

Б. М. Берлин

РАБОТА НАД ЗВУКОМ И ФРАЗИРОВКОЙ

(стенограмма¹)

В начале я хочу вспомнить своего учителя и сказать о Константине Николаевиче Игумнове несколько слов. Вся моя жизнь прошла около него. Как-то мы месяца два жили вместе на даче в Монихино. Он привез рояль и честно по четыре часа ежедневно занимался, но как - никто не слышал. Он играл все на *piano* и *mezzo-forte*. Однажды он сказал, что не согласен с Blumenfeldом, так как тот требовал, чтобы каждый палец был как гвоздь. Игумнов же мыслил квинтетно. Он любил квинтет и голос.

Какой любимый балет был у Константина Николаевича? Не «Лебединое озеро» и не «Спящая красавица», а «Петрушка» Стравинского с Мессерером и Рябцевой. Он не раз водил меня на этот балет, и в конце спектакля у него всегда были красные, увлажненные глаза. Ни на какой другой балет он меня не водил. И это характерно.

Образные сравнения на уроках были редкими. Это - не его лицо, он не театрален. Но когда обращался к сравнениям, то говорил невероятно метко и точно. Он говорил мне: «Борис, вот ты играешь все Скрябина, Скрябина, Скрябина. Я понимаю, что Скрябин - это самые лучшие духи, салон, а вот Шуберт - это полевые цветы». Последнее сравнение поразительно! Цветы, которые не посадили, а которые выросли сами!

Был такой инцидент. Я работал у него в классе ассистентом, потом получил самостоятельный класс. Дал до-диез минорный ноктюрн Чайковского, но ничего не получалось. Привел ученика к Константину

¹ 24 декабря 1980 года Борис Моисеевич выступил с этим докладом на научно-практической конференции «Роль традиций отечественного фортепианного искусства в развитии современного фортепианного исполнительства», организованной Секцией фортепиано при МК РСФСР. Лекция длилась один час двадцать минут и была стенографированна Т.В.Юровой. Составители добавили к ней несколько примеров, из отрывка стенограммы, сделанной Л.О.Тихоновой.

Николаевичу. Он послушал 3-4 такта и говорит: «Все ясно, ты же у меня любишь масло, а это - акварель». И я понял, какой я был дурак, мне и в голову не приходили сравнения с живописью.

Кстати, о живописи. Однажды позвонил Константин Николаевич и говорит: «Борис, приходи». Я не пришел, я прибежал. Он повел меня в Щукинский музей². Было много импрессионистов. Он шел впереди, я плелся сзади и думал, когда все это кончится. И кончилось, он молча ушел. Через неделю снова звонок: «Борис, пойдем!». И снова я плелся, но уже остановился около «Девушки на шаре» Пикассо. И еще раз он позвал, опять молчал, ничего не пояснял, не говорил. Он хотел, чтобы я сжился с этим искусством. Так он воспитывал.

Главным в игумновской педагогике был звук. Да, по словам Горовица, вся русская школа - это прежде всего звук. И в своей педагогической работе я натолкнулся на такие вещи, которыми хочу поделиться.

Вот мы собрались, поговорим, разойдемся. А меня мучает мысль - зачем, будет ли польза. И если сегодня после лекции вы задумаетесь над тем, что я сейчас скажу, я буду считать, что польза есть.

Вам никогда не приходило в голову, чем отличается речь культурного человека от мало или вовсе некультурного. У второго мысль высказывается с трудом, с запинками, коротко. Есть у Льва Толстого пьеса «Власть тьмы». Хорошее название! Я вспомнил это вот почему: там есть персонаж Аким (его играет в Малом театре Игорь Ильинский, посмотрите - отличная постановка). Аким говорит: «хотелось бы, значит, тае, потому, что ли, значит, тае...». Он не знает, как сказать фразу. Я это говорю к тому, чтобы и вы не «таекали».

