РЕЖИССУРА ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО

Б.М.БЕРЛИН –

МУЗЫКАНТ,
ЛИЧНОСТЬ,
ПЕДАГОГ

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

2006

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

РЕЖИССУРА ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО

Б.М.БЕРЛИН –

МУЗЫКАНТ, ЛИЧНОСТЬ, ПЕДАГОГ

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

СБОРНИК СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ
С ПРИЛОЖЕНИЕМ КОМПАКТ-ДИСКА (CD)

МОСКВА
2006

Режиссура игры на фортепиано. Б.М.Берлин – музыкант, личность, педагог. К 100-летию со дня рождения: Сборник статей и материалов с приложением компакт-диска (CD) / Составитель А.М.Аксенов / РАМ им. Гнесиных. – М., 2006. 310 с.

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

А.М.Аксенов (ответственный редактор),
С.Г.Дрезнин, ***Е.Е.Стриковская***

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

И.В.Осипова
Заслуженная артистка России, профессор Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, Президент объединения педагогов фортепиано «ЭПТА» («EPTA-RUSSIA»);

Т.В.Цареградская
доктор искусствоведения,
профессор РАМ им. Гнесиных

Г.М.Цыпин
кандидат искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор Московского педагогического государственного университета, член Союза композиторов России.

Печатается в соответствии с решением
Редакционно-издательского совета
Российской академии музыки им. Гнесиных

ISBN 5-8269-0108-X

© РАМ им. Гнесиных, 2006
© А.М.Аксенов, составление, 2006

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данный сборник подготовлен учениками и Кафедрой специального фортепиано Российской академии музыки им. Гнесиных к 100-летию со дня рождения профессора Бориса Моисеевича Берлина (1906-1995).

Начав карьеру, как концертирующий пианист, прервав ее из-за болезни, Б.М.Берлин весь свой потенциал музыканта-художника, поистине, неуемный темперамент, огромную волю и эрудицию направил на преподавательскую деятельность, став уже в 30-е годы одним из самых известных молодых педагогов Московской консерватории. С 1944 по 1995 годы он работал в ГМПИ – РАМ им. Гнесиных, где после Е.Ф.Гнесиной, наряду с профессорами Т. Д.Гутманом и А.Л.Иохелесом сыграл главенствующую роль в становлении и развитии кафедры специального фортепиано.

Сегодня имя Б. М. Берлина по праву входит в золотой фонд отечественной музыкальной педагогики.

Почти за 70 лет колоссального труда им была создана оригинальная система, которая, будучи очень самобытной, продолжила лучшие традиции русской фортепианной школы. Очень важно, что находки Б. М. Берлина могут иметь применение в различных областях музыкальной педагогики.

*Многие великие режиссеры мечтали о воспитании **своего** актера. Например, В.Э.Мейерхольд часто жаловался, что не может осуществлять собственное видение нового театра с актерами старой школы, и все время работал над воспитанием актера, у которого тело и психический аппарат соответствовали бы задачам, ставившимся перед ним Мастером. К.С.Станиславский, А.В.Эфрос, Ан.А.Васильев терпеливо готовили и готовят актеров, оснащая их инструментами театральной выразительности (причем, в каждом случае иной !), тренируя их тело, совершенствуя технику. Пройдя такую школу, некоторые актеры начинают работать в области режиссуры и создают что-то новое.*

*Б. М. Берлин обладал необычайно ярким и оригинальным видением (и слышанием!) музыки. Ему тоже нужен был «свой» студент. И он создал стройную систему обучения пианиста. В нее входили работа над **звуком и фразировкой**, воспитание **образного мышления**, специальные **упражнения** и физические **приемы** исполнения.*

*Исключительно оригинальные и сложные задания, возникавшие в классе, заставали студента врасплох. Его **не готовили** для выполнения таких задач (здесь не было исключений). Требовалась огромная работа (и студента, и педагога!) для «перестройки» студента. Методы этой перестройки были детальнейшим образом разработаны Берлиным, но не представляли собой нечто застывшее, а непрерывно совершенствовались и развивались.*

*Подчеркиваем, здесь речь не шла об отдельных советах, указаниях, пожеланиях, а о целостной **системе**, которую можно сравнить с системой Станиславского. Недаром слова гениального театрального режиссера-педагога часто цитировались на уроках Берлина.*

*Во всех статьях этого сборника отмечается **образность** берлинских показов, его талант перевоплощения и актерский характер его педагогики. Берлин все время пытался разбудить воображение ученика, или, как он выражался, «растеребить» его, часто выходя из сферы чисто музыкальной. По существу – была педагогическая режиссура, хотя Берлин сам это так никогда не называл…*

Борис Моисеевич не писал методических трудов, и не только потому, что не любил бумажную работу, но в силу высокой требовательности к такому виду деятельности. Характерными жанрами представления его педагогического метода были (помимо работы в классе) открытые уроки и лекции, которые он проводил в Москве и в других городах бывшего СССР.

При жизни Берлина были случаи фиксирования в письменном виде его метода работы с учениками. Так в начале 1960-х годов В.В.Горностаева[1] написала «Заметки о педагогике

---

[1] Вера Васильевна Горностаева – пианистка, ученица Г Г. Нейгауза, профессор Московской консерватории. В те годы работала в ГМПИ им.Гнесиных ассистентом профессора А.Л.Иохелеса.

Б. М. Берлина». Рукопись хранилась некоторое время в читальном зале библиотеки РАМ им. Гнесиных, но со временем, к сожалению, была утеряна. Вели записи на уроках Берлина и другие музыканты, не входившие в число его учеников, но эти материалы нигде не публиковались.

Пытались изложить педагогические принципы своего учителя в связи с конкретным фортепианным произведением в дипломных рефератах и многие ученики Б.М.Берлина, а С.Г.Дрезнин (в 1978 году) впервые сделал попытку (в своем дипломном реферате) описать основные положения системы Берлина, сопроводив их фотографиями и комментариями.

Сохранились любительские аудиозаписи уроков Б. М. Берлина, большинство которых в классе сделаны С. Дрезниным [2]. Несколько записей, в том числе с открытых уроков, выполнены А. Аксеновым. Существуют аудиозаписи, сделанные в Тбилиси, в Ереване, в Уфе.

В фонотеке РАМ им. Гнесиных имеется профессионально сделанная П. В. Лобановым в сентябре 1974 года запись открытого урока с «Детскими сценами» Шумана (на конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Е. Ф. Гнесиной) [3]. Существуют три видеозаписи уроков, сделанных Александром Лиманом (1986, и начало 1990-х гг.).

В сборнике впервые дана попытка затронуть все аспекты педагогики Б. М. Берлина, ее истоки, провести параллели с другими видами творческой деятельности. Авторы как бы дополняют друг друга. Имеются биографические материалы. Широко представлены описания работы Берлина в классе над различными произведениями. Все статьи снабжены ссылками и справками из «Музыкальной энциклопедии» в 6-ти томах (М., 1973-1982 гг., изд. «Советская энциклопедия»), «Музыкального энциклопедического словаря» (М.: «Советская энциклопедия», 1990 г.), «Большого энциклопедического словаря» (изд.2-е, М., Научное издательство «Большая Российская энциклопедия» 1998 г.), из Интернета, из архива Музея-квартиры Е. Ф. Гнесиной (благодаря директору В. В. Троппу).

Почти все статьи написаны специально для сборника. Исключением является работа Л. Стародубровской, написанная в 1979 году и опубликованная в 1995 году в сборнике трудов РАМ им. Гнесиных выпуск 132 «Традиции отечественной фортепианной педагогики». Публиковались небольшая часть статьи А. Аксенова в сборнике «50 лет Российской академии музыки имени Гнесиных» Москва – Магнитогорск, 1995 г., и отрывок из статьи А. Г. Скавронского в журнале «Музыкант» №3 за 2002 год.

В сборнике впервые публикуются: стенограмма лекции Б. М. Берлина «Работа над звуком и фразировкой», фрагменты писем Б. М. Берлина к его американской ученице Э. Рибер, список произведений Б. М. Берлина, список учеников, отзывы знаменитых музыкантов о Б. М. Берлине, фотодокументы. Представляет интерес факсимиле неопубликованного сочинения Б. Берлина: Три пьесы для ф-но: 1) Лизочек, 2) Осень, 3) Мой садик (Мелодии Чайковского). Из мелодий детских песен П. И. Чайковского сделаны фортепианные пьесы с оригинальной фактурой и гармонизацией.

Важным дополнением к книге служит компакт-диск с записью открытого урока Б. М. Берлина с «Детскими сценами» Р. Шумана – своеобразное звуковое пособие.

Публикуемый сборник, надеемся, внесет вклад в теорию и историю пианизма и будет полезен широкому кругу музыкантов и педагогов.

---

[2] Список приведен в сборнике.

[3] Компакт-диск с этой записью прилагается к книге.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

Л.Стародубровская. Об основных установках педагогики проф.Б.М.Берлина

А.Аксенов. О Б.М.Берлине и его музыкально-педагогическом мировоззрении

Т.Юрова. Незабываемое

С.Дрезнин. Об Учителе. Берлин и театр. Уроки Берлина

Е.Стриковская. Приемы Б.М.Берлина

Т.Фрейнкина. Мистический язык фортепиано

В.Самолетов. Б.М.Берлин

Л.Тихонова. Воспоминания о моем учителе

И.Захарова. Вспоминая Берлина…

Э.Рибер. Посвящение Борису Моисеевичу Берлину

А.Скавронский. О Б.М.Берлине

А.Шахбазян. Мой учитель Берлин

Д.Вайнштейн. Смысл истин

Р.Байкиева. О слагаемых педагогического мастерства профессора Б.М.Берлина

Б.Кременштейн. Размышления о педагогике Б.М.Берлина

Е.Мелконова. К портрету Бориса Берлина (счастливая жизнь в музыке)

В.Носина. Чародей звука (о Борисе Моисеевиче Берлине)

В.Тропп. Необыкновенный человек

В.Подольская. «*Приветствие»*

Отзывы музыкантов Б.М.Берлине

Фото, фотодокументы, афиши.

