

*Приемы Б.М.Берлина.*

*(2-редакция, расширенная и дополненная)*

Возникновение приемов Б.М.Берлина относится к началу его педагогической деятельности в Московской консерватории в 1930-е годы.

Об оригинальных и своеобразных приемах Берлина упоминается, в частности, в одном из отзывов о нем его учителя К.Н.Игумнова<sup>2</sup>: «Занимая у меня на кафедре должность доцента свыше 10 лет, Б.М.Берлин обнаружил незаурядное педагогическое дарование, тщательность и настойчивость в работе со студентами и стремление к поискам новых технических приемов...» (10.06.1944г)

Эти приемы разрабатывались, осмысливались и совершенствовались Б.М.Берлиным в течение всей его жизни.

Карьера Берлина, как концертирующего пианиста была прервана в самом начале пути. В силу этого обстоятельства весь свой творческий потенциал выдающегося музыканта-художника, поистине неумный темперамент и огромную волю, почти гипнотического характера Б.М.Берлин направил в фортепианную педагогику, которой он служил самоотверженно и самозабвенно почти 65 лет своей жизни, сначала в Московской консерватории (1931-1944) а затем, в ГМПИ-РАМ имени Гнесиных (1944-1965)

В конце 30-х годов прошлого века К.Н.Игумнов писал: "Доцент руководимой мною кафедры Борис Берлин, один из моих лучших учеников, может быть по своему дарованию поставлен в ряд с Обориным и Флиером. К несчастью, уже семь лет его болезненное состояние заставляет его отказаться от исполнительской деятельности и принуждает замкнуться в педагогической сфере исключительно.

Работая в этой области, он стал моим главным помощником, не только усвоившим мои художественные и педагогические установки, но и умеющим самостоятельно методически мыслить".<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Е.Стриковская окончила в 1972 г ЦССМШ по классу Я.И.Мильштейна, в 1973-1978 гг, училась в ГМПИ им. Гнесиных в классе Б.М.Берлина у него же в сольной ассистентуре-стажировке (аспирантуре) в 1984-1986 гг.

С 1989 года преподает на кафедре концертмейстерской подготовки РАМ им. Гнесиных, профессор.

<sup>2</sup>Цитируется по книге «Б.М. Берлин –музыкант, личность , педагог» РАМ им. Гнесиных- М., 2006, стр.240

<sup>3</sup> Там же

Именно в эти годы закладываются основные принципы творческого метода Б.М.Берлина, которые за десятилетия титанического труда сложились в стройную музыкально-педагогическую систему, которую по праву называют «школой Б.М.Берлина»

Глубоко индивидуальный новаторский метод Б.М.Берлина расширяет наши представления о музыкальной педагогике, так как обобщает в себе не только не только достижения музыкального, но и театрального искусства, что является уникальным явлением в истории фортепианной исполнительства.

Система Б.М.Берлина по существу намного опередила свое время и именно сегодня может быть по настоящему востребована, так как нацелена, прежде всего, на **осмысленность всего процесса обучения и повышения его результативности** за счет новых **интенсивных и эффективных методов**.

Музыкально-педагогическая система Б.М.Берлина представляет из себя целый свод приёмов и способов работы над *звучком, фразировкой, интонацией, ритмом, воспитанием гармонического слуха и фортепианной техникой*, как в узком, так и в широком смысле слова, подразумевающим различные способы звукоизвлечения, т.е. различные пианистические «туше».

Возникновение знаменитых приемов Б.М.Берлина по «укреплению пальцев» было далеко не случайным. Б.М.Берлин, несмотря на ярчайшее исполнительское дарование, в силу болезни рук не смог в полной мере реализовать себя в исполнительской деятельности. Одним из импульсов по созданию приемов по «укреплению пальцев» (здесь я высказываю только свое предположение) могло быть его общение Б.Берлина с В.С.Марсовой<sup>4</sup>.

В.С.Марсова была уникальным специалистом по заболеваниям мышц, к которой обращались музыканты с профессиональными заболеваниями. Она руководила в 30-е годы прошлого столетия специальной лабораторией в Московской консерватории, где изучалась и анализировалась работа исполнительского аппарата музыкантов во время их игры на своем инструменте (не только фортепиано). На примере играющих музыкантов-исполнителей В.С.Марсова объясняла присутствующим, какие группы

---

<sup>4</sup> Марсова Варвара Сергеевна (1879—1956) дворянка, сначала земский врач, в советское время психиатр, физиотерапевт, зав. кабинетом миопатологии Гос. ин-та физиатрии и ортопедии (ГИФО). Работала врачом в Академии художественных наук. Давняя знакомая А. Белого. Автор исследования «Заболевания мышц, имеющие в основе расстройства функции сокращения» Москва; Ленинград: Биомедгиз, 1935

мышц работают, какие зажаты и почему. Для тех, кто наблюдал со стороны и слушал объяснения Марсовой, ошибки играющего становились очевидными.

По всей видимости, тесное общение с В.С.Марсовой, в том числе и из-за болезни, помогло Берлину сформулировать такие положения его педагогической системы, как *правильная осанка, мышечная свобода и организованное дыхание* - как необходимые **условия красивого звука и фортепианной техники.**

Есть некоторые косвенные сведения, указывающие на то, что приемы Берлина могли быть родственны техническим упражнениям М.В.Юдиной<sup>5</sup> которая, по словам Б.М.Берлина, по несколько часов в день, укрепляла пальцы и не могла играть музыкальное произведение «пока пальцы ее не становились железными».

