ДИПЛОМНЫЙ РЕФЕРАТ

Студента фортепианного факультета ГМПИ им. ГНЕСИНЫХ

Дрезнина С.Г.

«НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ Б.М. БЕРЛИНА»

(Опыт осмысливания)

Научный консультант Кузьмич Н.А.

1978

Данная работа не претендует на то, чтобы охватить все стороны такого значительного явления, как фортепианная педагогика Б.М. Берлина; существеннейшая ее часть — воспитание образного мышления — нашла отражение в записях уроков, прилагаемых к реферату. Здесь мы руководствовались принципом «лучше один раз услышать, что сто раз прочесть». Что касается приемов фортепианной игры, то здесь все настолько индивидуально, что имело смысл подчеркнуть самые общие закономерности техники и звукоизвлечения — здесь мы считали целесообразным для большей наглядности использовать фотографии.

Не следует слишком буквально понимать выражения типа «надо», «необходимо», «пианист должен» и т.д. Предлагаемые пути достижения исполнительского мастерства, конечно, не единственно возможные; однако, с нашей точки зрения, это кратчайшие пути.

Когда ребенок учится читать, он сперва произносит отдельные буквы, затем соединяет их в слоги и т. д., не вкладывая в это чтение никакого смысла

М-А-М-А. МА-МА.

П-А-П-А. ПА-ПА.

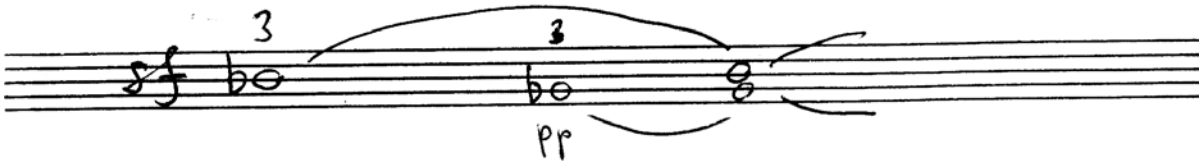
Но представим, что этот ребенок захочет о чем-нибудь попросить свою маму:

Если мама на такую просьбу не обратит внимания, то ребенок уже решительно потребует

Буквы остались те же: М-А-М-А, но на этот раз в них вложен определенный смысл. Мама **поняла**, что первый раз была просьба, а второй — приказ. Что же изменилось? Изменилось то, что **между букв**.

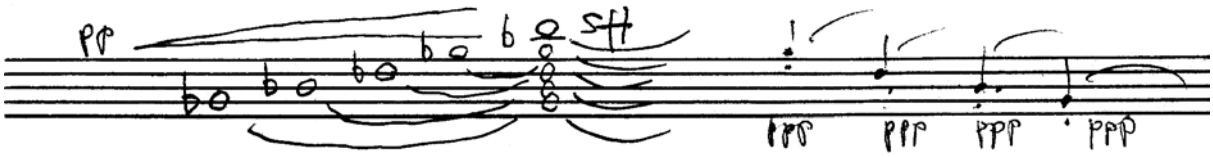
То же самое в музыке — самое важное то, что происходит во времени **между нот**.

Упражнение: надо взять громкий звук Си♭ долго слушать его и на уходящем звуке взять Соль♭, т. е. слушать как Си♭ **переходит** в Соль♭.



Другое упражнение crescendo на одном звуке, довести до forte — потом долго слушать и взять PP на уходящем звуке.

Третье упражнение crescendo на звуках аккорда — вспомнить все звуки, «собрать» их — и наложить второй слой — PP (и так каждым пальцем).



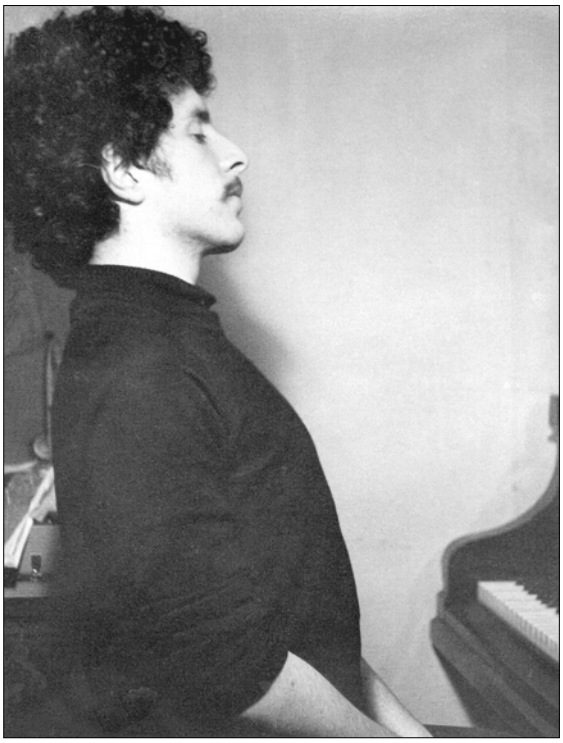
Эти упражнения — принцип слушания между нот в чистом виде, все внимание на то, как один звук переходит в другой. Слушать звук надо не у клавиатуры, а там, где он зарождается — на струнах. Ведь и в жизни мы смотрим не на орудие труда (рука), а на предмет труда (звук).

Конечно, со временем можно и взглянуть на клавиатуру, но главное — что внимание сосредоточено на звуке, а не на движениях пальцев. Артур Рубинштейн говорил: «Моя мечта — сыграть целое отделение, ни разу не взглянув на руки».

Диафрагма должна быть резонатором звука (как у певцов), она как бы впитывает кантилену.

Скрябин как-то сказал: «Сидеть за фортепиано надо как драгун на скаковой лошади».

Посадка имеет колоссальное значение. Для достижения правильной посадки надо сначала «распустить» все тело.



Затем мышцы спины с лопатками идут вниз, мышцы груди — вверх.

Теперь тело организовано, т. е. свободно.

Целесообразность такой посадки:

1) Слушать звук у струн можно **только** сидя прямо

2) рука становится на свое место, т. е. включаются все звенья руки, что является основой хорошего и полного звучания, а также и техники. Именно изолированность пальцевых мышц приводит к их перенапряжению («рука переиграна»!); при правильной посадке эта опасность исчезает.