Лекция Б.М.Берлина Работа над звуком и фразировкой

Письма Б.М.Берлина к Э.Рибер

Список записей уроков Б.М.Берлина

Список сочинений и методических работ Б.М.Берлина

Список учеников Б.М.Берлина

Б.М.Берлин. Три пьесы для фортепиано (мелодии Чайковского) - *факсимиле*

Л. Стародубровская[1]

Об основных установках педагогики профессора Б.М. Берлина[2]

Рассказывать о своем учителе всегда нелегко. О Борисе Моисеевиче Берлине, музыканте ярком, своеобычном, пользующимся безоговорочным авторитетом — тем более.

Наделенный громадной творческой энергией, особой артистической волей, своеобразием художественного мышления и фантазии, создавший оригинальный педагогическим метод, Б .М. Берлин в основу своего «кредо» положил предельно высокую требовательность к постижению музыки, к собственной работе, к работе ученика и абсолютную отдачу своему делу. Всякий, кто побывает на уроке Бориса Моисеевича, сразу же попадает под его сильное воздействие; впечатление, захватывающее благодаря огромной музыкантской и педагогической талантливости, ко торой обладает замечательный мастер. Его работой можно восторгаться, поддаваясь ее влиянию, можно с чем-то не соглашаться, даже спорить, но совершенно невозможно остаться равнодушным — настолько увлекателен педагогический почерк профессора.

Первые педагогические опыты Бориса Моисеевича, первые занятия с учениками состоялись в пору его становления как музыканта, когда он работал ассистентом К.Н.Игумнова в Московской консерватории. Уже тогда он обратил на себя внимание смелостью задач и решений в новой для него сфере деятельности.

Воспитанный на звуковой школе Игумнова, он стремился по своему осмыслить и решить центральную, по его мнению, проблему — проблему фортепианного звука. Со временем его поиски сформировались в педагогическую систему.

Выступление любого из учеников класса Б.М.Берлина всегда выделяется смелостью и осмысленностью замысла, яркостью музыкальных характеристик и

---

[1] Лариса Алексеевна Стародубровская училась в классе Б.М.Берлина в ГМПИ им. Гнесиных в 1958 - 1963 г.г, затем у него же в аспирантуре с 1963 по 1965 г. С 1964 по 1995 г. преподавала на кафедре специального фортепиано ГМПИ им. Гнесиных, профессор.

[2] Статья написана автором в 1979 году. Печатается по Сб. трудов РАМ им. Гнесиных, вып. 132 «Традиции отечественной фортепианной педагогики» М., 1995.

образов, великолепно воспитанным, обостренным слуховым вниманием и своеобразным звучанием. Даже те , кто несколько слабее других, никогда не выглядят на эстраде исполнительски беспомощными.

Педагогическая строгость и требовательность Бориса Моисеевича могут порой показаться чрезмерными. "Я просто не могу допустить, чтобы мои ученики играли плохо" - в этих словах профессора высокая преданность Музыке, честность и бескомпромиссность музыканта и педагога.

Занятия в классе проходят чрезвычайно интенсивно, на большом эмоциональном накале; что позволяет максимально активизировать внимание, собранность ученика, увлечь, заинтересовать его.

Увлеченность и страстность, свойственные самому Борису Моисеевичу, всегда создают особую творческую атмосферу в классе, настраивают на серьезную работу. Все важно, все нужно — и все интересно, особенно, когда под пальцами строгого учителя рождается изумительной красоты и выразительности звук ! Невольно вспоминаются слова И . Гофмана: "Талантлив тот, кто ищет красоту звука и к этой красоте стремится". Своей пламенной любовью к фортепианному звуку Борис Моисеевич умеет "заразить" любого своего ученика, но это потребует огромного мастерства, совершенного владения инструментом, богатого арсенала средств звукового выражения.

Учиться у Бориса Моисеевича совсем нелегко, особенно поначалу. Порой одна фраза, одна интонация прорабатывается весь урок из-за того, что многое не приучены слушать звук, их уши "не настроены" так, как этого хотелось бы Борису Моисеевичу. Учитель и ученик должны понимать друг друга, их музыкально-слуховой язык, если так можно выразиться, должен быть на одном высоком уровне.

Каждое произведение, изучаемое в классе, Борис Моисеевич стремится довести до возможного совершенства и добивается от ученика такой же требовательности к самому себе . И тогда понятие ***мастерство*** становится идентичным понятию ***честность***. Честность (качество!) во всем — в слышании фактуры, выразительности и ясности звука, в умении видеть протяженность

музыкальной мысли, в четком и цельном представлении всей конструкции и, главное, в подлинности своего представления и отношения к музыке. Эти элементы мастерства, считает Борис Моисеевич, возможно и должно воспитывать с первых шагов. И здесь возникает вопрос — как этому научить?

Специфика методики Б.М.Берлина заключается в том, что всю систему занятий он определяет как звуковую работу. Это понятие весьма емкое — в него входит множество различных задач, но все они, в конечном итоге, направлены на работу над звуком. Точное слышание и воплощение музыкальной ткани, работа над методами достижения этого, проблемы ритма и времени, фразировка и т.д. — весь комплекс задач объединяется Борисом Моисеевичем в одном понятии — звук.

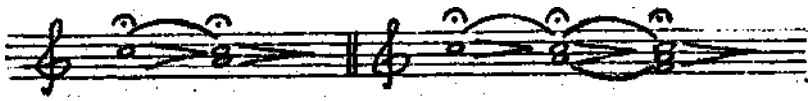
Слышать звук, — значит "понимать" его, осознавать смысл всех его оттенков, уметь управлять им. Поэтому развитию слухового контроля Борис Моисеевич придает огромное, пожалуй, первостепенное значение. Ученику приходится преодолевать привычный «слуховой барьер», потому что недостаточно звук слышать (это процесс пассивный), музыкант должен уметь слушать — активно, остро, внимательно, с любопытством. Это — начало, отправная точка всего исполнительского процесса.

Удивительное, редкое по остроте слышание музыки Борисом Моисеевичем, какая-то особая его любовь к красоте звука невольно "перестраивает" слух ученика. Поражает та огромная воля и энергия, та настойчивость, с которой учитель стремится собрать, сосредоточить слуховое внимание и волю ученика, «разбудить», как он говорит, «уши». Зато как бывает замечательно услышать вдруг все по-другому, когда каждый звук начинает вызывать интерес! Появляется потребность творить "живой" звук.

Итак, проблема «слышать» и «слушать» - своего рода "постановка слухового внимания" - возникает уже на первых уроках. Для начала профессор предлагает простое слуховое упражнение: послушать на педали один звук. Как долго ученик слышит его? Если прислушаться (сосредоточиться), проследить за тем, как звук угасает, и даже мысленно его продлить (это уже воображение), то окажется, что он

тянется бес конечно долго ... (это ли не перекликается с метнеровским "слушанием тишины"?). Если еще повнимательнее прислушаться к звуку, можно услышать, как он вибрирует. (Попробуем вспомнить, например, как благодаря использованию специального приема, придающего звуку продолжительность и трепетность, звучит клавикорд, подобный пример вибрации одного звука можно встретить в Adagio из сонаты Бетховена ор. 110.)

Эти простые слуховые упражнения можно варьировать как угодно: к примеру, упражнения на 2-х или 3-х нотах (их Борис Моисеевич называет "кукушки")



Прослушав один звук и его угасание, надо суметь так "подставить" к нему следующий, чтобы получилось два (или три) равных по силе звука и дослушать до конца уже интервал (или трезвучие). Можно слушать и по-другому: в общем звучании аккорда «выбирать» звуки, стараясь поочередно сосредоточиться на каждом из них.

Другое упражнение — "собирание гармонии":

На постепенно "собранный" аккорд (например, трезвучие) накладываются звуки другого аккорда (или интервала), образуя второй звуковой план.

Такого рода упражнения профессор считает обязательными для каждого ученика, и заниматься ими надо ежедневно — это настраивает слух на рабочее состояние. В результате подобной слуховой тренировки ученик открывает для себя нечто, важное: звук может быть более протяжным и объемным, нежели мы привыкли его слышать, и слушать звук нужно не из-под пальцев, а откуда-то издали (в струнах), там, где он рождается, слушать его в **пространстве**. Потому Борис Моисеевич рекомендует при игре, по возможности, не смотреть на руки — это лучше настраивает слух, концентрирует внимание.

Острота слухового внимания находится в прямой зависимости от общей физической собранности. Этому на занятиях придается большое значение. Борис Моисеевич считает, что ученика, прежде всего, нужно организовать, "собрать", тогда он сможет не только остро слышать, но и свободно управлять своим пианистическим аппаратом. Ключевым моментом в этом должно быть непременное сочетание подтянутости корпуса (по Скрябину, — состояние наездника) с общей собранностью и свободой рук.

Борис Моисеевич предлагает понаблюдать за тем, как свободно, без напряжения сидит ребенок — это и есть естественное, нормальное положение корпуса. Подтянутость спины способствует общей и внутренней организованности: сами собой расправляются плечи, руки чувствуют полную свободу, появляется ощущение "длинной руки" ("будто широкие, свободные крылья"). Не следует при этом думать, что на спину искусственно переносится мышечное напряжение; более того, напряжения, зажатости вообще не должно быть ни в спине, ни в плечах, ни в руках. Необходимо ощущение **опоры** в спине: "как в балете", — замечает Борис Моисеевич.

При такой посадке возникает естественное желание сидеть высоко, "охватить", взглядом всю клавиатуру.

Свобода рук и обостренное ощущение концов пальцев — непременное условие в работе над пианизмом. Понятие "длинной руки" подразумевает единую линию — от плеча до кончика каждого пальца, линию, в которой нигде не должно быть зажатости и скованности. (Вообразите, что палец — это иголка, а рука — ее нитка", — образно поясняет Борис Моисеевич.) Возникающее в процессе игры напряжение обязательно должно сменяться сознательным освобождением, расслаблением.

Главную звукотворящую функцию несет вся кисть, при этом остальная часть руки (плечо, предплечье) непременно должна быть абсолютно свободна. Мышечная зажатость (чаще всего в плечах) обычно возникает как результат неправильной посадки. Для достижения свободы рук и приобретения должной пианистической осанки Борис Моисеевич рекомендует специальные упражнения: аккорды играть обеими руками большим, крупным звуком, как бы отталкиваясь (но, не ударяя!) от

клавиатуры, по выражению профессора, "стряхивая с рук усталость и напряжение". Опора (мгновенное напряжение и расслабление) — на концах пальцев и в пояснице.