Однако, документальные подтверждения работы над техникой М.В.Юдиной нам неизвестны.

Необходимо отметить, что оригинальные приемы Б.М.Берлина по «укреплению пальцев» **не имеют аналогов** в известных системах развития пальцевой техники (Ганон, Сафонов, Брамс, Бузони и т.д.). Все эти системы являются либо сводом инструктивных упражнений, которые за счет многократных повторений тренируют те или иные элементы фортепианной фактуры (гаммы, арпеджио, октавы, двойные ноты и т.д.), либо подборкой виртуозных фрагментов музыкальных произведений (Лист) и предназначенных *исключительно для развития техники.*

Что касается вообще всех технических приемов Берлина, то их принципиальное отличие от вышеуказанных систем и *особый* подход Берлина заключался в том, что работа над техникой *не отделялась от изучения самого музыкального произведения* и проходила *непосредственно на самом произведении.*

То есть, техническая работа не отделялась от художественной и становилась составной и необходимой ее частью. Это был *единый процесс* освоения музыкального произведения, и именно поставленные **художественные задачи диктовали использование тех или иных приемов Берлина.**

---

<sup>5</sup>Юдина Мария Вениаминовна (1899 - 1970) выдающаяся пианистка. Обучалась в [Петербургской консерватории](#) у [А.Есиповой](#), [Ф. Блуменфельда](#), [А. Дроздова](#), [Л. Николаева](#), там же преподавала с 1921 по 1930г, с 1936г по 1951 г была профессором Московской консерватории. В 1944—1960 гг преподавала в [Институте имени Гнесиных](#), откуда была уволена из-за своих православных убеждений и симпатий к современной западной музыке (в частности И.Стравинского).

Другая особенность приемов Берлина состояла в том, что технический и, как казалось ученику, вспомогательный прием, в определенной ситуации использовался, как определенное «туше» или артикуляция, в зависимости от тех или иных художественных задач. То есть, отрабатывая различными приемами музыкальное произведение, ученик, одновременно накапливал и расширял «багаж» различных *способов игры* на фортепиано.

И, наконец, пожалуй, главное! Это то, что так называемая «техническая работа» у Берлина никогда не превращалась в «механическую» и всегда была наполнена **интонационным смыслом**, что требовало от ученика **постоянной концентрации внимания и слухового контроля**. В силу этого обстоятельства, заниматься «берлиновскими» приемами в расслабленном, равнодушном состоянии было просто невозможно. Эти приемы или способы игры требовали *особой активности* и как бы еще *энергетически «заряжали»* ученика, организовывая его исполнительскую волю, что, в свою очередь, поднимало работу по освоению музыкального произведения на совершенно другой уровень.

Все приемы Берлина условно можно разделить на некоторые группы:

1. Приемы работы над *звуком и воспитанию гармонического слуха* (в том числе, знаменитая «кукушка», «собираение гармоний»)
2. Приемы по «*укреплению пальцев*».
3. Приемы работы над *ритмом*.
4. Другие приемы.

Настоящая работа посвящена описанию приемов, входящих во вторую и третью группы. Хотя, строго говоря, приемы первой и второй группы тесно взаимосвязаны, так как с точки зрения Б.М.Берлина невозможно было решать звуковые задачи не «укрепив пальцы».

### **Приемы по укреплению пальцев.**

Технические приемы Берлина известные, как приемы «по укреплению пальцев», в действительности ставили перед учеником более широкие задачи, а именно:

1. Собственно «укрепление пальцев»: т.е. развитие их силы и выносливости.
2. Развитие силы и независимости пальцев друг от друга, то есть их артикуляционной самостоятельности.
3. Развитие гибкости, эластичности и растяжки мышц пальцев, пясти и кисти.

Прежде чем переходить к описанию самих приемов, необходимо оговорить определенные условия их выполнения:

*Во-первых*, это правильная *посадка* за инструментом. Очень важна высота сиденья, так как рука должна находиться чуть выше уровня клавиатуры, а локоть ни в коем случае не должен «провисать». Б.М.Берлин любил высокую посадку за инструментом и прививал это своим ученикам.<sup>6</sup>

*Во-вторых*, постоянный контроль мышечной свободы при определенной организации исполнительского аппарата. Ни кисть, ни локоть не должны «зажиматься»; любое *мышечное напряжение* или усилие - *кратковременно* и тотчас же сменяется полным освобождением руки.

*В-третьих*, большинство технических приемов, так же как и приемы из 1-й группы (работа над звуком) применялись *на педали*: это упражнения №1,2 и № 9,10,11

**Прием №1.** Прямой палец – «как гвоздь» с опорой на косточку пясти у основания пальца. Задача - не прогибать палец в фалангах. Для того чтобы натренировать эту позицию, рекомендовалось играть сначала один какой то голос сверху «non legato», например мелодию или бас каким то одним пальцем (удобнее всего начинать 3-м), а затем всеми остальными - по очереди. Это позволяло выработать ощущение одинакового веса руки в каждом пальце, например в мелодии, а значит и ощущение одинаковой силы в каждом звуке, то есть ровности звуковедения. Особенно это было важно для слабых - 4-го и 5-го пальцев. После выработки единого ощущения веса руки во всех пальцах, этот же голос прорабатывался уже той аппликатурой, которая требовалась в данном эпизоде, при этом все пальцы нагружались весом руки - одинаково, что приводило к ровности звуковедения.