3) Прямая посадка непосредственно выражает достоинство, которое необходимо пианисту (но об этом речь ниже).

Палец должен быть стальным.

Необходимо бороться против вялых, прогибающихся в суставах пальцев, не говоря уже о чисто технической стороне, хороший звук и правильная фразировка невозможны, пока пальцы не выработаны (их надо как бы «гравировать» на каждый звук). Гофман на вопрос «Как играть piano» отвечал: «Приготовьте палец на очень громкий звук, а возьмите тихий».

Упражнение: наметить палец на клавише параллельно клавиатуре (1), затем от плеча сильно взять звук, — рука должна отскочить от клавиатуры (2), затем бессильно упасть вниз, на колено (3). И в этом положении и надо слушать взятый звук! Здесь вся соль: палец крепнет, рука освобождается, на полной свободе слушается звук. Затем, на уходящем звуке тем же приемом — всей рукой взять звук ppp. Так необходимо прорабатывать каждую исполняемую пьесу. «Пока пальцы у меня не так гвозди, я не могу ничего играть» — говорила М. Юдина.

Когда рука привыкнет быстро освобождаться, можно уже не сбрасывать ее вниз, а мгновенно готовить следующую ноту, **слушая предыдущий звук**.

В быстром темпе рука будет просто переводиться от пальца к пальцу как нитка за иголкой. В зависимости от требуемого звука и фразировки пианист должен уметь применять разные виды туше (у Листа их было 12).

Основные приемы туше.

Точные пальцы, собранная рука, пальцы награвированы на всю позицию. Получается ясный звук, который хорош в произведениях клавесинистов, венских классиков, в современной музыке и т. п.

«Листовская» посадка (высокий большой палец)

«В патетических местах Лист вырастал над клавиатурой как скала».

Вся рука — легкая рессора, аккорды и октавы «вытряхиваются из рукава».

2

1

3

Особенно целесообразна в фактуре Листа, органных транскрипциях Баха и т. д. — Палец с рукой образует единое целое, рука действует наподобие смычка — тянет звук, используя один-единственный палец. Лист добивался этим приемом идеального legato в кантилене. Ему же принадлежит великолепная формулировка: «Играть надо незадерживающимся туше».

«Кантиленная кисть», пальцами надо «давить клубнику на клавишах» (Корто). Пальцы тянутся к звуку, кисть как бы приглаживает бархат, она плавно перекладывает руку с пальца на палец. «Кисть — душа пианиста» (Шопен).

В местах особо напряженной кантилены низкое положение большого пальца дает хороший эффект, рука как бы «месит» клавиатуру (вспомним Клиберна!).

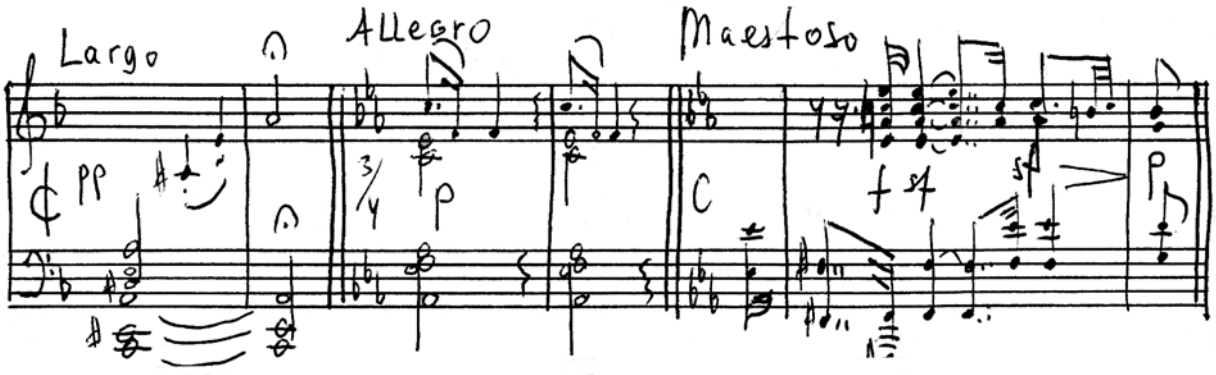
Там, где требуется ярчайший звук, пронзительная кантилена, надо просто ставить руку на готовые пальцы (кисть служит в этом случае рессорой).

Для достижения колоссального, но мягкого ff, надо уметь включать все тело; в кульминационных точках раскрывается весь играющий аппарат (вдох) и на выдохе обрушивается на клавиатуру, мгновенно распускаясь.

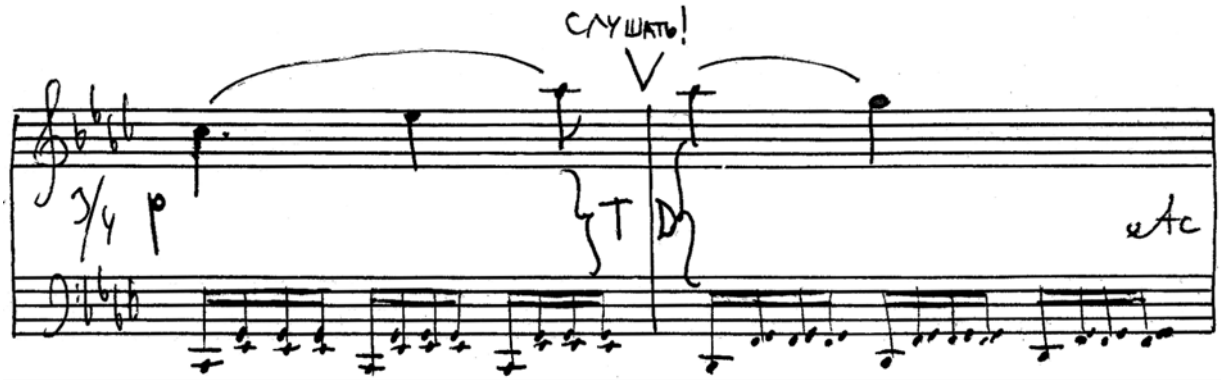
Вообще, мгновенное освобождение мышц чрезвычайно важно, между нот руки должны быть свободны, иначе — спазм и можно не продолжить играть.