Подобные упражнения не только вырабатывают собранность корпуса, укрепляют пальцы, развивают ощущение свободы рук, но, что не менее важно, дают возможность проследить за их физическим состоянием. Пианист должен "понимать" свои руки, чувствовать их, чтобы, в случае необходимости найти причину зажатости и утомления и суметь от этого избавиться.

Свободная рука - это свободный путь между слышимым и создаваемым звуком, между слухом и концами пальцев, следовательно - непременное условие работы над звуком. Например, лишь ощущая полную свободу рук, можно добиться красивого, сочного звука в форте, — чем крупнее звук, тем свободнее рука ("играть всей рукой, от плеча").

В формировании пианизма особое значение Борис Моисеевич придает разработке кисти и укреплению пальцев. Работа направлена на то, чтобы добиться максимальной пальцевой организованности. Ощущать звук, "управлять им" могут только хорошо "отшлифованные", "отточенные" пальцы. Момент прикосновения к клавиатуре обязательно должен быть **осознанным**, так как он является определяющим в звукопроизнесении.

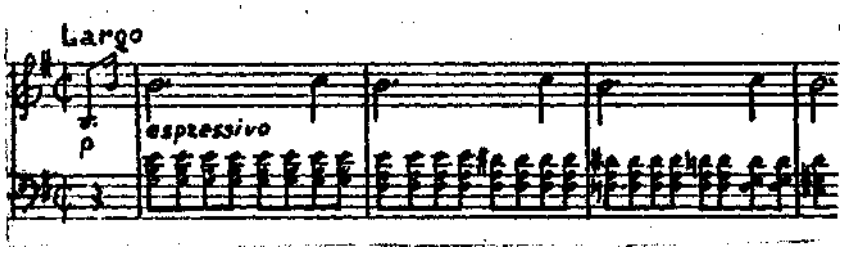
Овладение приемами звукоизвлечения требует, как считает Борис Моисеевич, специальной физической тренировки. Пианисту необходима полная пальцевая независимость, а умение извлекать звуки различной силы и добиваться разнообразного туше возможно лишь с помощью натренированных пальцев. Для тренировки полезны упражнения, не пременным условием которых является сочетание физической (мышечной) н агрузки и концентрированного слухового внимания. Смысл этих упражнений сводится к следующему: заострить внимание — "заострить" концы пальцев — заострить звук. Владение разнообразным туше — большое искусство. Величайшее пианистическое мастерство Листа позволило ему, насколько известно, добиваться 13 видов туше (по воспоминаниям Гр. Прокофьева, В. Горовиц мог продемонстрировать 11 видов туше на одной ноте).

Обостренное ощущение пальцев требует соответствующей собранности кисти. "Рыхлая", расслабленная кисть, равно как и скованная, нарушает контакт пальцев с клавиатурой — звук плохо поддается управлению. Положение кисти, соответственно индивидуальному строению руки, может быть различным, но одно важное условие следует соблюдать при этом: ни в коем случае нельзя допускать «прогибания» кистевого сустава. При правильном положении кисти палец как бы удлиняется, возможности и сила его, подобно длинному рычагу, увеличиваются. Кисть и пальцы ощущаются как нечто единое, цельное. Любой специальный технический прием или упражнение для укрепления пальцев должны развивать, "разминать" кисть, придавая ей большую упругость и пластичность. Это чрезвычайно важно, так как именно кисть является в исполнении музыки организующим началом.

Скажем, для достижения тончайшего pianissimo кисть формирует пальцы, как бы "настраивает" их на бережное, осторожное прикосновение к клавиатуре. Она "несет" в себе движение при переходе с пальца на палец, образует интонацию, чувствует ее. Шопен говорил, что кисть — душа музыканта. Именно поэтому кисть должна быть живой, "выразительной", ибо она "ведет" звуковую линию. Следует избегать застывших, статичных ее положений. В то же время недопустимы излишние кистевые движения, поскольку "пустые", бессмысленные движения рождают "пустой" звук.

Из множества предложенных Борисом Моисеевичем упражнений для разработки кисти выделим одно, как наиболее необходимое — это тренировка интонационного ощущения в кантилене: не отрывая пальца от клавиши постараться как бы "подтянуться" и всей кистью "вытянуть" звук из клавиши. Рука должна опираться на подушечку пальца (как образно заметил А. Корто, "будто пытаешься раздавить клубнику", — внимание при этом заостряется на конце пальца!) и на сустав, соединяющий палец с пястью. Возникающее таким образом мгновенное напряжение тут же сменяется расслаблением:

Ф. Шопен. Прелюдия e-moll



Кантилену Борис Моисеевич рекомендует исполнять "длинными", плоскими пальцами — это способствует большей полноте и сочности звука.

Особое значение придается ощущению постоянного кистевого движения, которое связывает, объединяет одну интонацию с другой — то, что Гофман называл сочетанием "играющего" пальца с "игравшим". Самое главное — кисть не просто "переступает" с одного пальца на другой, этот переход заполняется кратковременным мышечным напряжением.

Причем, большая часть этого напряжения приходится именно на "игравший" палец: прикоснувшись к клавише, он не застывает на месте, а продолжает движение, будто стремясь "вытянуть" звук, продлить его. В результате ощущение интервала как бы пропускается через руку (подобно голосу певца, заполняющего расстояние между двумя звуками). И чем больше этот интервал, тем шире, протяженнее путь, по которому должна пройти рука, неся звук на концах пальцев. Рука (кисть) как бы "чувствует" различие интервалов, "слышит" интонацию.

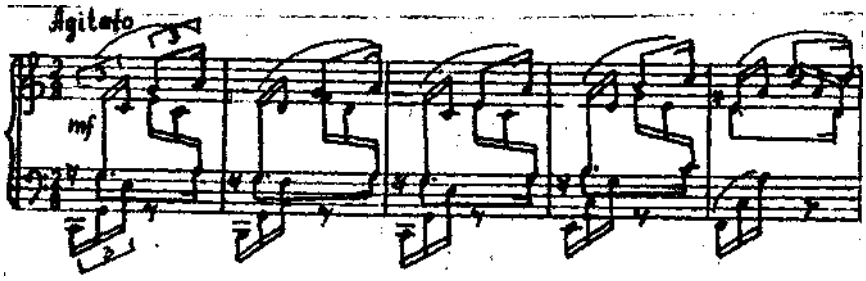
Происходит процесс взаимосвязи между слышанием и ощущением, сочетание слуховой и мышечной памяти: желание добиться определенного звука или ясной интонации вызывает соответствующее мышечное ощущение, которое, в свою очередь, способствует слуховому напряжению — таким образом, звуки организуются в необходимую линию (отсутствие этого единства превращает исполнение, как говорит Борис Моисеевич, в "игру по складам").

Вообще же медленная музыка, считает профессор, требует значительно большего слухового внимания и мышечного напряжения, нежели быстрая. Быстрое

движение связывает, опять же с помощью кисти, отдельные ощущения в более крупные, объединяя их.

Рассмотрим пример

Ф. Шопен Прелюдия c-dur

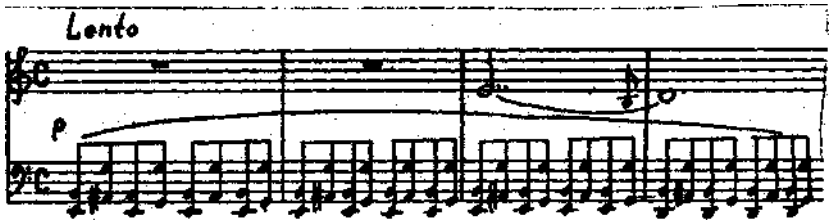


Одно объединяющее движение ("один нажим") связывает всю группировку.

Широкая "распластанная" кисть с длинными плоскими пальцами единым напряжением "заполняет" расстояние октавы (от нижнего *соль* до верхнего *соль*) — эта октава переходит ("разрешается") в следующую (от *ля* до *ля*), в этот момент происходит расслабление. Паузы в левой руке еще более способствуют дыханию каждой новой гармонии. Сменяющиеся гармонические построения несут в себе все большее напряжение, образуя фразировочную линию с единой кульминацией, что исключает дробление по тактам — при этом пальцы все глубже погружаются в клавиатуру, как бы "прилипают" к клавишам, "вытягивая" из них все более полный, более насыщенный, "крупный" звук.

Возьмем другой пример "кистевого интонирования"

Ф. Шопен. Прелюдия а-шо11

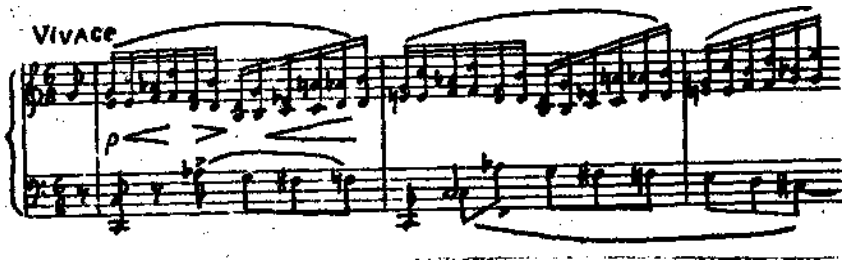


Партия левой руки, изложенная двойными нотами, представляет собой бесконечное, непрерывающееся движение. Кисть помогает веде нию

объединяющего голоса внутри фактуры. Это физически наполненное ощущение перехода с пальца на палец создает длинную напряженную линию, заполняющую паузы в правой руке.

Достижение гибкости и пластичности кисти связано не только с же ланием избежать зажатости и скованности. Подвижная кисть, по выражению Бориса Моисеевича, "позволяет встать на каждый палец". Еще пример фактуры двойными нотами:

Ф.Шопен. Этюд op.10 c-dur

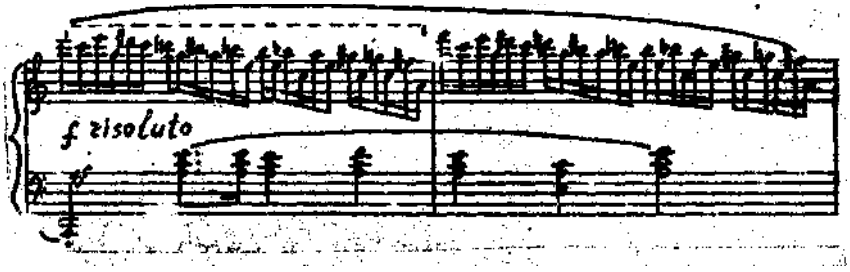


Здесь задача иная: следует, прежде всего, "проверить" каждую позицию, добиться ощущения **равноценной** опоры на оба пальца. Попеременно меняется положение руки: сначала нужно ощутить его точно на терции (будто на одной ноте — **единое** ощущение), затем, раскрывая кисть, точно "поставить" ее на сексту (Борис Моисеевич советует играть терцию более плоскими пальцами, а в сексте подняться на высокие пальцы). В результате само движение кисти, возникающее благодаря смене позиций, снимает напряжение и, несмотря на техническую сложность фактуры, дает ощущение свободы руки.