Или вот школьник учит стихотворение: «Однажды, в студеную, зимнюю, пору...». Смысл есть? А как чтец прочтет тот же текст? Что он сделает из тех же слов и букв? «Однажды (остановлю! состояние

²В 1927 году в Москве был создан Музей нового западного искусства, который объединил экспроприированные коллекции С.И.Щукина и И.А.Морозова. В 1948 году музей был расформирован, часть коллекции импрессионистов передали в Эрмитаж, другую часть коллекции - в Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.

неопределенности) в студеную («в, с» отмечу), и вот те же буквы и слова, но что-то тут происходит во времени, между тех же слов и букв. Или мальчик учит букварь: «п-а-п-а», или «м-а-м-а», но если хочет попросить, лопочет «мама!», или повелительно «ма'ма!». Что же происходит? Вы скажете - интонация. Да, но что делается между буквами и с ними? Что-то растягивается, что-то сжимается по времени. Значит, смысл между букв.

То же и в музыке. Что произойдет между «до» и «ре», услышать переход, и в этом - смысл музыки. Это непросто, и ухо нужно тренировать каждый день, как вы зубы чистите ежедневно. Надо учить ученика (а то и педагога) слушать между звуками.

Я начинаю учить студента этому без произведения, потому что на произведении возникает масса технических и других задач. Я учу переводить один звук в другой. Вот «си бемоль» (играет в первой октаве). Слушайте, как «си бемоль» уходит, и на уходящем возьмите «соль». Надо тянуть «си бемоль» слухом, вам должно быть жалко с ним расстаться, но ничего не поделаешь, придется расстаться... Мне важно, как ученик заполнит в своей голове этот промежуток. Или тот же «си бемоль» возьмите *pianissimo* и постепенно доведите его до *forte*, и слушайте это продолжительное звучание. Казальс говорил: «Возьмите сильно звук и слушайте этот шлейф на *diminuendo*». Красиво-то как сказал! А на нашем деревянном инструменте звук не тянется, угасает, и надо уметь продлить его. Слушайте! Возьмите звук даже зло и слушайте! Слушать же надо там, где молоток ударяется о струну, и ни в коем случае не смотреть на клавиатуру. Я запрещаю! Так вот, слушайте звук, его продолжительность, и вы заставите свою, в общем-то, ленивую голову думать. Эта тренировка между нот есть тренировка протяженности нашего мышления.

После того, как ученик научится слушать два звука, даю задание собрать гармонию. Наложить звуки (показывает).

Многие ученики говорят: «А для чего это надо?». А вы соберите-ка пять нот на *forte* и наложите (повторите) их на *piano*. Для чего это нужно? Но

ведь гармония - основа основ у каждого композитора. Послушайте все обертоны (играет гармонию на forte и на pianissimo подыгрывает обертоны), или на басу forte соберите гармонию. В любом же сочинении есть два - три и более слоев звуков. В этом заключена вся сущность любого произведения. Не так важно хорошо сыграть мелодию, как важно знать, в какой атмосфере она находится.

Шнабель говорил: «Для меня сначала - движение, потом - гармония и только потом - мелодия».

Действительно, наша мелодия бедна. Возьмите ноктюрн Шопена, в нем же атмосфера гармонии, два слоя музыки. Гармония обволакивает мелодию. Если не слушать так, то получается тот стандарт, который обычно и бывает (показывает). А между нот-то ничего нет! Получается издевательство над музыкой и Шопеном.

Вообще у композиторов надо слушать не мелодию, а гармонию. Ведь в гармонии находятся изменения, краски. Там - все. Если вы не чувствуете гармонический план композитора, вы ничего не чувствуете, потому что для композитора его гармонический план то же самое, что для художника его палитра красок, и, если вы проходите мимо этого, вы обкрадываете композитора, вы его не понимаете. Я вам даже больше скажу: если тонально композитор делает что-то неустойчиво, он волнуется, и, наоборот, если гармонически все в одной тональности, он спокоен. Если вы гармонический язык поймете, то очень многое поймете в композиторе.