Музыкальный образ прежде всего выражается **гармонией**.

Именно гармония создает атмосферу, характерную для каждой данной пьесы. Если произведение начинается (не дай бог!) не с тоники, то у слушателя сразу как будто почва уходит из-под ног — тревожное оцепенение — начало 17-ой сонаты; удивление, любопытство — в какой же тональности — 18-я соната; наконец 32-я соната — это Рок.



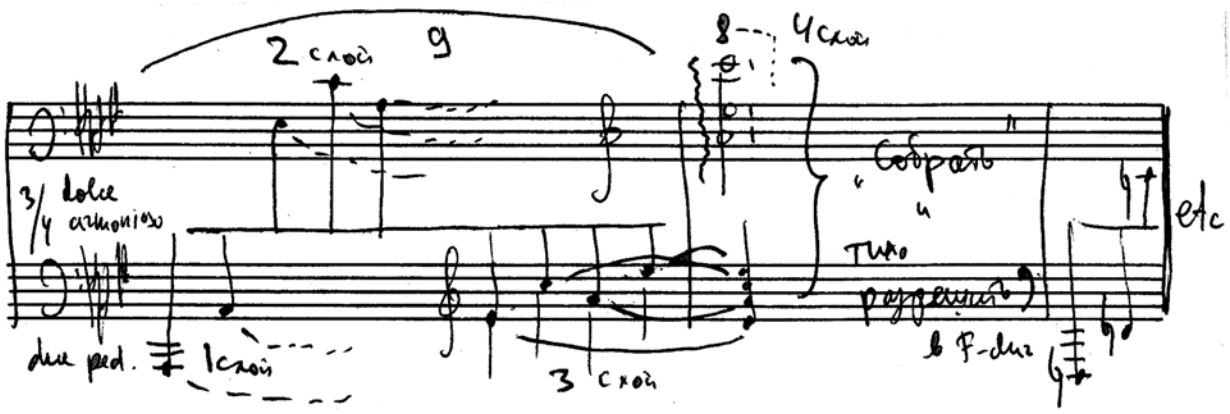
В простых Моцартовских гармониях надо иметь рафинированное ухо на каждый, казалось бы, незначительный гармонический сдвиг. Скрябинские гармонии надо нюхать, как духи; у Гершвина каждую гармонию нужно смаковать и т. д. Гармония — это тот соус, в котором варится мелодия. Если мелодия — это речь, то гармония — настроение, в котором говорится эта речь, поэтому необходимо себе четко представлять, на какой гармонии находится тот или иной звук мелодии.



Перед сменой гармонии надо объединить в голове все входящие в нее звуки, «собрать» ее, а лишь затем разрешить эту гармонию в следующую, т. е. надо слушать между гармоний.

«По большому счету» собирать гармонию надо после каждого звука.

В конечном счете гармония определяет фразировку. Гармония — это совокупность звуков, находящихся на одном басу; играя, надо мыслить гармоническими комплексами. При медленном прослушивании каждый из них «запечатлевается в мозгу как на фотопла-



стинке» (Гофман); потом эти «фотоснимки» «прокручиваются» в голове уже в нужном движении наподобие кинопленки.

Что больше всего характеризует речь культурного человека? — Умение связать свою мысль в длинную фразу.

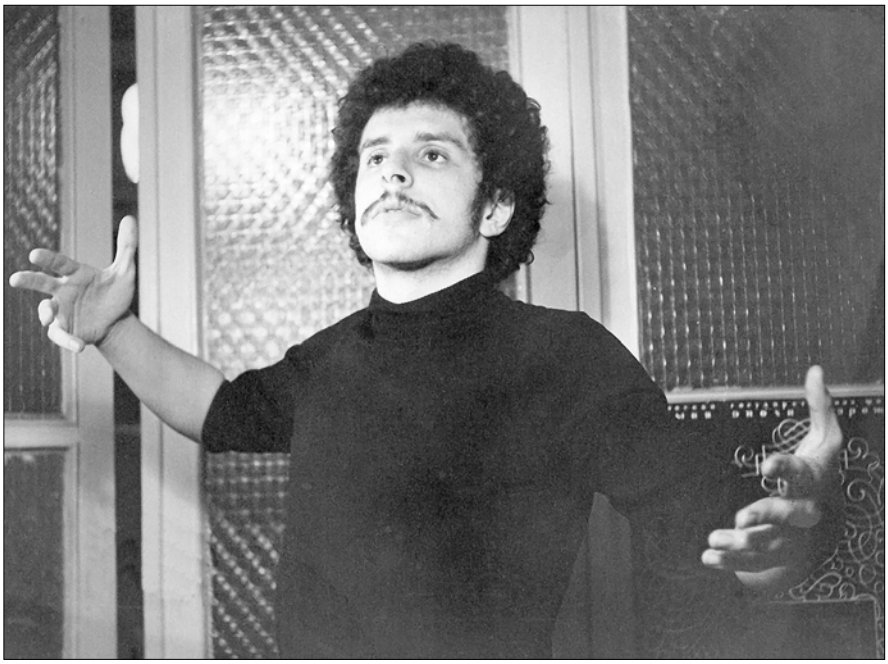
То же в музыке, фразировка — основа исполнения. Простейший путь почувствовать целостность фразы — спеть ее, и не обязательно все bel canto. Многие баховские темы надо петь как хорал, а в Quodlibet из Гольдберг — вариации надо изображать поющего бюргера (с кружкой пива в руке!), у Моцарта тему часто поют женские голоса, у Бетховена — мужские, Гершвиновские темы надо петь как блюзы, глиссандируя, свингуя и т. д.; одним словом, в пении надо стараться передать образ темы. «Кто не умеет петь, тот никогда не научится хорошо играть» (Шопен). Причем петь — не просто выводить горлом ноты, надо подключать руки — они задают движение фразе на длинных нотах («не дают заснуть»). Это движение простирается до пальцев ног, все тело как бы тянется к фразе[1]. Это ощущение фразы в теле доставляет большое удовольствие. (1)

Затем можно одной рукой играть тему, а другой дирижировать, (2) но только надо быть хорошим дирижером — не «отбивать» такт, а показывать рисунок темы; на слабом времени такта движения должны быть особенно активными. При концертном исполнении пьесы этих движений почти не будет, останется лишь напоминание о них, которое не даст застревать фразе.