После освоения начального этапа этого упражнения можно было прорабатывать таким способом не только одноголосие, но и всю партию правой или левой руки, включающей интервальные и аккордовые последовательности. Трудноисполнимые прямыми пальцами аккорды можно было разбивать на арпеджио и после полного освоения приема - одновременно прорабатывать обе руки, т.е. всю фактуру, что требовало, конечно, больших физических затрат. Зато потом было так легко играть!

---

<sup>6</sup> Подробно о «берлиновской» посадке см. в Реферате С.Дрезнина, Лекции Б.М.Берлина «О звуке и фразировке», статьях Л.Стародубровской, Т.Юровой и др.

Надо отметить, что в этом упражнении существует два подхода: можно играть все на *ff*, то есть «стальными», «железными» пальцами с максимальной силой – это «укрепляет» пальцы, которые учатся выдерживать большую «силовую» нагрузку.

А можно упражняться и без применения большой силы, т.е. используя только естественный вес руки, примерно на *mf*, как бы «переставляя» прямые пальцы все время строго в одной позиции. Это позволяет выработать единую позицию, одинаковое «туше» во всех пальцах и ощущать вес собственной руки в каждом пальце, независимо от его природных особенностей.

Необходимо оговорить положение кисти в этом упражнении.

Здесь есть *два варианта*: либо опора на высокую кисть, когда палец и пясть образуют единую, почти *вертикальную* линию («высокая» кисть), либо опора «на косточку» пясти у основания пальца, как бы «собрав» пясть – в этом случае положении кисти гораздо ниже и образует единую почти *горизонтальную* линию от кисти до локтя. Эту позицию легко представить себе, если по совету Б.М.Берлина попробовать зажать в кисти спичечный коробок и так поиграть одним 2-м или 3-м пальцем.

Оба варианта приема широко использовались и как определенное фортепианное туше в подходящих случаях (особенно в произведениях Листа, Шопена, Брамса и др).

Освоение этого упражнения является необходимым предварительным условием для перехода к другим. Только после выработки в каждом пальце ощущения абсолютно прямого (не прогибающегося, «ломающегося») «железного» пальца можно переходить к последующим, более сложным и мощным «силовым» упражнениям<sup>7</sup>.

**Прием № 2.** В позиции абсолютно прямого, «как гвоздь», пальца и «собранный» пясти с опорой «на косточку» с максимальной силой *ff* («зло», «с отвращением») взять звук, как бы оттолкнувшись от клавиши с одновременной опорой на нее, сразу же сбрасывая напряжение после взятия звука.

Прямой, не прогибающийся в фалангах палец должен выдержать сильный, резкий толчок всей руки от плеча, как бы стряхивая груз с кисти (в положении «собранный» пясти) после чего рука тут же расслабляется, как бы «стряхивая» напряжение. Особенно трудно, (но невероятно эффективно) применять это упражнение в двойных нотах (включая октавы) и аккордах. Зато после проработки аккорды делаются

---

<sup>7</sup>У Б.М.Берлина было упражнение – тест на проверку силы рук и пальцев: если ученик, нажав на клавиатуре по одной клавише одним (любым) пальцем обеих рук мог встать со стула опираясь только на пальцы (без опоры на ноги) – это был хороший результат. Но как правило у начинающих учеников это не получалось.

невероятно мощными и полнозвучными, а двойные ноты и октавы буквально «вытряхиваются из рукава». (Естественно, что сохранять положение высокой кисти и прямых пальцев в октавах и аккордах нелегко, особенно с небольшими руками: в этих случаях верхний и нижний голоса в октавах и, соответственно, голоса в аккордах прорабатывались отдельно)

Последующие два упражнения являются усложненными вариантами предыдущего.

**Прием № 3.** Прodelать то же самое, что и в упражнении № 2 , но, что очень существенно, *не отрывая палец от клавиши*.

Т.е. происходит резкий толчок руки вперед и моментальное возвращение в исходную позицию, сохраняя «собрannую» («зажатый коробок») пясть!

В этом варианте отсутствует падение - «стряхивание» руки, т.е. ее принудительное освобождение. Это упражнение Берлин рекомендовал только после того, как ученик в полной мере овладевал предыдущим и хорошо ощущал свободу руки при ее резком и сильном толчке вперед, что было возможно только тогда, когда мышцы руки были уже достаточно укреплены и натренированы.

**Прием №4.** И, наконец, последнее, и самое сложное упражнение из этой серии.

Выполняется так же, как и прием № 2, но особенность и трудность его состоит в том что, совершая толчок руки с опорой на одном пальце, надо удерживать на клавише предыдущий, уже сыгравший палец, т.е. в упражнении задействованы одновременно два пальца: уже сыгравший и играющий в данный момент.

Таким образом, к задаче выработке силы пальца и кисти, выдерживающих мощный толчок всей руки вперед, прибавляется задача тренировки *растяжки между пальцами*.

*Nota bene!* Обращаю внимание на то, что в упражнениях №3 и №4, где палец не отрывается от клавиши и тем более, задействовано одновременно 2 пальца - *педаль не применяется либо используется ограниченно!*

Важно отметить, что Б.М. Берлин никогда *не перегружал* ученика упражнениями и не навязывал их. На первом месте всегда была *звуковая и интонационная, образная, смысловая работа* («о чем музыка?»)