Сколько раз приходится слушать «Май» Чайковского, и все играют по такту, с акцентом. Это - страшная вещь! Надо же слушать гармонию и ее разрешение! «Си» в начале надо слушать то на одной гармонии, то на другой. «Май» должен быть чистый! (Играет). Слушайте гармонию! Вся выразительность игры начинается из этого гармонического комплекса.

Педагоги нередко говорят: «Думай вперед, вперед», а я требую: «Думайте назад!», потому что думать вперед - это дистанция другого размера. Сначала надо научиться слышать то, что было, надо, чтобы голова

слушала результат своей работы. Так что реплика «думайте вперед» - зло. Нужно слышать то, что было, что есть, наслаждаться гармонической окраской, нюхать гармонию, как нюхаем цветы (сирень, ландыш). Вперед – это потом, когда вы уже сумеете всю пьесу в голове удержать.

Приведу пример, ну, хотя бы начало первой части 17-й сонаты Бетховена. Здесь совокупность гармоний и имеется второй слой - мелкие ноты. Разве вы об этом думаете? Вперед! И, не дослушав, вы играете так, что образуется полный ералаш (играет по-ученически). Я иногда и не могу переубедить учеников, не могу заставить их дослушать всю комбинацию звуков, как одна гармония переходит в другую, уже плакать хочется. А вы послушайте эти мелкие ноты, интервалы. В них буквально вопль. Когда композитор не спокоен, он гармонически блуждает, он не начинает с тоники, он ищет, уводит в другую тональность, пока не разразится все в страшную тонику. Возьмите любого композитора: если ему нужен покой, он и гармонически спокоен. Нюхайте, смакуйте, понимайте авторские гармонии!

Другой чрезвычайно важный вопрос: о жизни интервалов. Что такое жизнь интервалов? Для композитора тот или иной интервал – это событие. Я, помню, как-то слушал по радио Лемешева. Он пел «Лизочек» Чайковского. Это такая детская песня, ничего особенного в ней поначалу нет. И вдруг в конце этого «Лизочка» - оstinатная мелодия. Все изменилось, и это уже похоже на «Дюймовочку» Андерсена, может быть, и на «Золушку». Мы ее все обижаем, обижаем, она такая маленькая, такая хрупкая, такая бедная, и сразу страшно жалко становится этого Лизочка.

А оstinато! Вообще, оstinатные вещи композитор пишет, когда безумно грустно, тяжело, трагично (кроме Россини: у него *ostinato* – это тип скороговорки). Эта капающая мелодия дает композитору настрой.

Прелюдия №15 Шопена (играет). Какие одинокие капли! А в начале, в общем-то, благополучном, они как предупреждение, предостережение. В

«Долине Обермана» (надоела безумно) все обращают внимание на мелодию, а вы обратите его на аккомпанемент. Там - монотонность (играет), есть страшный интервал септимы (показывает). Прямо оплакивание здесь, и боль, и ужас. А далее какой плач! Какие интервалы! Тогда и получится долина слез, стонаний, ужасов. Но если вы не обратите внимания на гармоническую сферу, на гармоническое остинато, а будете только распевать мелодию, то вы и услышите вот так (играет по-ученически).

Редчайший случай, чтобы вышла первая страница 2-й баллады Шопена. Все «салятся» на каждую четверть, на каждый такт. Заставьте себя все сделать наоборот, чтобы каждая четверть была слабее восьмой, услышите сочетание и разрешение гармоний и тогда не будет этого ужаса «тае». Вам ясно? Обдумывайте гармонический план, слушайте между нот.

А какое огромное значение имеет интонация! Если вы не поймете связи музыки Рахманинова с пением цыган, то не поймете Рахманинова. Почему в России интеллигенция так тяготела к цыганам? (Не путайте с цыганщиной). Пушкин, Толстой, Достоевский, сам Рахманинов в своем первом произведении... Потому что только цыгане могут сказать или спеть: «Я сын свободного народа». Интонируют же они слабую долю, делают ее как бы сильной.