---

[1] Великий актер Михаил Чехов при постановке «Гамлета» репетировал следующим образом: актерам читали вслух пьесу, а они в это время перебрасывались мячами, причем пластический ритм их движений должен был совпасть с музыкальным ритмом шекспировского стиха.

1



Физическое движение создает движение в мозгу, так что никакая короткая протяженность фортепианного звука не помешает пианисту хорошо фразировать, так как в голове эти звуки длятся сколько требуется; он может их по своему усмотрению раздувать и тонко филировать; при удачно выбранном приеме туше у слушателя создается полная иллюзия crescendo на одном звуке, исполнения неисполнимых Шумановских нюансов и т. д. «Не так важно поставить руку, как голову» (Лист).

2

Лист говорил: «Техника в пальцах, еще больше — в руке (и показывал на плечо), а еще больше — в голове».

Мелкая техника зависит от крупной, движения пальцев (частный ритм) — от движения руки (общий ритм). С другой стороны, во всех видах крупной техники пальцы должны сохранять максимальную активность. Например, в аккордах необходимо уметь

раскрывать всю руку, т. е., как говорил Лист, «…аккорды надо играть пальцами», а не шлепать рукой по клавиатуре.

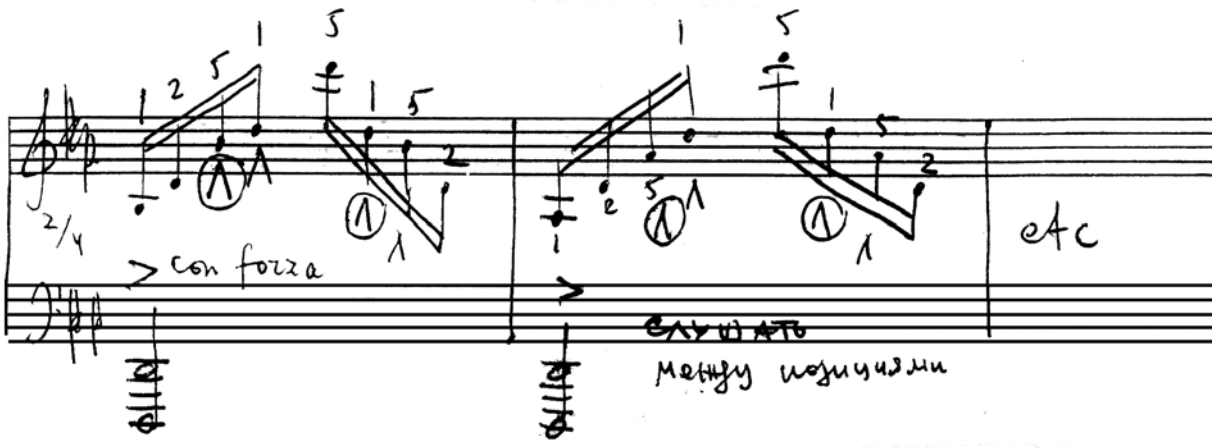
В октавах также важны оба пальца; когда они выработаны, надо просто ставить руку на каждую октаву (разумеется, при свободной кисти).

Основа фортепианной техники та же, что и хорошего звука — крепкий палец при свободной (и включенной) руке.

При работе над пьесой надо сперва награвировать каждый палец на нужный звук, т. е. каждой ноте должно соответствовать отдельное движение руки. Для выработки пальцевой активности и точности полезно поиграть, высоко поднимая пальцы, причем работать одновременно должны два пальца — один играет, другой готов.

Можно даже командовать вслух — «третий», «четвертый» и т. д. Когда пальцы знают свое место, можно попробовать взять несколько звуков на одно движение руки; идеальный технический принцип — игра позицией, т. е. все звуки, исполняемые без подкладывания 1-го пальца, объединяются одним движением руки.

Затем рука свободно перекладывается на новую позицию, причем последняя нота предыдущей позиции не должна пробалтываться, кисть движется строго по горизонтали.



Виртуозность — в свободе пальцев внутри позиции и в быстрой и незаметной для слуха смене позиций.

«Направление пальцу дает кисть» (Горовиц).

«Искусство — это 95% ремесла и 5% таланта» (Л. Толстой). Наше ремесло — профессионализм. Талант диктует — что! Профессионализм знает — как! Как получить нужный звук, как фразировать, как преодолеть технические трудности и т. д. Короче говоря, талант создает в воображении образ, профессионализм выбирает приемы для адекватного воплощения этого образа. Переживать необходимо только на первой ступени работы, чтобы схватить образную суть произведения, а затем надо быть холодным ремесленником, который достает из чемоданчика нужные инструменты и применяет их точно по назначению. Пианист должен все время накапливать приемы, чтобы уметь выразить любое свое ощущение.

Как известно, физическое движение рождает движение в мозгу; физическое, телесное состояние пианиста стимулирует духовное его состояние. Немаловажную роль здесь играет лицо: играя светлую музыку, хорошо улыбнуться, в суровых местах лицо должно быть нахмуренным, иначе ничего не выйдет. Надо выработать складку между бровями — нахмуренное лицо хорошо «собирает» голову.

В любой музыке важно помнить о **достоинстве**. «Даже женские роли надо играть сурово» (Станиславский). Пианист во время исполнения должен быть недоступен. Никакой игры в переживания, все как бы со стороны. В этой объективности — высшая выразительность. Не надо ничего переживать, надо представлять когда-то пережитое. Это не значит быть равнодушным. Надо иметь горячее сердце — но контролировать его холодной головой. Об этом совершенно гениально говорил Дидро в своей книге «Парадокс об актере», а также многие великие актеры и исполнители.