Только когда ученик чувствовал свою беспомощность, понимал, что ему не хватает технических ресурсов, тут только Учитель, как волшебник показывал необходимый прием, помогающий достигнуть нужного результата.

Как правило, это был *один* какой-то прием, который необходимо было применить тут же на уроке, обязательно (!) убедившись в его эффективности!

Если прием был понят и воспроизведен правильно, то результат сразу «был налицо» и это было для ученика колоссальной мотивацией для отработки приема дома.

Несмотря на это, прием обязательно отрабатывался на нескольких уроках, чтобы ученик мог *физически почувствовать* (что очень важно!), как правильно выполнять упражнение. Для этого требовалось определенное время.

В то же время, мой собственный опыт показывал, что если одно и то же упражнение применялось длительно, эффективность его убывала (для этого, по-видимому, были естественные физиологические причины, срабатывала сила инерции) и необходимо было, что называется, «сменить пластинку».

Берлин в этом случае (когда прием уже не помогал ученику) рекомендовал иной, иногда прямо противоположный способ работы, благо в его арсенале их было достаточно или - забыть о всяких приемах и просто играть.

### **Приемы по развитию силы, самостоятельности и артикуляционной независимости пальцев.**

Эти упражнения, помимо укрепления пальцев, решали задачу развития их независимости друг от друга, т.е. проблему, так называемых, «слипшихся пальцев»

*Nota bene!* Упражнения этой группы отрабатывались в основном *без педали и отдельно каждой рукой* (за исключением №7)

**Прием № 5.** Высоко поднять палец на максимально возможную амплитуду вверх («раскрыть» палец) и с силой (используя только силу пальца, а не всей пясти!) опускать на клавишу несколько раз, при этом предыдущий, уже сыгравший палец, держит предыдущую клавишу. Т.е., один палец держит клавишу – а другой несколько раз, с силой ударяет последующую, максимально высоко поднимая палец. При этом, кисть и пясть, и, тем более, рука (!) не помогают пальцу, работает только палец от пясти, *используя только силу самого пальца*. Кисть, при полной свободе, остается неподвижной!

То есть, работают только одни пальцы, активно поднимаясь вверх и с силой опускаясь вниз - на клавишу. Это упражнение можно выполнять как *слегка закругленными пальцами*, так и абсолютно *плоскими, вытянутыми пальцами*, чему Берлин, все-таки, отдавал предпочтение.



Главное в упражнении было максимально развить *амплитуду подъема пальца* (как правило, поначалу, пальцы у учеников практически не поднимались) и независимость этого подъема от кисти и руки, чтобы палец поднимался как можно выше самостоятельно, без участия кисти и руки, и, так же самостоятельно, с силой опускался на клавишу. Упражнение замечательно развивало как силу пальцев, так и их самостоятельность не связанную с движением руки, кроме того, вырабатывалась независимость пальцев друг от друга.

**Прием № 6.** Вариант этого же упражнения, по мере его освоения, можно было выполнять на рiано, не применяя силу, а только высоко поднимая и опуская вниз *легкие* («пустые») пальцы, *без повторений одного звука*, причем клавиша нажималась не на полную глубину, как в предыдущем, «силовом» варианте, а как бы наполовину, не до конца. Кисть, как и раньше, не участвует в движениях пальцев, хотя остается *абсолютно свободной*.

**Прием № 7** Следующий прием Б.М.Берлин называл: «готовить пальцы» и он являлся, как бы вариантом предыдущего.

Суть его заключается в том, что каждый палец, прежде чем опуститься на нужную клавишу фиксируется в положении *сверху над клавишей*, т.е., прежде чем опуститься на клавишу, слегка задерживается в положении над клавишей, как бы «готовится» к взятию звука. Благодаря этой *предварительной фиксации положения пальца над клавишей*, звук определенным образом *формируется*, берется как бы «приготовленным», «наточенным», «умным» (выражения Б.М.Берлина) пальцем, что помогает избежать бездумного «шлепанья» пальцев, а также «плетущихся» или «слипшихся» пальцев.

Движение вытянутых (а не закругленных), почти прямых пальцев от пястной косточки идет по направлению вверх – вниз. Все пальцы поднимаются примерно на одну и ту же высоту легко, без усилия и так же легко опускаются на клавишу с одинаковой силой - примерно на **mf - mp**.

В упражнении задействовано одновременно два пальца: *один играет, другой – готовится*. В тот момент, как один палец опустился на клавишу – следующий уже поднялся, «приготовился» наверху. И так - каждый палец, один за другим, непрерывно.

Упражнение замечательно воспитывает не только точность прикосновения пальца к клавише и *внятность артикуляции*, но и динамическую ровность во всех пальцах. Этот же прием широко использовался Берлиным, как специальное фортепианное «туше»: игра «приготовленными», легкими, как бы «пустыми», абсолютно ровными и отделенными друг от друга пальцами (но не *staccato*), погружаемыми не на полную глубину хода клавиши, «не до конца»

Звук напоминает по тембру клавесин или челесту при этом Берлин часто употреблял такую характеристику звуковой краски, как «холодно».

Прием № 8. Данное упражнение – вариант предыдущего.