Вот прелюдия соль диез минор опус 32 Рахманинова (играет). Если сыграть акцент на сильную долю (показывает), получается банальная вещь. А конец - это же образ тройки. Эх, залетные! Здесь бубенчики, все уносится в даль.

В теме 3-го концерта (играет главную партию) - то же самое. К сожалению, чаще слышишь акцент на сильную долю. Вы не слушаете, вы думаете лишь о том (как говорят сейчас студенты), «выхиливают» пальцы или нет.

Я расскажу, как работали великие актеры. Был такой актер Михаил Чехов, племянник писателя. Вот он, Михаил Чехов, в своей книге описывает

работу над словом «гром». Для нас это слово – «гром» и «гром», а для большого актера – иначе, он хочет как то раскрыть это слово. Согласные - «гр» - это то, от чего он отталкивается, это то, что гремит, а «о» - выражает потрясение человека, его стремление понять, осознать стихию. «Гро-о-о-м!» Вот его восприятие. Воображение решало все.

Вот мы и подошли к главному. Разница между ученичеством и творчеством там, где есть воображение. По этому поводу Станиславский прямо говорит: «Какая разница между творчеством и ученичеством?» И сам же отвечает: «Момент воображения». Вы должны, как он говорит, вообразить себе чужую жизнь и так ее полюбить, чтобы она стала вам даже дороже того самочувствия, в котором вы живете. Этой меркой он мерил творчество. Он говорил: посмотрите на детей пяти-шести лет, они же творцы, они садятся на палку и играют в машину, они играют в куклы, в доктора, то есть воображение у них развито поразительно. И потом это все с возрастом притупляется, и мы уже ничего не воображаем и часто - ничего уже не соображаем...

В воображение надо поверить. А вы чем заняты? Выйдет или нет, понравлюсь ли, или какая комиссия. Ой-ой! Вы заняты своей персоной, ...и нет воображения. Недавно прочел книгу Константина Коровина о Шаляпине. Как перевоплощался Шаляпин! Какое было воображение! Игумнов рассказывал, как на спектакле, когда Шаляпин пел, что там, в углу - убиенный царевич, то, чтобы увидеть несчастного, весь зал вставал. Этим был велик Шаляпин, этим же был велик и Михаил Чехов.

У меня была ученица с прекрасными руками, большими техническими возможностями, но она только и делала, что стучала по роялю. Как-то я решил у нее спросить: «Валя, что ты больше всего любишь?». Знаете, что я услышал в ответ? «Пирожки с вишнями». Вот вам и все воображение.

Если хотите знать, одна из самых ответственных задач у педагога – это разбудить у студента вот этот момент творчества. Часто же бывает, что педагоги, ничего не говоря о таких вещах, твердят о приемах: сядь, палец

поставь так, сюда, и бедный студент уже ничего не соображает, он просто тыкает и не знает, для чего это нужно.

А что делал Павлов с подопытными собаками (простите за сравнение)? Что им он давал сначала? - Вкусную еду! Собака вкусно поела, а потом звонил колокольчик, и, когда она слышала звон колокольчика, он вызывал у нее ассоциации с едой: вкусно и слюнки текли. Так и здесь. Если педагог сначала вам дает хорошую, вкусную еду, а вкусная еда – это звук, и спрашивает, хочешь ли, чтобы было так, тогда у студента появится ощущение нужного физического приема, который поможет взять этот звук. И тогда прием этот даст результат. Если же вы не дадите вкусную еду (кстати, тогда педагогам нужно самим хорошо играть; если же они плохо играют, они отбивают охоту у студентов), у студента не будет цели, интереса.

Урок быстро не начинайте: нужен настоящий творческий настрой. Тогда студенты поверят вам и, в поисках необходимого звучания, будут применять нужные приемы, и приемы эти пойдут им на пользу (если приемы, конечно, хорошие, но это уже совершенно другая область). Основное же, что вам надо дать им вначале – это «вкусная еда», это воображение, все, что хотите, только чтобы они изначально ушли от всяких штампов в музыке!

