза, и я с энтузиазмом взялся все «выполнять». Взяться-то взялся, да оказалось, что не совсем «с того конца»! Где-то до сих пор погребенным среди бумаг у меня лежит нотный лист с заданием на «область побочных доминант», которое я так и не сделал (не говоря уж об «области минорной субдоминанты» и «бродячих аккордах», которые за «побочными доминантами» должны были последовать). А между тем освоение этих трех основных положений учения Шенберга о гармонии реально могло решить очень многие трудные проблемы, которые возникали в течение пяти лет моей учебы в Гнесинке. Интересно, что Алексей Алексеевич, хоть и настоятельно рекомендовал изучить указанные положения (обращая также внимание на взаимосвязь гармонии с формой и стилистическое единство), но никогда не требовал выполнения упражнений в обязательном порядке, упомянув о них (за пять лет) всего лишь около трех-четырёх раз. Подобная история произошла и с инструментовкой. Видимо, относительно нее прочувствовать рекомендации «на собственной шкуре» мне еще предстоит.

За время учебы я начал постепенно осваивать язык «полусказанного». Сейчас мне кажется, что Алексей Алексеевич его применяет, в основном, по двум причинам. Во-первых, таким образом удобнее всего давать рекомендации «навырост», так как незаконченная мысль дольше держится в голове за счет любопытства, которое она вызывает своей незаконченностью. Во-вторых, в композиторской профессии истину невозможно передать словами, а можно только пережить. Там, где обрывается мысль учителя – может начаться творчество ученика! Если, конечно, ученик не настолько тупой, чтобы требовать объяснить все словами. Отлично помню моменты подобной тупости со своей стороны, но Алексей Алексеевич был очень терпелив. Поэтому буквально он мне подсказывал всегда как-то неохотно. Но если уж такие подсказки случались – улучшить было уже ничего нельзя! Так, например, узнав, что я собираюсь работать над оперой по пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери», и выслушав кое-какие мои соображения на этот счет, Алексей Алексеевич вынес вердикт: «Опера такая возможна. Но называться она должна «Сальери и Моцарт», потому что «Моцарт и Сальери» есть уже у Римского-Корсакова». И все! Ни убавить, ни прибавить! Буквальные подсказки в собственно музыкальной сфере были еще более «беспощадны».

Вообще, по моим ощущениям, имела место некая иерархия подсказок. Буквальные подсказки были нижним, самым примитивным этажом. Следующий уровень – предложение познакомиться с каким-то конкретным музыкальным произведением. Так, благодаря «Путеводителю по оркестру» Бриттена у меня решился вопрос с противосложением к одной фуге, а благодаря малеровскому «Волшебному рогу

мальчика» и 10-й симфонии Шостаковича относительно легко дались многие моменты в дипломном сочинении для симфонического оркестра. Еще более высоким уровнем было, возможно, предложение поработать в том или ином жанре, и так далее до самого высокого уровня, где рекомендовалось работать над темой, осваивать тональную систему и т.д. Еще один вид «подсказок» Алексей Алексеевич специально не применял, но мне удалось «получить к ним доступ». Это его собственные сочинения! Можете быть уверены: все, что он рекомендует, уже давно существует в его музыке! Приведу наиболее экзотический пример. Он как-то заметил: «Обратите внимание, как Берг в своем скрипичном концерте выходит на баховский хорал». Но ведь подобная проблема решается и в муравлевском Трио «Музыкальное приношение»! Алексей Алексеевич никогда не предлагал анализировать свои собственные сочинения, но ведь это так просто догадаться, что композитор может учить именно тому, что умеет сам.

Если можно говорить о стиле того или иного человека, то, на мой взгляд, «многозначительная недоговоренность» – это стиль Алексея Алексеевича Муравлева. Никогда нельзя сказать, что знаешь о его возможностях что-либо наверняка. Я был морально готов к тому, что над дипломом мне придется работать на 90% самостоятельно: все-таки большая нагрузка, преподавателю 80 лет, да и практически все пять лет мы занимались где-то полтора раза в месяц. А в период подготовки диплома – с февраля по конец мая – раз в неделю, по 3-4 часа, причем партитура просматривалась от начала до конца несколько раз! Один раз он решил нам (его ученикам, с разных курсов) рассказать о 27-м фортепианном концерте Моцарта. Прежде чем рассказывать, он сыграл нам партию солиста. Это было сыграно с такой убедительной легкостью и точностью, что далеко не всякий пианист смог бы продемонстрировать нечто подобное (не говоря уж о нас). Я хорошо запомнил более чем убедительное фортепианное фортиссимо в Поэмах для скрипки и фортепиано А.А. Муравлева, где за роялем сидел автор, а концерт был приурочен к его весьма почтенному юбилею. Я неожиданно и случайно узнал, что «Азов-горой» дирижировал в свое время ни кто иной, как Леопольд Стоковский, высказавший, кстати сказать, в своем предварительном послании автору вполне однозначное мнение: «Я уверен, что это прекрасное и сильное произведение будет хорошо воспринято аудиторией. Я с удовольствием жду этих концертов и шлю Вам сердечный дружеский привет». Также случайно мне удалось узнать, что с учением Шенберга о гармонии, в соответствии с которым он рекомендует изучать тональную систему, сам Алексей Алексеевич познакомился, как говорится, из первых рук (у Филипа Гершковича, ученика Берга и Веберна). Однажды и совершенно неожиданно (это было еще в Перми) он у меня выиграл партию в шахматы, и счет до сих пор в его пользу.

Поэтому, господа будущие великие композиторы! Не повторяйте моих ошибок! Если после исполнения Вашего сочинения к Вам обращается, загадочно улыбаясь, человек лет на вид шестидесяти-шестидесяти пяти с фразой типа: «В Вашем сочинении неплохо получилась главная тема.....», не спешите настраиваться на постпремьерные комплименты. Слушайте свой внутренний голос, возможно, он Вам уже в этот момент что-то подсказывает. И постарайтесь запомнить то, что Вам скажут, даже если это кажется сплошным общим местом. Эти слова обязательно вспомнятся в тот момент, когда они смогут принести Вам наибольшую пользу.