Только теперь надо было *фиксировать не подъем* пальца, перед тем как он опустится на клавишу, а наоборот, четко, фиксировано снимать палец с клавиши, т.е. «вынимать» *уже сыгравший палец*, не допуская, чтобы он оставался на клавише, «прилипал», «валялся» на ней.

То есть, один палец опустился на клавишу, а в это время другой, уже сыгравший четко, фиксировано поднялся. Так же как и в предыдущем упражнении, палец поднимается вверх легко, без усилия. Кисть и пясть в движении не участвуют – только палец. Если в предыдущем упражнении мы фиксируем внимание на *взятии звука*, то в этом - отслеживаем *его снятие*, что, также, очень важно. От того, как снимается звук, зависит и то, как будет взят последующий.

Приемы №7 и 8 отрабатывались *только отдельными руками*, так как требовали большой концентрации внимания и только со временем движения могли быть доведены до автоматизма. Эти приемы избавляли от «слипшихся» пальцев, «кашеобразной», невнятной, «смазанной» игры, усиливая при этом беглость и подвижность пальцев. Пальцы становились «живыми», «умными» (выражение Берлина).

**Прием № 9.** Укреплять пальцы как бы «щипком» на *f*, очень активно: брать звук на *staccato* активным движением *пальца вовнутрь ладони*, наподобие приема *pizzicato*, но с максимальной силой и самостоятельностью каждого пальца. Кисть не участвует в движениях пальцев, при этом - полностью свободна.

*Nota bene!* Направление движения 1-го пальца не во внутрь пясти, как у других пальцев, а несколько в сторону – в правой руке влево, а в левой, соответственно, наоборот, вправо.

**Прием № 10** - вариант предыдущего упражнения. То же самое движение, но не с такой силой и на **piano**, как бы «смахивая пыль» с клавиши: действительно наподобие легкого *pizzicato*.

Это упражнение, как и другие «берлиновские» приемы могло применяться абсолютно на любом репертуаре, но при изучении музыки эпохи барокко, венских классиков и Шуберта, где требуется особая артикуляционная отчетливость фактуры, оно было незаменимо. Упражнение применялось как с педалью, так и без нее.

При известной тренировке этим приемом вполне можно было играть обеими руками, к тому же он очень широко применялся Борисом Моисеевичем как «туше» в музыкальных произведениях, где требовалась артикуляция *quasi pizzicato* или *celestia*

### **Упражнения на развитие пальцевого legato, гибкости, эластичности и растяжки мышц пальцев, пясти и кисти**

**Прием № 11** Укрепление «нажимом».

Легко, на «тр», нажать подушечкой (а не кончиком) плоского пальца клавишу и, не отпуская ее, еще раз *беззвучно* надавить уже с большим усилием. При этом мышцы пальца и пясти - максимально напрягаются. Опора при напряжении мышц – на косточку пясти, которая заметно выделяется, образуя как бы вершину свода пясти. Сразу же, после повторного нажима, мышцы расслабляются и в этот момент звук переводится в следующий - абсолютно связно, *legato*. В основном пальцы вытянуты, хотя и могут быть слегка закруглены. Главное – не прогибать пальцы в фалангах. Следить за тем, чтобы кисть после напряжения мышц при беззвучном надавливании полностью освобождалась!

**Прием № 12** Следующее упражнение – вариант предыдущего. Глубокое и эластичное нажатие клавиши («продавливание» до самого «дна») с усилием и напряжением мышц происходит в момент взятия звука теперь уже без повторного (беззвучного) нажатия клавиши. Звук передается от одного пальца - к другому тянущимися пальцами и очень плотным *legato*. Мгновенное расслабление мышц происходит непосредственно перед нажатием следующей клавиши. Соединение звуков должно быть абсолютно ровным, без звуковых толчков и провалов.

При этом, при передаче звука от одного пальца - к другому, тянущиеся пальцы, как бы «с усилием» преодолевая расстояние между звуками ( «между нот» -выражение Берлина) физически, мышцами «запоминают» расстояние интервала.

Это упражнение, как и упражнения № 2 и №3 из первого раздела, можно считать *основополагающим* для берлиновской методики.

Оно не только тренирует растяжку и эластичность мелких мышц руки, невероятно повышая ресурсы исполнения на *piano* и *pianissimo*, но и напрямую связывает *слушание, продление и соединение звука с физическим ощущением тянущихся пальцев* и всей руки.

«Тянись пальцами!», «Тянись рукой!», «Слушай «*между нот!*» - это звучало на уроках Берлина постоянно. Вопрос *фразировки и интонирования*, благодаря этому упражнению переходил из области «чувств», настроений и поиска «особой атмосферы» в область особого, очень кропотливого и внимательного труда руки и слуха учащегося. Выполняя это упражнение, ученик постепенно приобретал контроль над качеством звука.

На первый взгляд, могло показаться, что упражнение занимает очень много времени, так как этим способом должна была прорабатываться вся (!) фактура сочинения, причем в довольно медленном темпе. Но в конце концов, эти временные затраты полностью «окупались» чрезвычайной эффективностью упражнения, которое приносило ощутимый результат уже после нескольких (15) минут занятий.

А после 2-х часов такой работы качество звука и интонирования ученика менялось кардинально. Интонирование становилось выпуклым, благодаря физическому ощущению интервалов в руке. Мышцы руки приобретали эластичность, и рояль начинал «петь» и «отвечать» на любое «*pp*».

Упражнения №11 и №12 можно было использовать как с педалью, так и без нее, что было значительно труднее.