«Когда я играю, я ничего не чувствую» (Рубинштейн).

«Переплачь дома роль и иди результат показывать публике» (Коклен).

«Один раз когда-нибудь, в особенном вдохновении, мне случается спеть вещь совсем согласно моему идеалу. Я улавливаю все оттенки это счастливого раза и… потом уже, каждый раз только отливаю исполнение в заранее готовую форму. Оттого я могу казаться в высшем экстазе, когда внутренно я нисколько не увлечен… Каждый раз снова увлекаться? Это было бы невозможно» (Глинка).

«Мои лучшие концерты — это когда будто не я играю, а мои руки сами выводят пасы на клавиатуре» (Софроницкий).

Во время игры надо просто слушать себя, следить за логикой развития музыки, и тогда (даже помимо воли исполнителя) сами собой возникают импровизационные моменты, отклонения от ранее намеченного плана, но которые прекрасно укладываются в эту логику.

Однажды В.М. Берлина спросили — как объяснить ученику, что такое интонация? Он подумал и ответил — надо сесть за рояль и показать. «Чтобы у собаки выделялась

слюна, надо показать ей вкусную еду» (Павлов). Чтобы ученик захотел работать самозабвенно, надо ему показать, как должно звучать. Настоящий педагог тут же покажет, как достичь этого звучания. Когда ученик, который жаждет, почувствует, что он **сможет**, он поверит **слепо** учителю, — это и есть полный контакт. Ученик должен хотеть подражать своему учителю, чтобы лучше понять его. Великие художники не стеснялись копировать своих еще более великих предшественников — они старались овладеть тайнами их мастерства. Нужно на время оставить в стороне свою индивидуальность и подчиниться воле учителя: лишь при полном доверии можно по-настоящему чему-нибудь научиться.

Индивидуальность, свое отношение к миру, иными словами — талант, как сказал Шолом-Алейхем, «это как деньги — или они есть или их нет». Пианист должен руководствоваться объективными законами музыкального исполнения, а его индивидуальность проявится бессознательно. Если же эти законы игнорируются, то вне зависимости от таланта исполнителя его игра не достигнет уровня, о котором можно вообще говорить как об исполнении. Однако часто это неумение по-настоящему играть принимают за индивидуальность.

Эти законы те же, что и в жизни — суть законы диалектики. Классическое определение Шнабеля: — **в музыке важно:**

Финал d-moll-ной фантазии Мщцарта

Апофеоз (Лист — концерт A-dur

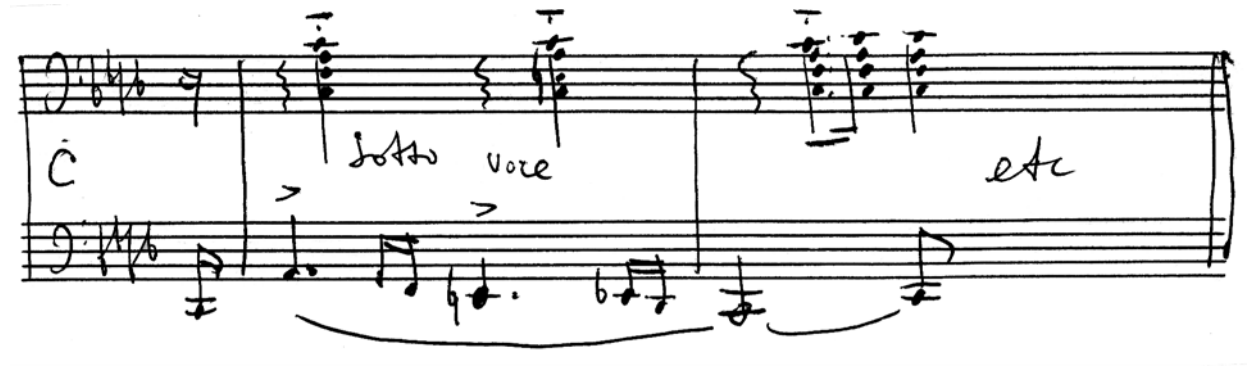
«Дьявольская» фуга («яд» в пальцах)

1. Движение. Пианист, не чувствующий движения, подобен живописцу, не чувствующему пространства. Форма как целое возможна только при точном ощущении движения.

2. Гармония — совокупность звуков по вертикали и

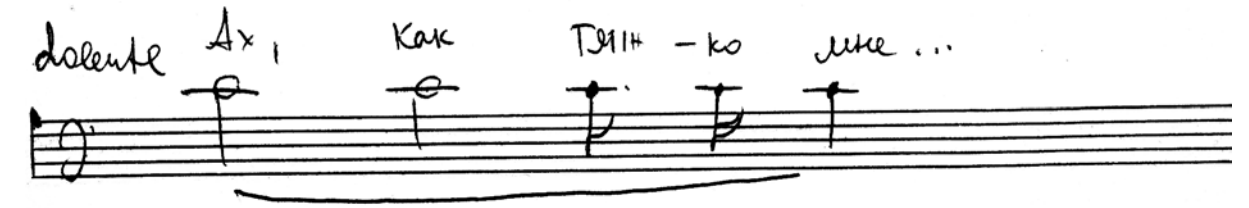
3. Мелодия — совокупность звуков по горизонтали.

Пианист, который слышит не совокупность, а отдельные звуки или «интонации», подобен метафизику, который видит факты, но не чувствует их взаимосвязи, рассматривает явления, но не **процесс**. По существу, слушать как один звук перейдет в другой, значит следовать закону диалектики **о всеобщей взаимосвязи**. Если таким образом исследовать **всю** музыкальную ткань произведения, то можно прийти к совершенно **новым** музыкальным результатам, которые могут быть расценены как проявление индивидуальности или даже индивидуализма, хотя достигнуты чисто объективным методом.



В паузе обычно «спят», и получаются отдельные «тычки». Послушаем между аккордов (уберем на время паузы).