Значение кистевой пластики в фактуре этюдов Шопена трудно переоценить:

Ф.Шопен. Этюд, op.25, a-moll

Невозможно добиться ясной, рельефной линии при зафиксированном положении



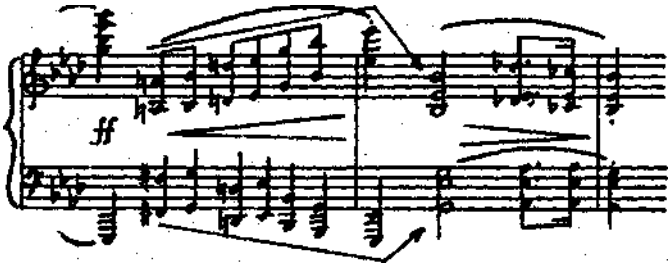
кисти. Даже при быстрой, стремительной игре пассажей они все равно будут звучать "плоско", без необходимого рисунка. Соединяя все переходы с пальца на палец, кисть как будто "рисует" мелодический контур фразы.

Безусловно, в медленном темпе этот "рисунок" особенно ясен, быстрый же темп несколько сглаживает его, но все равно остается ощущение живой линии.

Все приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что техническая работа непременно должна быть строго целенаправлена и обусловлена слуховой. Нет необходимости в многократном проигрывании, заучивании того или иного пассажа, важнее правильно и точно "увидеть" техническую трудность, понять ее смысл и найти верный ключ к ее преодолению.

Вот как, например, ведется работа над октавными эпизодами в Фантазии Шопена

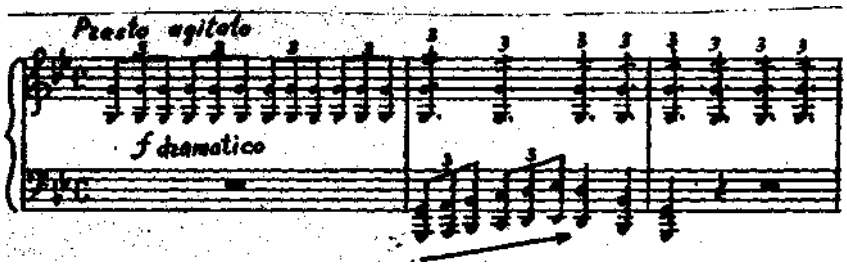
Ф. Шопен. Фантазия f-moll



Яркий взлет ("разлет") октавных пассажей подобен вспышке молнии. Движение не допускает членения на позиции. Стремительность в направлении к крайним звукам (и дальше в аккорд в среднем регистре) достигается одним, словно на едином дыхании, движением рук; при этом небольшой наклон корпуса вперед не только способствует развитию общей линии, но и постепенно "укрупняет" звучание октав, образуя, таким образом, естественное crescendo.

Или октавы в другом примере

Ф. Шуберт — Ф. Лист "Лесной царь"



Левая рука будто делает "на затакте" вдох и затем "на выдохе" играет весь октавный ход вверх. При этом пальцы, рука и корпус — составляют одно целое, объединяющее все октавы единым движением. В этом не только психологическое решение технической проблемы (движения на каждую октаву — или одно общее). Образуется единая динамическая линия, сообщающая звучанию напряжение и тревогу, соответствующие образу.

Иные октавы в правой руке — иной образ; они беспокойные, пульсирующие. Борис Моисеевич советует их играть подвижной кистью, свободно меняя ее положение — то высокое, то низкое. Это не только облегчает техническую задачу, но и создает ощущение биения в данной октавной линии.

Как уже сказано, идеальное рабочее состояние пианиста — абсолютно свободная рука и точные, "заостренные" концы пальцев. По этому поводу Борис Моисеевич приводит нам высказывание И. Гофмана о том, что уверенность при исполнении на эстраде зависит от крепости пальцев. Но крепкие пальцы это не только проявление сосредоточенности и натренированной воли. Крепкие пальцы — это результат (вернее, необходимое условие) внутренней активности, наиболее ощутимого контакта с клавиатурой. Только такие пальцы — точные, "награвированные", как говорит Борис Моисеевич, способны подчиняться слуховой и звуковой воле исполнителя. Потому укреплению мышц пальцев и пясти, равно как и развитию всего пианистического аппарата, Борис Моисеевич уделяет так много внимания.

Важно подчеркнуть следующее: всякая техническая работа должна представлять собой единство слуховой и собственно технической. Любая техническая задача всегда связана с решением определенной звуковой проблемы, она должна быть закономерным продолжением работы над звуком. Даже упражнения, способствующие укреплению пальцев или развитию свободы рук, не должны превращаться в механическую тренировку мышц. В них необходимы, как обязательное условие, осмысленность и направленность, концентрация внимания и воли, без чего эта работа становится гораздо менее эффективной и результативной.

Приступая к разучиванию нового произведения, Борис Моисеевич сразу ставит перед учеником множество различных задач, что, возможно, с традиционных позиций методики может показаться спорным. Но ведь по существу весь технологический процесс представляет собой комплекс взаимосвязанных проблем. Отсюда — единая цепь задач, логически вытекающих одна из другой.

Звук, интонация, фразировка, мелодическое и гармоническое слышание фактуры и т.п. — можно ли изолированно, выборочно решать эти проблемы? Можно ли, скажем, заниматься отдельно интонацией, если эта интонация не воспринимается как зерно, элемент фразы? В то же время добиваться интонационной выразительности невозможно без ясного слухового представления этой интонации и физического ее ощущения, что, в свою очередь, вызывает необходимость осмысления пианистических приемов, умения владеть инструментом и т.д. Все вместе, все в комплексе, - так ставит вопрос Борис Моисеевич.

И действительно, ученику порой приходится нелегко, однако профессор, видимо, считает: чем больше трудностей и сложных задач, тем интереснее проходит занятие.

Все эти проблемы возникают при первом же знакомстве с сочинением.

Поражает отношение Бориса Моисеевича к каждому, даже множество раз игранному всеми его учениками произведению. Но для учителя оно всегда свежо, слышит он музыку очень чутко и тонко. Образная выразительность его замысла порой бывает совершенно неожиданной, но обычно настолько

впечатляющей, что ученику невозможно не увлечься его идеей, его фантазией (тем более, если слышать, как это звучит у самого Бориса Моисеевича).

И ведь все, о чем он говорит и что показывает, написано в нотах! Надо только суметь прочесть, услышать, вообразить и озвучить текст. Профессор учит "видеть" и "слышать" не только ноты, но и то, что находится между нотами и даже за ними. Музыка состоит не из отдельных звуков, это целое звуковое пространство, в котором происходит музыкальное действие, и в нем ни на секунду не должно приостановиться движение, дыхание. Потому вся звучащая фактура — живой единый организм. (Ш. Мюнш,[1] вспоминая слова Г. Малера о том, что "весь смысл музыки — между нот", справедливо замечает, что не менее важны и сами ноты.)

Ощущение времени, процесса непрерывного развития музыки настраивает на протяженную смысловую линию, в которой даже незначительная остановка порой нарушает логическое развитие музыкальной мысли. Любая точка может прервать общее движение, горизонтальную линию. При этом недостаточно, говорит Борис Моисеевич, только "смотреть вперед", не видя, чем это движение заполнено, иначе длинная смысловая линия может превратиться в длинную бессмыслицу, пустоту.

Умение фразировать — большое искусство. Истинно музыкальное ухо слышит фразу, однако и в этом случае следует добиваться максимальной выпуклости интонации, выразительности линии, точного и острого ощущения ее кульминации.

Гибкость и выразительность фразы подобны интонационной выразительности голоса, поэтому вокальному началу в интонировании Борис Моисеевич придает большое значение. В понятие "пения" на фортепиано он включает не только красоту самого тона, тембра звука, но и осмысленность, ясность интонации, близкой вокальной.

Произнесение (пропевание) музыкальной фразы порой подобно словесной фразе, поэтому Борис Моисеевич довольно часто пользуется импровизированной подтекстовкой — фразировка тут же приобретает большую естественность.

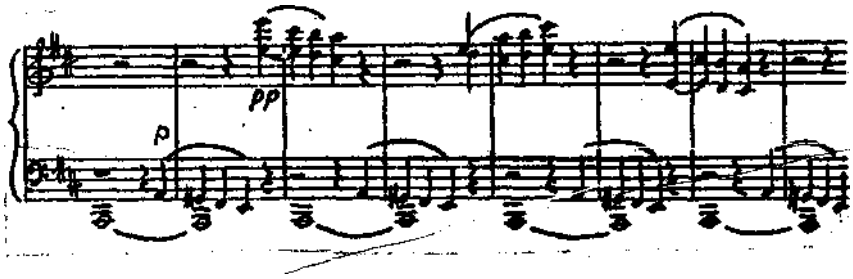
---

[1] Ш.Мюнш «Я - дирижер» (М.,1960 г.).

В то же время профессор настраивает ученика на партитурное, оркестровое прочтение фактуры. Многоплановое, многокрасочное звучание не только воспитывает инструментальную ассоциативность слышания партитуры, но и помогает в работе над фразировкой. (Сам Борис Моисеевич превосходно исполнял такие сочинения, как транскрипция 5-й симфонии Л. Бетховена — Ф. Листа.)