Описывая последние два упражнения необходимо отметить, что характер физического усилия здесь принципиально иной по сравнению с предыдущими приемами. Если попытаться провести параллель с гимнастическими упражнениями (а игра на фортепиано, помимо всего прочего и определенная «физкультура», гимнастика), то аналогию этим приемам, на мой взгляд, можно найти в так называемых «статических» упражнениях.

Особенность этой группы упражнений заключается в том, что амплитуда физических движений в них минимальна, а иногда и вовсе отсутствует, тем не менее, присутствуют напряжение и растяжка мышц. Благодаря этому обстоятельству в

последнее время этот вид физических упражнений приобрел особую популярность, потому что не требует специального пространства и особых условий для занятий.

Оговорюсь сразу, что эти аналогии и соображения принадлежат *только автору данной статьи* и никогда не высказывались Б.М. Берлиным, так как он действовал практически и никогда не теоретизировал. Но это не означало, что он не обдумывал проблему. В любом случае, эти упражнения (я говорю именно о двух последних) не могли родиться случайно: во-первых, повторюсь, для системы Берлина они были основополагающими (без них невозможно научиться «тянуться пальцами» и «думать между нот»), а во-вторых, они принципиально отличаются от других упражнений по «укреплению» пальцев.

Подводя резюме, можно сказать, что укрепление пальцев «по Берлину» шло в трех направлениях, каждое из которых дополняло друг друга: палец учился выдерживать максимальную силовую нагрузку (№1- 4), быть максимально самостоятельными и независимым (№ 5 -10) и тянуться и соединять звуки (№ 11,12).

Еще раз повторюсь, что Б.М. никогда не перегружал ученика приемами. Потребность в упражнении всегда возникала естественно, только *после того, как ученик понял художественную задачу* и чувствовал, что ему не хватает технического ресурса для ее выполнения или же необходимо было отработать («выработать» как говорил Б.М.) определенное фортепианное туше.<sup>8</sup>

Никакой определенной последовательности в освоении технических приемов не было. Совсем не обязательно все приемы показывались каждому ученику.

Какой-то из приемов мог и не «пойти» у данного конкретного ученика, тогда Берлин искал для него другой, более подходящий прием. Причем и в такой, казалось бы, технической работе он был творцом – иногда новый прием рождался прямо при нас, в классе, в ходе решения конкретной проблемы конкретного ученика в конкретном художественном произведении. Некоторым ученикам (и такое бывало, хотя и редко!) прием мог и не понадобиться вовсе, настолько их индивидуальность «вписывалась» в произведение.

---

<sup>8</sup> Я очень хорошо помню, что первый раз упражнение № 6 - укрепление «щипком» - было показано мне на Ре- мажорной 3-х голосной Инвенции Баха (так называемый «педагогический» репертуар – был такой зачет на 1-м курсе). Эффект был поразительный – по-моему я сразу заиграла как Гульд! Этот же прием был с успехом применен в Бурре из Английской сюиты ля-минор.

Если Борис Моисеевич показывал новый прием, и он был полезен ученику, отрабатывался прием (или произведение отрабатывалось приемом) довольно долго, пока ученик не овладевал приемом в совершенстве. Берлин любил в таких случаях употреблять глагол - «культивировать». Т.е., не прорабатывать произведение приемом, а именно возвращать, культивировать в себе особый метод занятий.

Показывая ученикам какой-либо прием, Берлин очень любил давать при этом образные характеристики такого рода: «награвируй» пальцы, «пальцы злые», пальцы «с ядом», «смахивай пыль» с клавиши, пальцы «умные», «тянутся как щупальца», «ласкать клавиши как шелк», «давить клубнику» подушечкой пальца, «плоские» пальцы, «легкие, пустые» пальцы, «собери» руку, «тянись» пальцами, «приготовь» палец и т.д., которые были своеобразной художественно-образной настройкой для ученика в казалось бы, технической работе, но, как мы уже знаем, у Б.М.Берлина она была неотделима от художественной работы над произведением.

### **Приемы работы над ритмом**

Первый и основной прием, которым Берлин пользовался постоянно, был невероятно простым и чрезвычайно эффективным.

С его помощью можно было *навсегда* избавиться от такого распространенного ученического недостатка, как «загонять» произведение, или «забалтывать» его. Каждый обучающийся на фортепиано может вспомнить, как часто ему приходилось слышать, что он «загоняет» произведение или «заболтал» его и знает, как сложно бывает порой избавиться от этих недостатков.

**Прием №13** Необходимо было простучать полностью весь ритмический рисунок фрагмента пьесы (или всю пьесу) по закрытой крышке рояля абсолютно плоской ладонью с вытянутыми пальцами. Удар по крышке приходился не на концы пальцев, а на их основание и верхнюю часть ладони. Причем, полностью сохранялось направление движений обеих рук (перемещение по клавиатуре, скачки и т.д.), ощущение динамики, акцентов и т.д. Кисть при этом должна была быть абсолютно свободной, легкой и даже, если так можно выразиться, «полетной».

Плоская ладонь с вытянутыми пальцами – неременное условие выполнения упражнения, так как, если стучать пальцами, то можно было быстро их «разбить» о крышку рояля.