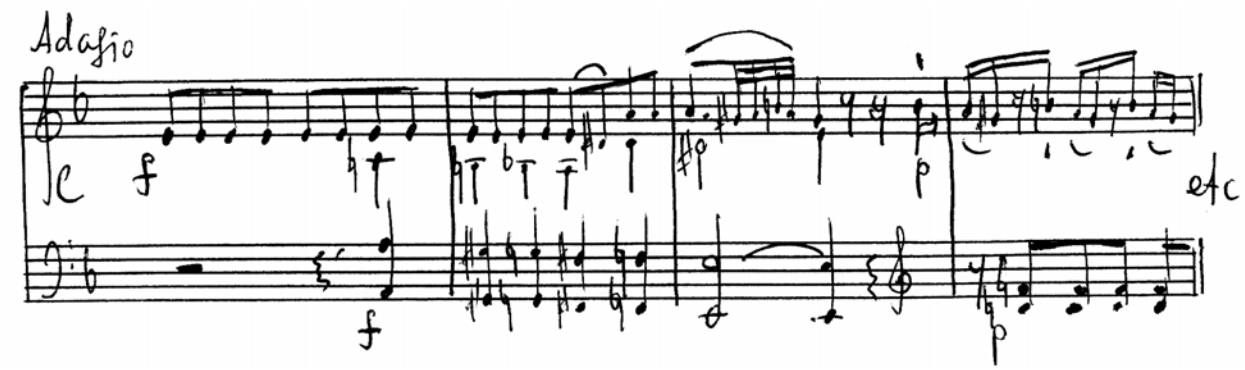
Что же вышло? Стон. Горькое причитание на одном звуке.



Теперь играем с паузами, как у Листа; но теперь эти паузы уже не «заборы», мешающие фразировке. Пауза — вздох. В горе дыхания хватает только на один звук; чтобы спеть эту короткую фразу, Листу понадобилось три раза брать дыхание! Теперь, когда есть ощущение цельности фразы, можно вкладывать в нее любой образный смысл: может

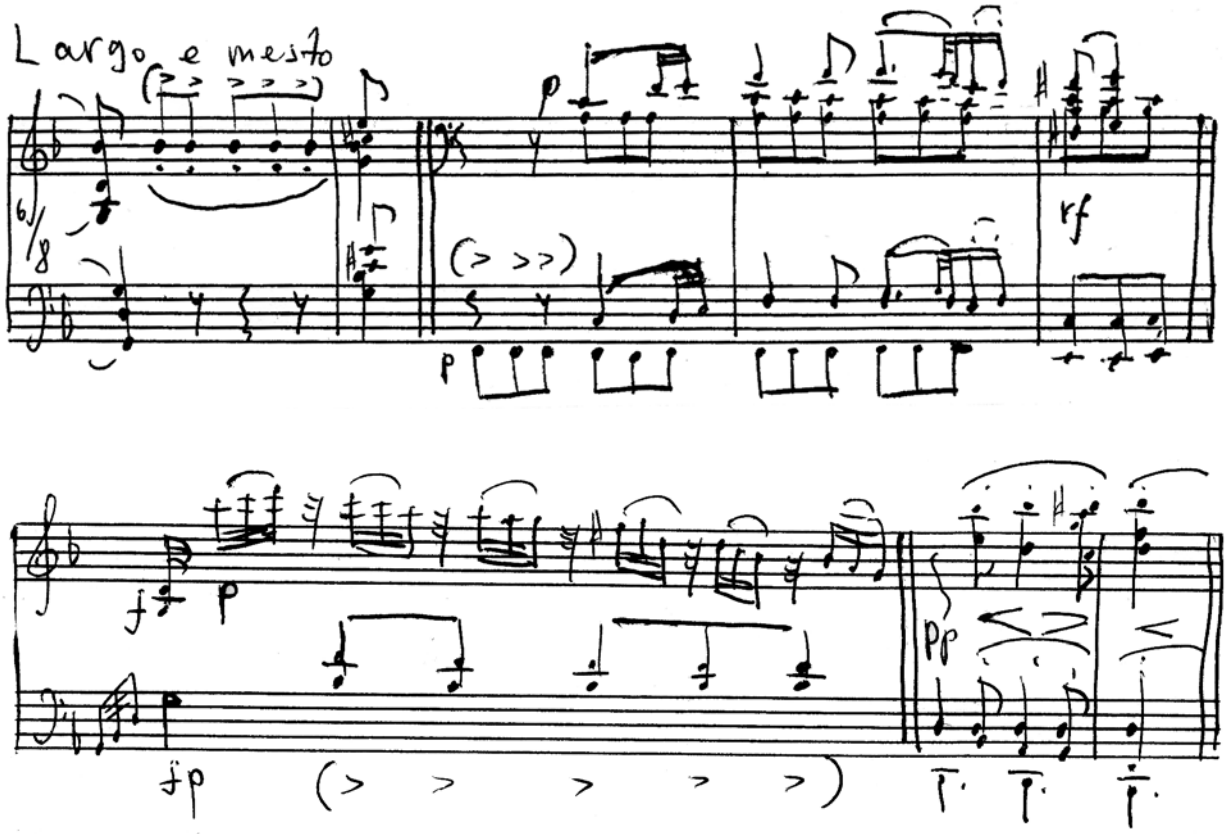
быть, это приглушенное пение мужских голосов — венгерские революционеры прощаются со своими погибшими товарищами, или это траурная медь, или рыдание; можно сыграть это предостерегающе: мужайтесь, друзья, что-то еще будет… и т. д.

Одной линией аккордов, одним повторением верхнего звука можно заворожить слушателя, если сам исполнитель слушает — между нот! Вообще повторения одного звука, на каждом шагу встречающиеся в музыке, есть не что иное, как мелодия. Играть их надо, как кантилену. Тогда выясняется смысл этих ostinato.