Подобную работу можно продемонстрировать на следующем примере

Бетховен. Соната, ор. 10, №. 3

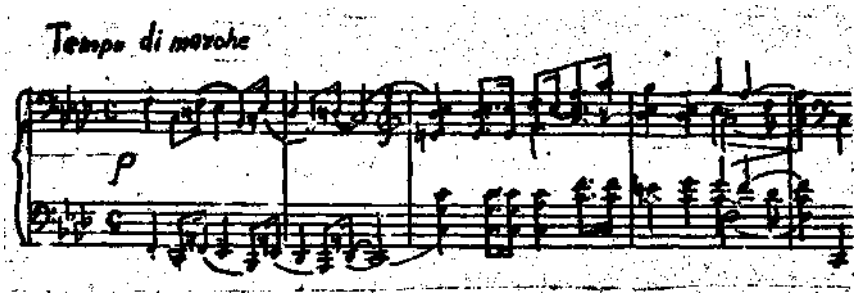


Фактура данного фрагмента представляет собой сопоставление звучания различных инструментов. Ясное ассоциативное слышание их "подсказывает" пальцам соответствующее туше, пальцы сами "находят" звуковую краску.

Борис Моисеевич часто сравнивает мелодический рисунок с узором на канве, который прежде следует мысленно себе представить. Если глаза не видят мелодической линии, всех ее изгибов, поворотов, ухо не сможет услышать весь этот извилистый рисунок. В то же время надо уметь видеть и слышать, не прерывая линии, потому что рельефность интонирования еще не гарантирует успеха фразировки. Борис Моисеевич считает, что фразировка должна быть "длинной, не по тактам (с этим он борется особенно решительно), не по лигам, а значительно шире".

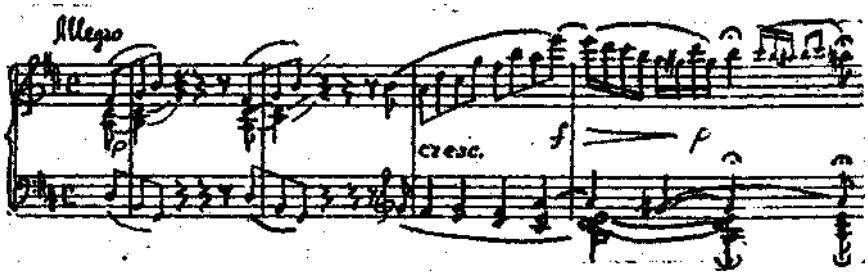
Возвращаясь к сказанному, еще раз хотелось бы подчеркнуть мысль о взаимосвязи различных исполнительских и технических задач. Допустим, говоря о фразировке, нельзя забывать о том, какую роль при этом играет слуховое внимание, ощущение, "слышание" интонации пальцам»

Ф. Шопен. Фантазия f-moll



Начало фразы — параллельное движение вниз, состоящее из не скольких квартовых интервалов, которые следует "ощутить" рукой, передать от одного пальца другому, тщательно прослушивая этот путь, затем услышать переход через секунду (не кварту — другой интервал!) в бас до. При переносе руки далее палец как будто не расстается с этим басом, а продолжает мысленно его "ощущать" — образуется огромный интервал, линия не прерывается, соответственно фраза продолжает развиваться дальше.

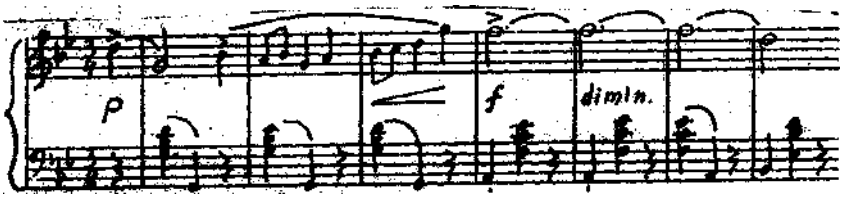
Далее проследим за вопросительной интонацией в финале 7-й сонаты ор. 10, № 3 Л.Бетховена:



Паузы - здесь самый выразительный, самый интересный момент. В них аккорд продолжает мысленно звучать. Но если при этом пальцы потеряют ощущение аккорда, как бы «выпустят» его из руки - музыкальная мысль прервется.

Другой пример

Ф. Шопен. Ноктюрн, ор. 15, g-mo11



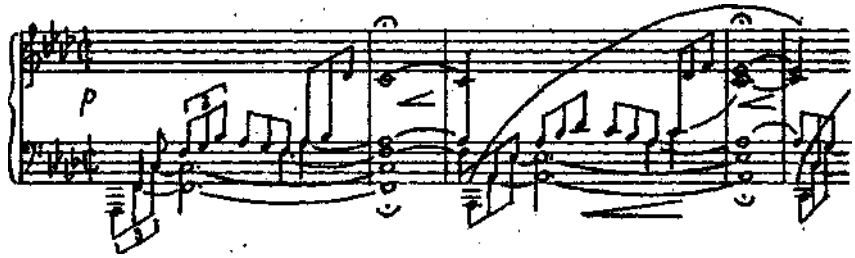
В левой руке надо услышать и почувствовать в руке расстояние между аккордом и басом и, главное, эту собранность не потерять в момент паузы (на третьей доле такта) при переносе руки к следующему аккорду, иначе на басовой ноте получится остановка.

Мелодическая линия, кроме отдельных моментов, сама по себе не может существовать, точнее, слышать ее без гармонического обрамления невозможно. Каждая новая гармония способна по-новому окрасить мелодический звук, придать общему звучанию совершенно иной оттенок.

Работа над развитием гармонического слышания (вертикали) в классе Бориса Моисеевича не прекращается с первых до последних уроков. Знаменитый его метод "собирания гармоний" уже с первых слуховых упражнений прививает любовь к объемному гармоническому звучанию. На примере все новых и новых сочинений ученик убеждается в том, насколько богаче становится звучание инструмента, сколько новых красок таят в себе каждая гармония, как много может помочь исполнителю обостренное гармоническое слышание!

Настоящее гармоническое владение фактурой, умение полностью дослушать одну звуковую вертикаль, чтобы затем "перелить" ее в другую, создает естественное многокрасочное ведение линии. При этом огромную роль играет линия баса, которая должна логично сочетаться с мелодическим голосом, образуя постоянный дуэт.

Для примера вернемся к фантазии Шопена f-mo11:



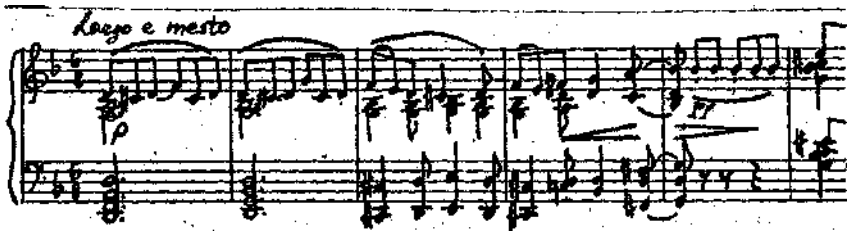
Гибкая мелодическая линия собирается в фа -минорный аккорд, на который накладывается, наслаивается другой аккорд , именно другой — не только функционально, но и по окраске. Ля-бемоль мажор звучит более напряженно после фа минора. Но чтобы ощутить эту разницу, необходимо до конца дослушать предыдущую гармонию и на ее фоне услышать появление новой . (Чтобы настроить ученика на более пристальное вслушивание в предыдущую гармонию, Борис Моисеевич пользуется выражением "думать назад".)

С появлением каждой следующей новой гармонической краски сама собой рождается фраза. При этом смена гармонии не только не тормозит движение, но и как будто "подталкивает" его вперед, помогая линии триолей взобраться до верхнего фа, и затем в стремительном пассаже "врывается" в тему главной партии. Образуется линия большой протяженности, где гармоническое наполнение фактуры усиливает общее напряжение, исключает метричное дробление по тактам или коротким лигам.

Итак, гармонию мало "собрать" — ее нужно дослушать до конца. Самое большое слуховое напряжение приходится именно на фермату, иначе из-за ослабления напряжения может наступить спад или даже остановка движения.

Рассмотрим пример.

Л. Бетховен. Соната, ор. 10. №. 3, 2-я часть:



Линия верхнего голоса представляет собой опевание сначала ре-минорного аккорда, затем соль-минорного (иной аккорд — иная краска!).

В первом случае через терцию, затем через кварту (интервал - шире). Одна гармония переходит в другую. Встречный ход баса еще более усиливает напряжение от одного аккорда к другому. Звучание соль минора не должно превратиться в остановку.

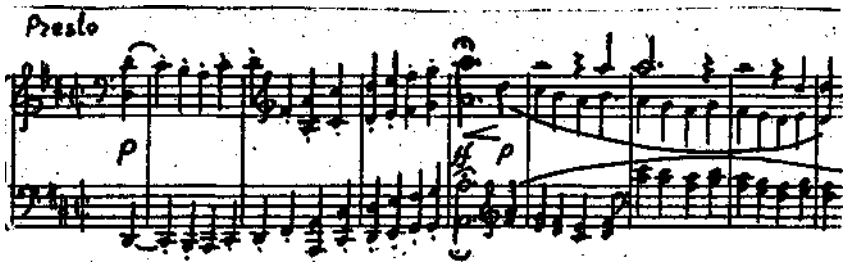
Общее движение продолжается в повторяющемся звуке си-бемоль в верхнем голосе, что настраивает на дослушивание этого аккорда до конца такта. Появление следующей гармонии — ум. VII — вносит еще более острое ощущение новой краски, образуя таким образом, "гармоническую интонацию".

Вся фраза представляет собой довольно простую, с точки зрения гармонических функций, аккордовую последовательность, которую зачастую играют формально и статично. Но если услышать в ней все богатство гармонических красок, почувствовать гармоническое напряжение при переходе от одной гармонии к другой — фраза действительно образуется сама собой, дыхание становится непрерывным, внимание не рассеивается ни на мгновение, слух и послушные ему пальцы находят верное соотношение верхнего голоса и его гармонического исполнения.

Воспитанию временного слышания, организации протяженности и непрерывности музыкальной линии Борис Моисеевич также уделяет огромное внимание. Успех фразировки зависит от умения, как он выражается, "слышать длинно", "мыслить длинно", чтобы движение нигде не останавливалось.