Сначала простучать ритмический рисунок произведения без ошибок и напряжения ученику не удавалось, но большинство вскоре с этим заданием справлялось, при этом избавившись от **неустойчивости темпа и склонности к его ускорению**, а, заодно и от **ритмической вялости** (которую Б.М. обозначал, как : «У тебя нет ритма!»)

После этого упражнения, ученик довольно быстро добивался четкости ритма и устойчивости темпа.<sup>9</sup>

Колоссальным преимуществом данного упражнения являлось и то, что этим приемом можно было заниматься и в отсутствии инструмента! (На столе, подоконнике, парте и т.д.). Причем эффективность его от этого несколько не снижалась!

**Прием № 14.** Вариант предыдущего упражнения: правая рука играет свою партию, а левая стучит ритмический рисунок по колену. Затем поменять руки.<sup>10</sup>

Данное упражнение улучшает координацию рук и вырабатывает их ритмическую самостоятельность.

**Прием № 15.** Громко и активно и считать вслух во время исполнения произведения *в темпе* (что далеко не у всех получалось), особо подчеркивая голосом, как бы акцентируя *незвучащие* доли, на которые приходятся паузы или залигованные ноты: «раз», «Два!» «три», «четыре», «раз», «два», «Три!», «Четыре!» и т.д.

Этот прием очень помогал активизировать ритм в паузах, длинных и залигованных нотах – т.е. тогда, когда ученик ослаблял внимание и терял ритмическую пульсацию, «засыпал», по выражению Берлина

**Прием № 16.** И, наконец, очень своеобразное, абсолютно оригинальное упражнение Бориса Моисеевича, с помощью которого ученик начинал ощущать ритм не только в руке (№13) , но также и **во всем теле**. Описывать его словами, без показа за инструментом крайне трудно, но – попытаемся...

Необходимо было сесть на край стула, так чтобы упираться ногами в пол. Выпрямить спину, подтянув все тело. Руки должны были быть абсолютно свободны. То есть по существу это была та самая «скрябиновская» высокая посадка за инструментом, поза «кавалериста на лошади», как называл это Берлин<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Я помню, что впервые это упражнение Б.М. мне показал на 2-м курсе в соль минорной Балладе Брамса соч. 118

<sup>10</sup> Еще один вариант этого же упражнения: одной рукой играть – другой дирижировать описан в статье Л.Тихоновой (см. «Б.М. Берлин –музыкант, личность , педагог» РАМ им. Гнесиных- М., 2006, стр. 197

<sup>11</sup> См. реферат С.Дрезнина, «Б.М. Берлин –музыкант, личность , педагог» РАМ им. Гнесиных- М., 2006, стр 259

Ученик должен был играть музыкальное произведение *одновременно с движениями корпуса, имитирующими движения всадника, скачущего на лошади*. Поэтому между нами, учениками Берлина данное упражнение фигурировало под кодовым названием «лошадка».

Движения прямого корпуса были строго вертикальными, (вверх-вниз) абсолютно метричными, и совершенно свободными, пружинистыми, «как бы на рессоре» Производились они только за счет работы мышц ног и нижней части корпуса, ноги при этом упирались в пол.

Темп и метр этих движений должен был *абсолютно совпадать* с метром и темпом исполняемого произведения, т.е. движения производились одновременно с игрой на рояле. Абсолютно свободные, несколько расслабленные руки двигались вместе со всем корпусом вверх-вниз, как бы «вытряхивая из рукава» звуки.

Игра ученика, при этом была несколько эскизной и не требовала пальцевой точности.

Темп движений корпуса в одном и том же произведении мог варьироваться, в зависимости от того с какими долями метра он совпадал (половинки, четверти и т.д.) и от этого мог быть более - или менее подвижным. Это определялось и физической подготовкой ученика, так как в более быстром темпе мышцы ног уставали гораздо быстрее.

Поначалу, это упражнение казалось невероятно трудным, почти невыполнимым, учитывая слабость физической подготовки большинства студентов. Мышцы ног после такого упражнения страшно болели, как после лыжного кросса, но зато и укреплялись, как у наездника. Сложно было найти точку опоры для ног – поэтому можно было опираться на носок отставленной назад левой или правой ноги - кому как было удобно. Естественно, при этом надо было отказаться от употребления педали. Несмотря на физическую трудоемкость (после такой зарядки можно было похудеть на пару килограмм часа за два!), упражнение было необычайно эффективно.

Сразу оговорюсь, что упражнение применялось только в подвижных, «моторных» произведениях или эпизодах. Совершенно незаменимо оно было при изучении музыки Баха, венских классиков, Брамса, Шуберта – т.е. везде, где требовался «железный», неукоснительный темпо-ритм.

Мне Борис Моисеевич впервые показал это упражнение в Прелюдии из ля-минорной Английской сюиты И.С.Баха, затем я с успехом его использовала в 3-й сонате



Бетховена – как в 1-й части, так и в Финале, Концерте Брамса №1 (Финал), «Скитальце» Шуберта.

Результативность этого приема была поразительной: помимо «устаканивания» темпа (он «находился» после этого упражнения как-то сам собой и, что очень важно – уже не менялся) и выработки абсолютно неуклонного, упругого и «пружинистого» метра, полностью освобождался весь корпус ученика, включая голову, шею и руки, вследствие чего незаметно преодолевались технические трудности.

Темпо-ритм, как организующее начало музыкального произведения, начинал ощущаться учеником *физически, во всем теле* ( по Берлину «ощущение в теле ритма гарцующей лошади»).