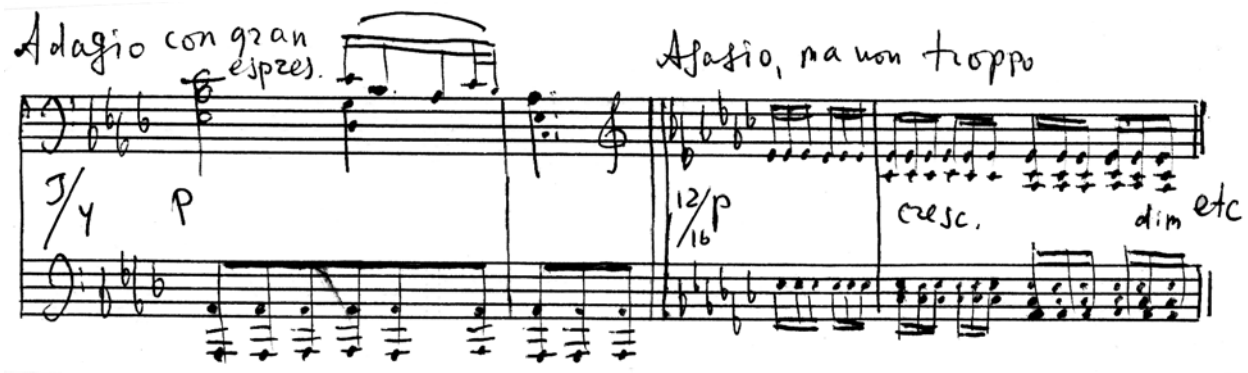


Диалог Орфея с душами умерших — жалоба и грозная непреклонность выражаются в простом повторении одного звука. Ostinato одного звука — основа многих Бетховенских Adagio.

7-ая соната — если везде хорошо слышать мелодии на одной ноте, — музыка приобретает глубочайший «второй план».

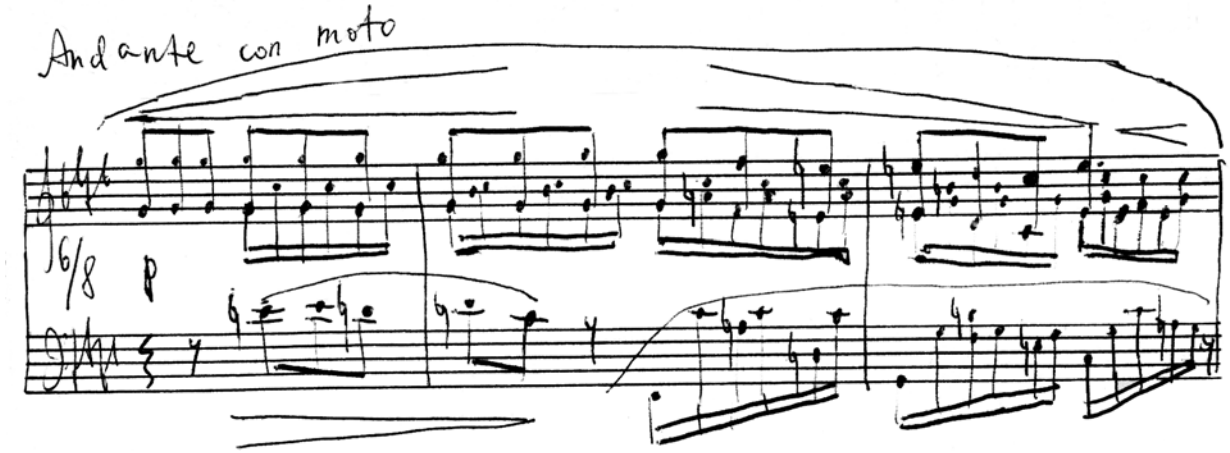


Та же картина в 13-ой и 31-ой сонатах.

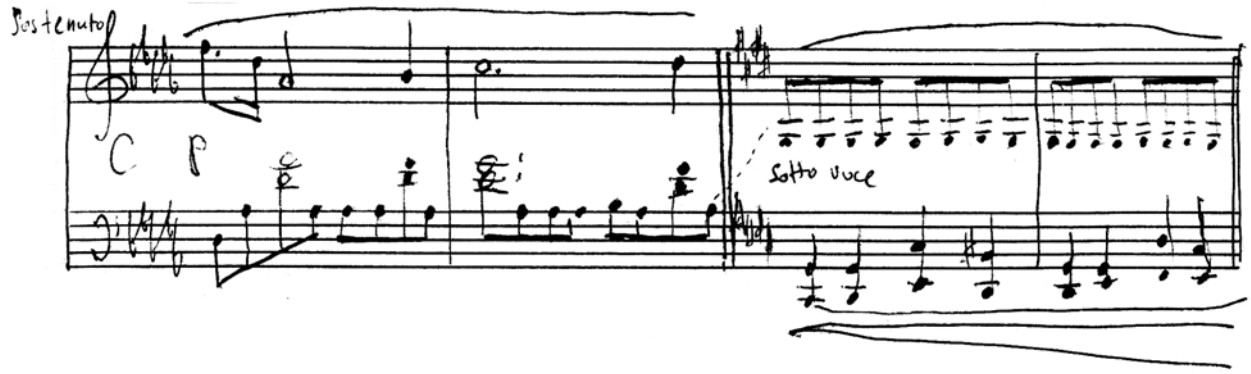


Повторяющиеся звуки должны быть как капли, падающие с неумолимой точностью.

Или взять начало f-moll-ной баллады Шопена, — эти десять звуков соль должны вырастать один из другого, чтобы найти выход в дивной мелодии.