Особое значение придается долгим нотам, ферматам и паузам:

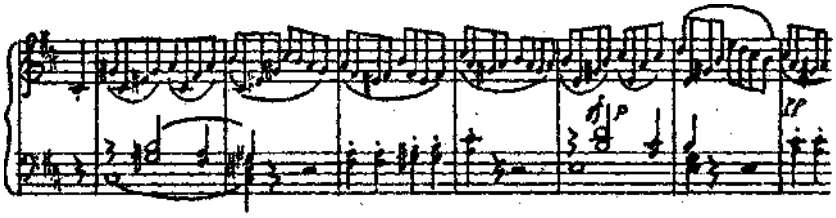
Л. Бетховен. Соната ор. 10 № 3 1-я часть



Активная пульсация четвертями не должна прекращаться с приходом к верхнему ля (под ферматой), а наоборот, как бы с еще большей энергией должна ощущаться в этом тянущемся ля. Максимальное ритмическое напряжение здесь образует кульминацию мелодической линии, после чего происходит перелом, напряжение постепенно спадает при нисходящем движении вниз к тонике (в верхнем голосе остаются лишь отголоски этого кульминационного звука). Однако и здесь не должно быть точки. Мысль продолжается — перед новой фразой можно

лишь "взять дыхание" (что тоже является заполнением паузы), чтобы продолжить общую линию, не допуская остановки.

Возьмем другой пример из 1-й части той же сонаты



Секвентные построения в партии левой руки должны помогать движению восьмых в правой. Паузы здесь становятся наиболее активным моментом. Свободная рука, не теряя о щущения пульсации, на паузе как бы подталкивает движение. (Известно, как часто Г. Гульд во время исполнения пользовался приемом дирижирования свободной рукой для организации времени.)

Общее протяженное движение непременно должно заполняться внутренним ритмическим пульсом. Активность дирижерского начала присутствует не только в момент исполнения музыки, но и до ее вступления.

Борис Моисеевич часто рекомендует ученикам продирижировать фразу перед на-чалом игры, чтобы активизировать себя, внутренне собрать ся и настроиться на ритм пьесы. (Кстати, А. Шнабель на первое место ставил движение, а уж затем гармонию и мелодию.) Ощущение пульсации музыки надо как бы "пропустить через себя" — это собирает волю, создает особый внутренний настрой. И чем мельче, чаще пульс, считает Борис Моисеевич, тем больше напрягается внутреннее внимание, тем больше собирается воля.

Огромная выразительная роль принадлежит аккомпанирующим пластам в фортепианной фактуре и особенно партии левой руки - на это Борис Моисеевич обращал особое внимание.

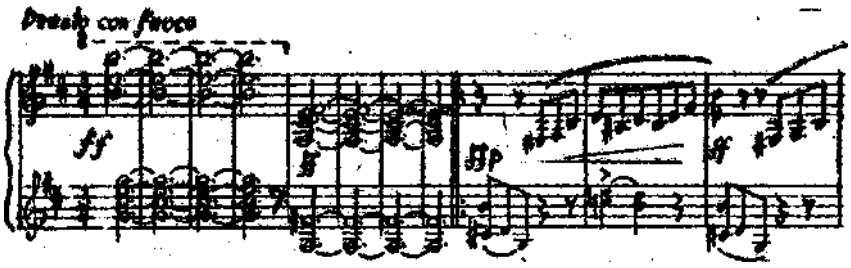
Собственно, понятие "аккомпанемента" вообще как будто отсутствует в работе над пьесой. Аккомпанемент не есть что -то второстепенное, это такой же, равноценный как и мелодический голос, а порой и более важный элемент фактуры.

Его линию следует тщательно проинтонировать, она должна быть живой, говорящей. Кроме того , именно в партии левой руки заложена ритмическая и гармоническая основа всей музыки. "Пусть ваша левая рука станет капельмейстером, тогда как правая будет играть", — говорил Шопен.

Поскольку наш слух чаще всего настроен на мелодическую линию, не следует игнорировать работу над всеми остальными элементами фактуры, которые лишь кажутся вспомогательными, их нужно "вычленить", прослушать, постараться увидеть мельчайшие детали, чтобы ткань получилась ясной и выпуклой. Тщательно прослушанная, проработанная партия левой руки сразу же настраивает на объемное гармоническое и острое ритмическое ощущение музыки. Действительно, точно найденный, заранее прочувствованный ритм как бы помогает "войти" в образ; в то же время именно характер музыки, фактура на страивает вас на определенную ритмическую пульсацию.

Рассмотрим пример:

Ф. Шопен. Скерцо h-moll

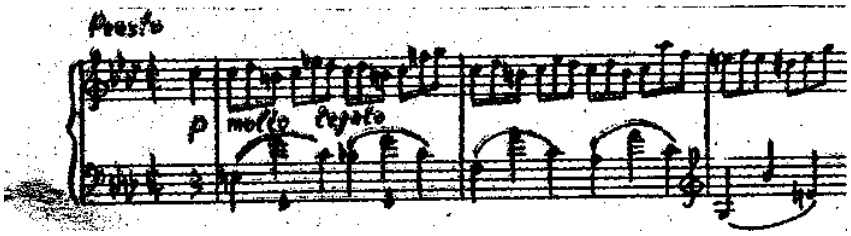


Ещё перед началом игры следует настроиться на трехдольное движение, чтобы уже с первых аккордовых возгласов чувствовалось это биение четвертей.

Острое, постоянное ощущение этого пульса способствует образованию общей линии, непрерывности движения. Это не только гарантирует ритмическую стройность, устойчивость темпа, но и сообщает движению внутреннюю наполненность. Тогда отпадает не обходимость слишком быстрого темпа — отточенность ритма, четкость пульсации помогает создать образ тревожный и порывистый.

Другой пример - другая проблема времени

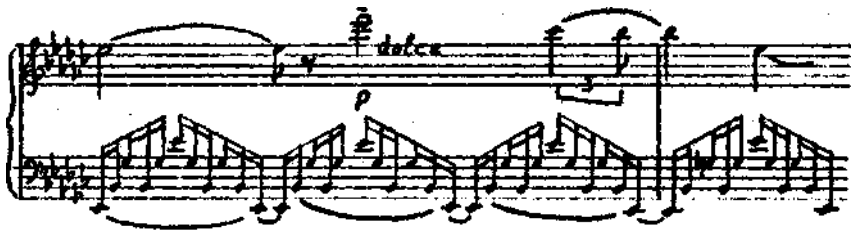
Ф. Шопен. Этюд op. 25, f-moll



Фактура правой руки, с ее мятущимся, "ищущим" характером, создает бесконечную линию, в которой словно бы нет сильной доли, нет никакого дробления, а есть только непрерывное движение от затактовой ноты до конца пьесы с едва уловимым, а не обостренным ощущением четвертей.

Можно привести другой пример - разноплановой фактуры, где тема и аккомпанемент создают два различных образа:

С. Рахманинов. Этюд-картина; op. 39 (Coda)



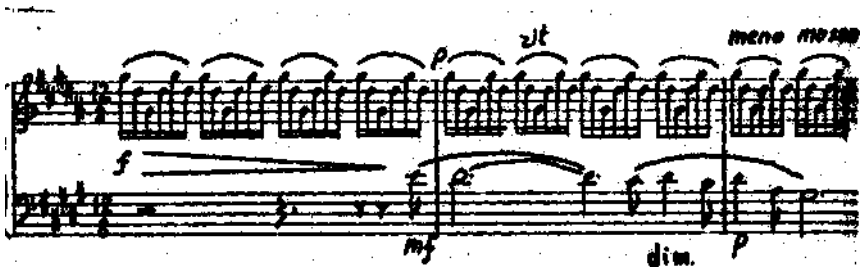
Борис Моисеевич, трактуя этот эпизод как образ раненой птицы, поющей прощальную песню над бурлящим морем, обращает внимание на особенности фактуры пьесы. Повторяющиеся мелодические линии в партии левой руки образуют как бы непрерывные накаты морских волн.

Б.М. обращает внимание на залигованную ноту, которая должна быть наиболее активной в метрическом отношении долей, дающей импульс движению и восстанавливающей гармонию временного равновесия

В то же время голос, звучащий высоко (объемное, пространственное ощущение), затем постепенно опускающийся вниз и теряющий силу, будто живет в другом времени, ему «хочется» звучать шире и медленнее. Но движение волн, неутомимое и монотонное, как бы образует наложение одного времени на другое. Внутренняя жизнь музыки становится удивительно ясной, живой и многоплановой.

Еще один пример:

С. Рахманинов. Прелюдия ор. 32, gis-moll



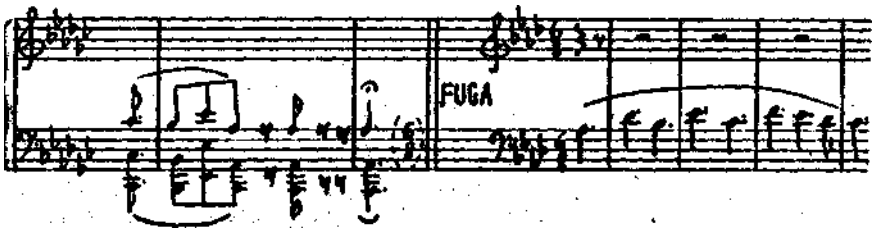
Тема в партии левой руки, подобно плачу, звучит "крупно", полнозвучно. Возникает невольное желание широко распеть каждый интервал к ноте ре-диез — самому важному центральному звуку, после которого наступает спад.

Одновременно в правой руке пульсирующие шестнадцатые звучат тревожно и беспокойно, движение их устремлено вперед. Лишь в момент мимолетного спада в теме аккомпанемент будто "реагирует" на эту интонацию, но лишь на одно мгновение, чтобы вновь вернуться в прежнее состояние, восстановить движение.

Интересен переход от первого Ариозо к фуге в сонате Бетховена ор. 110, который Г. Нейгауз образно назвал "единственным выходом в жизнь, возвращением к ней после того, как почти угас последний проблеск надежд... Что же осталось от жизни? Ничего, кроме способности мыслить"[1]

[1] Г. Нейгауз. Размышления, воспоминания, дневники. М., 1975, с. 66.

Л. Бетховен. Соната ор. 110



Ариозо закончено, завершающие звуки будто закрывают повествование. Но уже в повторении заключительного звука Ариозо зарождается новая музыкальная мысль; пульсация, метро-ритм будущей темы фуги. Получается естественная внутренняя связка между частями.

Следует остановиться еще на одной, пожалуй, наиболее яркой стороне педагогики Б.М. Берлина — умению развивать образное мышление ученика.

Собственная фантазия Бориса Моисеевича удивительно богата, а способность мгновенно перевоплощаться — просто поразительна. Причем образ рождается сиюминутно, импровизационно: "Вообразите себе, представьте себе!" — эти слова постоянно слышны на уроке, потому что, по мнению профессора, вопрос воображения играет, может быть, решающую роль в педагогическом и исполнительском процессе. В эту проблему он включает и художественное, образное восприятие музыки, и момент соучастия в создании, сотворении образа, то есть максимальную исполнительскую активность.