Сейчас, по прошествии времени, пытаюсь анализировать приемы Б.М., я понимаю, что многие из них были универсальными. Помимо какой-то конкретной задачи – например организации темпа и ритма, как в последнем упражнении, они решали попутно и другие проблемы.

Освобождение мышц всего тела, снятие напряжения и зажимов не только в руках, но и в спине и шее давали ученику необычайную свободу, у него как будто в буквальном смысле «вырастали крылья» и он начинал, зачастую неожиданно для себя самого, раскрываться с новых сторон: как в творческом, так и в техническом плане.

Переключение внимания на работу мышц нижней части корпуса (не только ног), как-то сразу «освобождало» голову, как в прямом, так и переносном смысле.

Из исполнения уходило все лишнее, наносное, придуманное и оставалось - только необходимое. Интерпретация ученика становилась проще, строже и намного убедительнее.

И наконец, несколько слов о тех приемах и упражнениях, которые с точки зрения автора статьи не поддаются системной классификации и не укладываются в те рубрики, что были обозначены выше. Тем не менее, в педагогической системе Берлина они занимали существенное место.

Для «зажатых» учеников у Б.М. был такой прием: он предлагал во время исполнения произведения **ритмично совершать небольшие повороты** корпусом или головой вправо - влево, как бы освобождая зажатые мышцы туловища.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> См. об этом упражнении в статье Т.Юровой. «Б.М. Берлин –музыкант, личность , педагог» РАМ им. Гнесиных- М., 2006, стр 89

Эти движения производились *строго в метре и темпе* музыкального произведения. А в произведениях венских классиков очень часто совпадали и со сменой гармонии. Так что одновременно с работой над ритмом шла работа по *обостренному ощущению смены гармонии* при помощи движений, т.е. смена гармонии совпадала с движением корпуса. При этом, после каждой смены положения корпуса необходимо было очень активно слушать новую гармонию!

Таким образом гармонический план произведения и его ритмическая структура как бы ощущались не умозрительно, а физически, мышечно!

Другим излюбленным приемом была **организация движения кисти** (вверх-вниз) во время игры. Борис Моисеевич любил говорить, что именно в кисти – вся фразировка. Б.М. применял этот прием постоянно, практически на всем репертуаре, но у романтиков это было насущной необходимостью. Причем смена положения кисти могла быть организована как в ритме музыки, что было одним из вариантов приема очень эффективного в «венской классике», произведениях Шуберта. Так и свободно, в зависимости от фразировки, что широко применялось в произведениях романтиков – Шопена, Шумана и т.д.

Помогал этот прием и виртуозных сочинениях. Например, при исполнении октавных эпизодов, где трудно было избежать напряжения кисти при длительном и однообразном движении в одной позиции руки. За счет смены положения кисти происходило и ее освобождение.

Впоследствии все излишние движения (корпуса, головы) полностью убирались. «Сиди строго!» - выражение Берлина. Тем не менее, микро движения кисти оставались в руке, как ее дыхание.

По этому же принципу, в некоторых произведениях (особенно с волнообразной фактурой - у романтиков) **организовывалось физическое дыхание** ученика: т.е. **вдох и выдох синхронизировались с музыкальным ритмом** или фразой.

Я помню, что таким способом шла работа, например, над Первым и 24 этюдом Шопена: пассаж вверх – вдох, движение вниз – выдох.

При этом, на вдохе грудная клетка как бы раздвигалась и расширялась, и корпус слегка приподнимался над клавиатурой, поднималась и кисть. На выдохе же начинал использоваться вес всего тела, рука с опущенной кистью продолжала играть как бы

---

по инерции, абсолютно не напрягаясь. При такой организации дыхания и всего исполнительского аппарата у пианиста появлялись дополнительные возможности и в динамическом, и в тембральном отношении. Пользуясь этим приемом можно было извлекать из рояля очень мощное, мягкое и объемное «фортиссимо», причем «не потея», а также всевозможные «колокольные» звучности.

В конце статьи хочу подчеркнуть, что здесь описаны далеко не все приемы Б.М.Берлина, а только те, что остались в моей памяти, как *основные* из тех, что применяла я, учась у него. Возможно, что-то забылось или упущено мною, некоторые приемы вообще Б.М. мне не показывал, поэтому я не беру на себя смелость их описывать,<sup>13</sup> а о некоторых я могла и вовсе не знать<sup>14</sup>, так как с годами, у Бориса Моисеевича, видимо, происходил процесс их естественного отбора.

Конечно, описывать словами любые упражнения - занятие крайне неблагодарное, а оригинальные «берлиновские», в особенности. Любое словесное описание будет приблизительным без непосредственного показа за инструментом на конкретном музыкальном материале.

Кроме всего прочего, эта тема – приемы Берлина - заслуживает отдельного более детального и глубокого исследования и, что очевидно, аккумуляции коллективного опыта и памяти учеников Берлина.

Тем не менее, поскольку во многих работах этого сборника идут ссылки на те, или иные приемы Б.М.Берлина, составители сочли необходимым дать о них читателю общее представление.

---

<sup>13</sup> Довольно много таких приемов описано в статье С.Дрезнина. См. «Б.М. Берлин –музыкант, личность, педагог» РАМ им. Гнесиных- М., 2006, стр 117

<sup>14</sup> Описание таких приемов есть в статье Т.Юровой. Там же стр 89