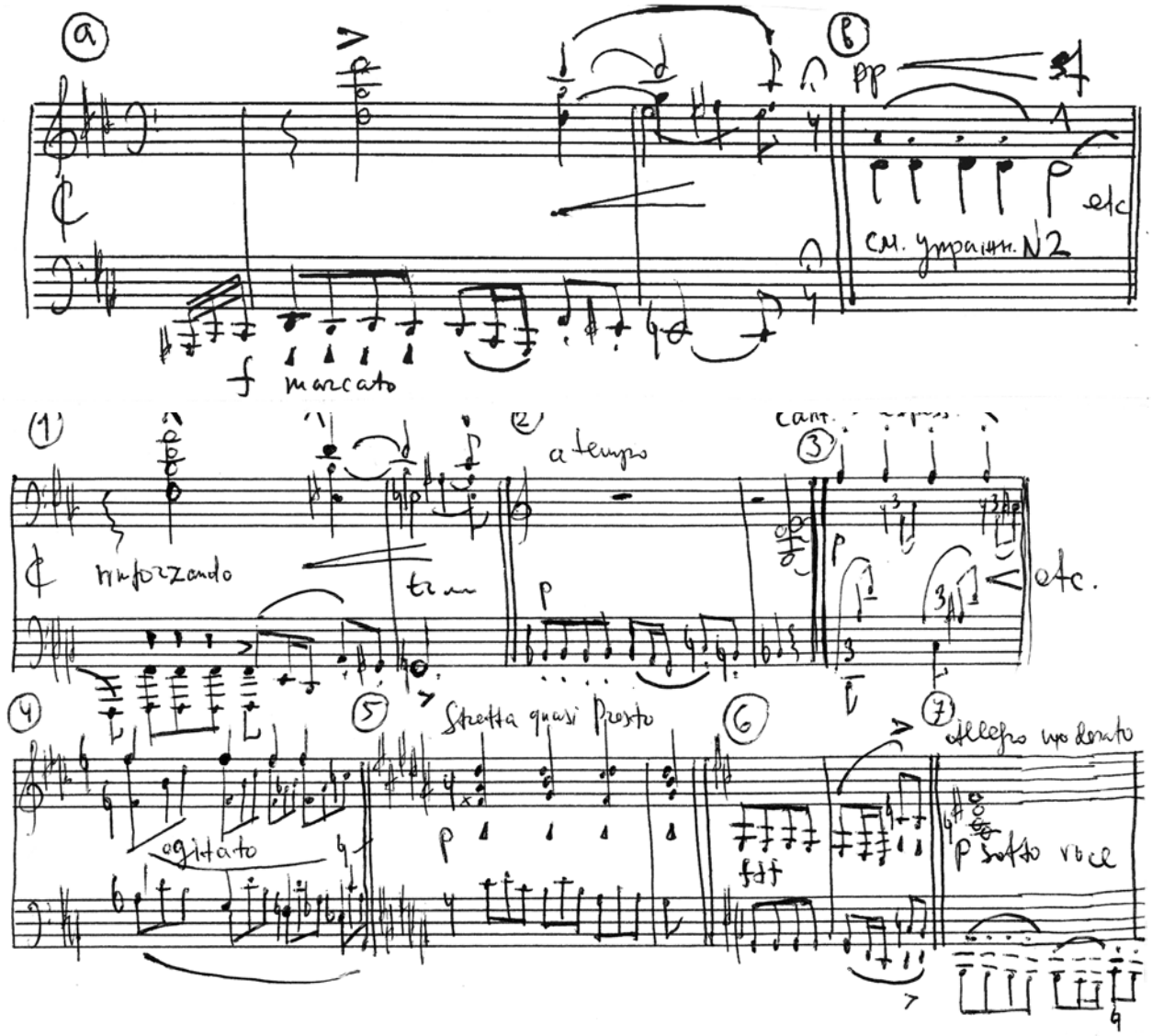


Весь страшный смысл Des-dur-ной прелюдии — в «долблении» одной ноты.



Ярчайший пример — один из лейтмотивов Сонаты Листа (а).

Опять же надо откинуть все характерное, чтобы услышать смысл фразы — мелодию на одном звуке (в). А потом — играйте грозно (Мефистофель!) (1), с дьявольской усмешкой (2) или с грустью о вечно женственном (3), изнывая и вожделея (4), встревожено, с предвкушением борьбы (5), выносите роковой приговор (6) или затаенно бормочите (7).



Если есть чисто музыкальный смысл (между нот), то любой характер будет оправдан. По существу, когда проделана предварительная работа — все прослушано, а также выработаны точные пальцы, любой элемент фактуры может быть сыгран как кантилена, — готов **полуфабрикат** исполнения, такая игра профессиональна в лучшем, единственном и наиболее полном смысле этого слова. Чтобы такое исполнение стало **творчеством**, необходимо **воображение!** В этом основа любого искусства. Научить образному мышлению нельзя, но можно его стимулировать! **И здесь** решающее значение имеет показ. Точное образное слово хорошо как дополнение к звучанию. Учитель — всегда актер. То есть, важно не только что говорится, но и как говорится. Внешняя сторона педагогики создает особую атмосферу в классе, которая, как катализатор, в огромной степени способствует совместному творчеству Учителя и Ученика. Однако любое, самое точное и яркое слово обращено прежде всего к разуму, звуковой же образ захватывает все чувства (самим сердцем ощущаешь, что именно здесь надо); любые примеры из литературы, живописи,

поэзии, философии и т. д., рассуждения о форме, сопоставления редакций и похожих мест в других произведениях в большой мере адресованы к культуре, вернее к образованности ученика (знаниям, начитанности и т. п.). А в музыке это, конечно, необходимая исполнителю головная культура проявляется лишь опосредованно, в той мере, в которой она уже сформировала его чувства.

Образная яркость звучания воспринимается именно этой силой внутреннего ощущения. Музыка как раз и занимается тем, что выражает общечеловеческие категории — радость, горе, ужас, ярость, гнев, любовь, усталость, смирение и т. д.; раскрепощая в игре своих учеников эти природные свойства их души, ее изначальные устои, воздействуя на их воображение своим искусством и всей силой своей личности, учитель **формирует их индивидуальность**.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Я. Мильштейн. — «Ференц Лист».

2. Книга «Вопросы фортепианного исполнительства» — вып. 3. Беседы с К. Игумновым.

3. И. Гофман. — «Фортепианная игра».

4. Г. Нейгауз. — «Об искусстве фортепианной игры».

5. С. Файнберг. — «Пианизм как искусство».

6. А. Алексеев. — «История фортепианного искусства».

7. Г. Коган. — «У врат мастерства».

8. М. Харлап. — «Исполнительское искусство как эстетическая проблема» в книге «Мастерство музыканта-исполнителя».

9. И. Никонович. — «Воспоминания о Софроницком».

10. Дидро. — «Парадокс об актере».