Профессор не навязывает свое слышание музыки, свой "подтекст", он лишь стремится настроить на него ученика, призывая увидеть в фактуре то, что представляется ему самым важным, определяющим: одна-две детали сразу заостряют или — меняют образную характеристику.

Интересно вспомнить работу Бориса Моисеевича в классе над циклом "Детские сцены" Р. Шумана:

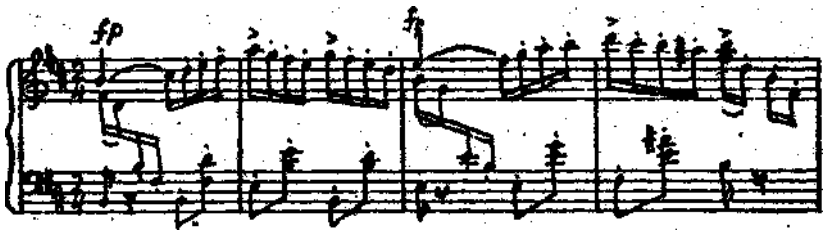
Первое, с чего начиняется разбор пьесы, это слово: "Вообразите!". Итак, "вообразите, что вы попали в чужие края — все вам кажется странным и удивительным, все вы видите впервые... И тогда каждая фраза, каждая интонация

зазвучит у вас по-иному — то настороженно, то с долей любопытства, то более приветливо". Сколько характеристик в одном небольшом произведении!

Пьеса "Странная история" — вопрос, недоумение должны слышаться с первой же интонации:

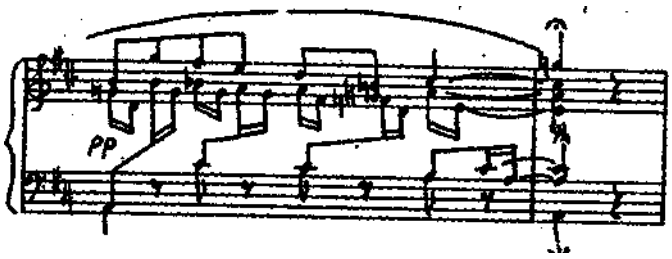
Эта интонация многократно повторяется, но каждый раз должна звучать по-новому.

В пьесе "Игра в жмурки" — два образа: ребенок с завязанными глазами хватает кого-то, другие с хохотом разбегаются. При этом, тот, кто водит, именно "хватает", а не ударяет убегающего. Звук должен быть острым, но не слишком сильным, а шестнадцатые — рассыпаться, как смешинки. Аккомпанемент в левой руке звучит пружинисто и весело — на помощь приходит веселая шутка:



Великолепно "обыгрывается" образ в пьесе "Просьба ребенка".

Малыш то просит, то лукавит, но после каждой просьбы он будто бы наблюдает за реакцией взрослого (в этом смысл сопоставления ***p*** и ***pp***). Последний аккорд звучит как вопрос - "дашь?"

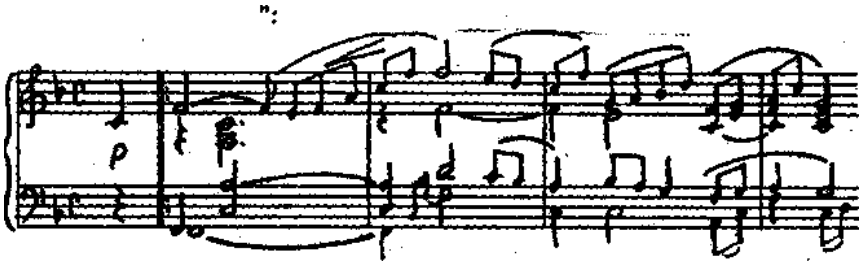


В промежутке между прозвучавшей пьесой и следующей за ней профессор обращается к ученику с вопросом: "Получил ли ребенок то, что просил?"

И тут вполне естественным становится появление пьесы "Полное удовольствие", как образ, родившийся после события, происшедшего в паузе.

Пьеса "Грезы" — это, по характеристике профессора, "мечты, может быть, в полусне, и потому очертания их неопределенны, формы расплывчаты".

Образ диктует особое настроение: приглушенное, а не просто красивое, звучание, мягкость линий, особую бережность в переходах гармоний (Борис Моисеевич рекомендует здесь "думать гармоническими комплексами")

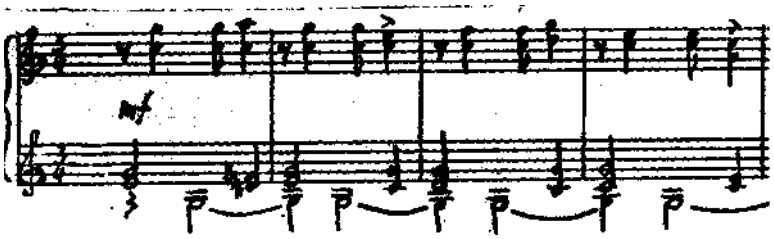


Что для этого нужно? Услышать, как звучит нота фа на одной гармонии (T), "как она затухает, вибрирует, испаряется", на нее накладывается линия восьмых ("наплывом" — вспомним слуховое упражнение). Звучание переходит в другую гармонию (S) — линия восьмых теперь "обволакивает" верхнее фа и т.д.

"Какая деталь характерна для следующей пьесы, в которой ребенок едет верхом на деревянной лошадке?

Как он "подстегивает" воображаемого коня?" — спрашивает Борис Моисеевич.

Если, по совету учителя, активизировать синкопу (соль) – действительно создается впечатление «подхлестывания»:

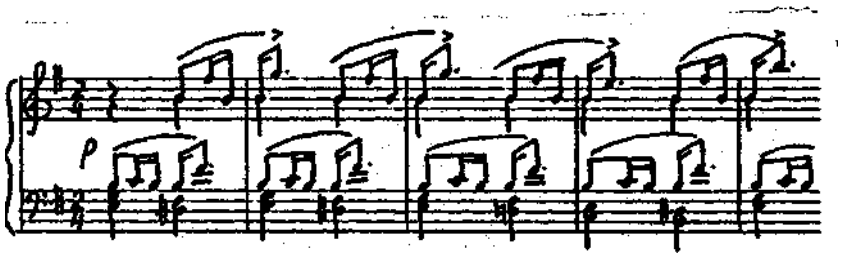


Странная, удивительная пьеса "Почти серьезно".

Каждая фраза заканчивается вопросом или многоточием... Образ зыбкий, неустойчивый, и создается он благодаря постоянному синкопированному движению. При этом следует избегать даже незначительного акцента на сильную долю в левой руке.

В пьесе "Пугание" многократное повторение одного и того же материала может вызвать однообразное, маловыразительное исполнение. Борис Моисеевич вместе с учеником "сочиняет" целую историю, и звуки оживают, перед глазами разыгрывается действие...

Пьеса "Ребенок засыпает". Для музыки этой пьесы характерно мерное, плавное покачивание, бережное, "на концах пальцев", звучание. Главная нота, указывает Борис Моисеевич,— повторяющийся звук си, "все — как бы вокруг этой ноты":

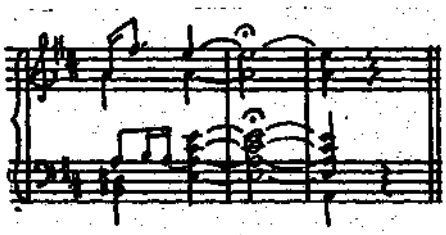


Не следует буквально понимать акцент на ноте соль: ее нужно не подчеркивать, а лишь обратить на нее внимание — словно она улетает...

Постепенно у ребенка появляются неясные (как бы полузвуком!) сновидения.

Заключительная фраза — колыбельная — звучит еще тише; еще мягче.

Наконец ребенок уснул — последний звук ля в басу, будто падающая во сне расслабленная рука...



Сценки из детской жизни окончены.

После цезуры следует речитатив «Поэт говорит». Несмотря на нюанс ***p*** он звучит весомо, значительно, потому что поэт высказывает мысли важные и серьезные: сейчас у ребенка счастливая пора детства, а что его ждет впереди?

Может, ему выпадут нелегкие жизненные испытания?

С беспокойством и тревогой говорит он об этом — в речитативе ощущается душевное волнение и напряжение.

Но это проблемы будущего. А пока можно спокойно спать. И словно прощание и пожелание счастливого детства, звучат последние интонации и широкий заключительный соль-мажорный аккорд...

Напоминая ученику слова Станиславского о том, что лишь тогда рождается истинное творчество, когда появляется момент воображения, Борис Моисеевич замечает: "наиболее сложная и тонкая сторона всего исполнительского процесса, есть умение видеть за нотным текстом то, что является сутью музыки, ее жизнью, ее образом; умение проникать в ее духовный мир".

Б.М.Берлин убежден в том, что основой всей музыкальной педагогики является работа над звуком. О чем бы ни стремился сказать музыкант, успех его высказывания зависит от того, как прозвучит музыкальная мысль — убедительно, естественно, гармонично, ярко или сухо, формально, невыразительно.

Борис Моисеевич считает (и это подтверждается его работой), что каждый ученик, независимо от способностей, может и должен услышать в музыке больше, нежели это самому ученику представляется возможным. Вдохновить ученика, научить его пониманию и исполнению музыки — долг педагога. В этом заложена суть всей педагогической, деятельности Бориса Моисеевича — большого, интересного музыканта и педагога.

А. Аксенов[1]

О Б.М.Берлине и его музыкально – педагогическом мировоззрении

Борис Моисеевич Берлин родился в Минске 8 марта (по новому стилю) 1906 года. Его отец Моисей Борисович работал в Русско – азиатском банке, мать – Софья Абрамовна была пианисткой - любительницей и давала уроки музыки. Всего у них было трое детей Александр, Цецилия и Борис.

Перед I мировой войной семья переехала в Орел, где ее постигло большое горе. В начале умер от диабета старший сын Александр. А вскоре после этого умерла Софья Абрамовна.

По рассказам, Борис Моисеевич начал играть на рояле в четырехлетнем возрасте, подбирая по слуху и импровизируя. А первым серьезным учителем Берлина, причем не только музыки, но и других предметов, был Маврикий Мечеславович Клечковский[2]. Какое-то время Берлин учился и в гимназии.