Я постоянно говорю своим ученикам: «Не смотрите на клавиатуру». Зачем? Чтобы отвлеклись от пианистической кухни, поскольку стоит большое слуховое задание. В жизни вы смотрите на орудие труда или на сам предмет? Объясню. Предположим, вы садитесь в трамвай. Куда вы смотрите, на свою ногу или на трамвай? Дровосек, рубящий дрова, смотрит на полено, а не на топор, то есть на предмет труда, а не на его орудие. А когда вы играете, вы все время смотрите на орудие труда – на свои руки. Вот ведь какое зло! Вы на предмет вашего труда - а это музыка, прежде всего, не так обращаете внимание, как на свои руки. И вы ничего тогда не слышите. Страшная вещь получается!

Вот вам почти анекдот: все мы влюбляемся, это хорошо. Объясняясь в любви, я скажу: «Катя! Я тебя люблю!» Я буду смотреть на Катю, а рука сама потянется к ней. Но если я, признаваясь Кате в любви, буду смотреть на свою руку (актерски обыгрывает, в зале громкий смех), кто мне поверит? Отвлечение от своих рук имеет огромное значение, но только при условии, если есть творческое задание. К сожалению, научить студентов этому очень трудно, потому что у них часто нет любви к звуку. Большинство из них заняты лишь тем: «Попаду? Не попаду?». Мне так всегда и говорят ученики: не попаду! - А я им отвечаю: ну и что, ну, не попадешь в начале. Но, если в голове будет ясно, что делать, попасть не составит труда. И, действительно, попадают.

А учиться надо творчеству, звучанию, изумительному звуку фортепиано. Прежде всего, добейтесь, чтобы у вас инструмент зазвучал, потому что, если вы не знаете, для чего это пробовать, к чему тянуться, к какому идеалу - у вас ничего не выйдет абсолютно

Моя практика показывает, что, пока я своего студента не настрою на этот лад, у нас нет контакта. И, наоборот, могу прямо сказать с гордостью, что моих учеников отличает всегда качество звука, потому что они уже настроены мною на слушание с первых же моих шагов с ними.

Вы подумайте об этом совершенно серьезно, тогда игра ваша будет иной, потому что самое важное у нас – это звучание рояля: мы же разговариваем на языке звуков!..

Из всех технических вопросов я затрону сегодня только один - вопрос посадки. С моей точки зрения он имеет громадное значение. Мы говорим: «Сиди свободно» (показывает, смех в зале). Дело в том, что свободу путают с распушенностью. Но эти вещи диаметрально противоположные. В посадке пианиста должна быть организация, и, прежде всего, - опора. Педагоги часто советуют ученикам: «упирайся в стул», или «в ногу», или «в палец». Почему? Совершенно непонятно. А вот Скрябин говорил, что нужно сидеть

на стуле, как кавалерист на лошади. Но, если упираться в лошадь, то больше на нее уже не сядешь. Кавалерист весь должен быть в ритме лошади, а пианист - в ритме пьесы. Но куда же опираться, где же опора?

Действительно, опору надо искать, это не такая простая вещь.

В прекрасной книжке Айседоры Дункан (была такая замечательная балерина) описывается, как она прислушивалась к своему телу, и что родители думали, что она сумасшедшая, что совсем с ума сошла, а она мучалась, прислушивалась, и только тогда, когда сумела вложить в свое тело мотор, сами руки и ноги у нее пошли. Куда она сумела вложить мотор?

Существует знаменитый девятый позвонок, главная опорная точка. Сидеть нужно не мешком, мышцы нужно подтянуть, ощутить эту опору, тогда руки сделаются совершенно свободными. Когда вы так сядете, вам уже не придется гнуться, это будет уже не нужно. Тогда вы будете сидеть *за* инструментом и одновременно как бы *над* ним.

Еще раз повторяюсь, опираться надо в девятый позвонок, как в балете. И, как у кавалериста, весь корпус должен быть подтянут. А как обычно сидят ученики? (Б.М. сгорбился, согнулся к инструменту). Пока вы не добьетесь нужной посадки, вы настоящего звучания не добьетесь. Кроме того, если вы играете аккорды в согнутом состоянии, а большинство именно так и играет, то вам силы, ресурсы неоткуда брать. Вот и переигрываются руки. Посадка играет колоссальную роль! Она дает, если сидеть правильно, свободу, размах, правильное дыхание - все, что хотите. Она убирает резкое звучание. При этом, должна быть телесная организация, но ни в коем случае - не распушенность.

Я прочту вам из Гейне, который слушал и Шопена, и Листа. Гейне пишет: «Я говорю о Франце Листе; это гениальный пианист. Да, гений этот снова здесь и дает концерты, очарование которых почти баснословно. ...когда играет Лист, не думаешь больше о преодолеваемых трудностях, рояль исчезает, и нам раскрывается музыка. В этом отношении Лист, с тех

пор как мы слышали его в последний раз, сделал поразительнейшие успехи. С этим качеством он соединяет спокойствие, которого раньше мы не замечали в нем. Когда, например, он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал, точно от порыва бури, и по длинным космам волос, словно целыми струями стекали капли от только что сыгранного ливня. Теперь, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы, в то время как в долине идет гроза: тучи собираются там, глубоко внизу, молнии, точно змеи, извиваются у его ног, а он с улыбкой воздымает чело в чистый эфир»¹. Весь образ Листа Гейне взял из посадки. Лист - не в буре, а над ней.

Не горбитесь, распрямитесь! Помните, как Тургенев описывает пение соловья? Соловей закрывает глаза и расправляет грудь. Поверьте, и у вас хорошо запоеет рояль тогда, когда вы расправите грудь.

Каждый педагог дает своему студенту максимум того, что он может. Мы же не думаем, что у нас есть какие-то халтурщики. Но тут дело в другом: нужно, чтобы лицо педагога было на учениках видно. Без этого нельзя.

Мы, помню, игумновские ученики, отличались особым звуком. Это была такая настоящая русская школа: звук, фразировка без показухи - этого он терпеть не мог. У него в классе нельзя было похамить, этого он тоже не переносил. Мы помним прекрасную школу Нейгауза. Это была европейская школа: броская, яркая, может быть, более светская. Прекрасная школа! Мы помним школу Фейнберга, которая отличалась иными качествами. Другое дело, что школа может нравиться или нет. Я, например, ни за что не хотел идти к другим педагогам. Я хотел - только к Игумнову! И сколько меня ни уговаривали в свое время, чтобы я не ходил, меня никто не мог от этого отговорить, потому что я хотел получить русскую школу звука.

Я надеюсь, что вы, как будущие педагоги и исполнители будете иметь свое творческое лицо. Стандарт в искусстве убивает все. А печатью педагога

следует гордиться, но, пожалуйста, не путайте печать с клеймом. Клеймо - страшная вещь. И пусть каждый будет развивать свою индивидуальность, чтобы не было клейма.

Напоследок хочу прочесть вам цитату из «Дневника» Жюль Ренара. Она - совсем неплохая: «Талант - вопрос количества. Талант не в том чтобы написать одну страницу, а в том, чтобы написать их триста... Сильные не колеблются. Она садятся за стол, они корпят. Они доведут цело до конца, они испишут всю бумагу, они изведут все чернила. Вот в чем отличие людей талантливых от малодушных, которые ничего не начнут. Литературу могут делать только воли. Самые мощные воли - это гении, те, что не покладая рук работают по восемнадцати часов в сутки. Слава - это непрерывное усилие»².

Спасибо за внимание.

1. Цит. по Генрих Гейне. Собрание сочинений. Том 8. Лютеция. Л., 1958, с. 132.
2. Цит. по: Жюль Ренар, Дневник. Избранные страницы. М., 1965, с. 43.