В 1922 году Борис Моисеевич поступил в Московскую консерваторию (рабфак) по двум специальностям: композиции - класс Г.Э.Конюса[3], и фортепиано - класс А.Ф.Гедике[4]. Система метротектонического анализа Конюса оказалась чуждой импровизационному мышлению Берлина, и он

---

[1]Артур Максович Аксенов, учился в ГМПИ им.Гнесиных у Б.М.Берлина в 1974 –79 гг., в ассистентуре – стажировке в 1980-1982 гг. , доцент кафедры специального фортепиано РАМ им.Гнесиных.

[2] М.М.Клечковский (1865 – 1938) – необычайно интересная фигура. Его деятельность требует специального изучения. Юрист, учившийся у Танеева (с 1899 по 1902 г.г.) и прекрасно игравший на рояле, он близко общался с Л.Н.Толстым. В расшифровке дневников и записных книжек Л.Н.Толстого за 1909 год есть 2 записи: за 14 сентября - … б[ыл] Клечковский. И с ним, несмотря на его доброту, не добрый с моей стороны разговор. За 27 и 28 сентября - … Вечером б[ыл] Клечковский и **играл очень не дурно** (выделено - А.А., т.к. известно, что Л.Н.Толстой был очень суровый критик, и в тех же дневниках «достается» самым знаменитым пианистам). Но рассуждает оч[ень] тяжело./ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений в 90 томах, академическое юбилейное издание, том 57, Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва – 1952 г./. М.М.Клечковский - соратник известного русского педагога К.Н.Вентцеля (1857 –1947), пропагандист его теории свободного воспитания, автор «Воспоминаний о Л.Н.Толстом», книг по педагогике, по теории музыки (последняя утеряна, по свидетельству В.В.Клечковской, перед войной /1941 – 1945/ книга находилась в издательстве, деятельное участие в организации ее издания предпринимал Д.Ф.Ойстрах). Один из его сыновей – В.М.Клечковский (1900 –1972) – выдающийся радиобиолог, академик. У М.М.Клечковского была усадьба в деревне Клёсово под Орлом. Вполне возможно, что там была организована школа по типу школы Л.Н.Толстого или «Дома свободного ребенка» К.Н.Вентцеля.

[3] Георгий Эдуардович Конюс (1862 – 1933) –музыковед – теоретик, композитор, педагог, ученик А.Аренского, С.И.Танеева и П.А.Пабста

[4] Александр Федорович Гедике (1877 – 1957) – органист, пианист, композитор и педагог. Ученик В.И.Сафонова.

попросил перевести его в класс М.Ф. Гнесина[5], прекратив даже на какое-то время занятия на фортепианном факультете. Позже, сильное влияние на Берлина - композитора оказал Н.Я.Мясковский, о котором Борис Моисеевич всегда вспоминал с особой теплотой[6].

В середине 20-х годов в Москве выступал Владимир Горовиц[7]. Впечатления от его концертов перевернули всю жизнь Берлина. Он решил заняться пианизмом. Наивно выучив октавные эпизоды Сонаты си минор Листа (которую играл Горовиц), Берлин отправился к К.Н.Игумнову с просьбой взять его в свой класс. Октавы удивили своей скоростью (позже Д.А.Рабинович[8] с секундомером зафиксировал 11 октав в секунду), но не особенно заинтересовали Константина Николаевича[9], и он для проверки задал Берлину Фантазию Шопена. Через две недели, услышав Фантазию в исполнении "октависта" — так Игумнов прозвал Берлина, — Константин Николаевич включил его в число участников классного вечера, к которому Берлин успел выучить еще и си-минорный октавный этюд Шопена.

Помимо учебы в консерватории Берлин много работал. Сначала у А.Я.Таирова[10] в Камерном театре (под обаянием личности Таирова Берлин чуть было не бросил музыку, чтобы стать актером), а затем в кинотеатре "Малая Дмитровка" (в этом здании сейчас театр Ленком), где импровизациями на рояле сопровождал немые фильмы[11].

---

[5] Михаил Фабианович Гнесин (1883 – 1957) – композитор, педагог, музыкально-общественный деятель, ученик Н.А.Римского –Корсакова и А.К.Лядова.

[6] Это отражалось и на том, с какой эмоциональностью Берлин проходил с учениками его Вторую сонату, "Пожелтевшие страницы", "Воспоминания". Пунктуальность Берлина, как он считал, — от Мясковского. И если мы, студенты, проверяли часы по Берлину (ровно в 9 часов Б.М.Берлин входил в 65-й класс), так и в годы студенчества Берлин и его сокурсники проверяли часы по Н.Я.Мясковскому. Интересно, что Мясковский, узнав о мечте Берлина сыграть симфонии Бетховена в транскрипции Листа, выписал за свои деньги ноты из заграницы, и сам принес их к нему домой.

[7] Владимир Самойлович Горовиц (1903 – 1989)- пианист, ученик В.В.Пухальского, С.В.Тарновского и Ф.М.Блуменфельда.

[8] Давид Абрамович Рабинович (1900-1978) – пианист (ученик Л.В.Николаева и К.Н.Игумнова), музыковед.

[9] К.Н.Игумнов (1873-1948) – пианист, ученик П.А.Пабста, профессор Московской консерватории, создатель школы пианизма. Игумнов в начале предложил Берлину пойти поучиться в класс А.В.Шацкеса (1900 – 1961)- ученика К.А.Киппа и Н.К.Метнера

[10] Александр Яковлевич Таиров(1885–1950), русский актер, режиссер. В 1914 году организовал Камерный театр, который формально просуществовал до 1949 года, а фактически до 1937 г.

[11] На чествовании Берлина по случаю 60-летия Л.Н.Оборин рассказывал, что Д.Д.Шостакович (который в то время тоже играл в кинотеатре) специально приезжал в Москву из Ленинграда, чтобы послушать игру пианиста (фильм Бестера Китона «Наше гостеприимство»).

Борису Моисеевичу посчастливилось общаться с В.Э.Мейерхольдом[12], К.С.Станиславским,[13] но с особым трепетом он всегда вспоминал Михаила Чехова[14]. Театр и кино оказали огромное влияние на художественное мышление и выработку педагогического стиля Берлина.

Среди своих учителей, Борис Моисеевич называл выдающегося дирижера Отто Клемперера. Особенно поучительной оказалась для него репетиция, где Клемперер, отпустив оркестр, работал над фразой из "Петрушки" Стравинского только с тромбонами, добиваясь полного воплощения авторского замысла[15].

Важную роль в формировании Берлина – музыканта сыграло и то обстоятельство, что в 20-х годах в Москву стали приезжать иностранные пианисты, – Артур Шнабель[16], Карло Цекки[17], Эгон Петри[18]. Огромное впечатление оставили выступления «эмигрантов» Н. Метнера и С. Прокофьева.

В самой консерватории огромное влияние на Берлина оказали Г.Г.Нейгауз[19], С.Е.Фейнберг[20], в меньшей степени А.Б.Гольденвейзер[21]. В классе Игумнова вместе с Берлиным учились ярчайшие пианисты и среди них – выдающийся пианист, занявший в 1927 году I место на

---

[12] Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874 – 1940) актер и режиссер, крупнейший реформатор театра. Разработал особую методологию актерского тренажа – биомеханику.

[13]Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев) (1863-1938) – актер, режиссер и теоретик театра, оказавший огромное влияние на развитие мирового театра 20-ого века. Основатель вместе с В.И. Немировичем – Данченко Московского художественного театра (1898 г).

[14]Михаил Александрович Чехов (1891 – 1955) гениальный русский актер, педагог и режиссер, племянник А.П.Чехова.

[15] Отто Клемперер (1885 – 1973) дирижер и композитор. Неоднократно гастролировал в СССР, начиная с 1924 года. Берлин говорил, что после той репетиции он понял насколько важно не просто показать, объяснить ученику звучание того или иного фрагмента, а непременно добиться от него результата на уроке.

[16] Артур Шнабель (1882-1951)- австрийский композитор, пианист, педагог, ученик А.Есиповой и Т.Лешетицкого.

[17] Карло Цекки(1903-1984) – итальянский пианист, дирижер, педагог, ученик Ф.Бузони и А.Шнабеля.

[18] Эгон Петри (1881-1962) – немецкий (голландский) пианист, педагог, композитор, ученик Ф.Бузони.

[19] Генрих Густавович Нейгауз (1888-1964) –пианист, профессор Московской консерватории, создатель школы пианизма, ученик своего отца Г.В.Нейгауза, Л.Годовского и Ф.М,Блуменфельда

[20] Самуил Евгеньевич Фейнберг (1890 –1962)- пианист, композитор, педагог, профессор Московской консерватории, ученик А.Б.Голденвейзера.

[21]Александр Борисович Гольденвейзер (1875-1961) пианист, педагог, композитор, писатель, ученик А.Зилоти и П.А.Пабста, создатель школы пианизма. Берлина привлекала в нем выдающаяся эрудиция и глубина знаний и в каком-то смысле научный подход к музыке и исполнительству.

Международном конкурсе им. Шопена в Варшаве Л.Н.Оборин[22].

Из пианистов, оказавших большое влияние, Берлин всегда выделял М.В.Юдину[23]. Будучи уже доцентом консерватории, он много времени проводил в ее классе, слушал, как она занимается со студентами, изучал ее методику. Он считал, что Юдина открыла ему подлинного Моцарта, а «у Игумнова Моцарт был в "парике"»[24].

Общался Берлин также с Н.С.Жиляевым[25], который помог ему в изучении произведений Листа. Посещал баховские семинары Б.Л.Яворского[26].

Много времени проводил Борис Моисеевич в лаборатории В.С.Марсовой[27], изучая биомеханику и физиологию фортепианной техники звукоизвлечения.

В 1931 году Б.М.Берлин закончил консерваторию и стал ассистентом К.Н.Игумнова. Одновременно он вел большую концертную работу, выступал по радио. В репертуаре пианиста преобладали произведения Бетховена, Шопена, Листа, Брамса и особенно Скрябина. Играл он и современную музыку, в частности Л.Половинкина[28]. В письме к Прокофьеву Мясковский рекомендовал "мальчика Берлина" наряду с Нейгаузом, Юдиной и Софроницким для исполнения пьес Прокофьева соч. 52[29].

Участвуя в I Всесоюзном конкурсе пианистов (1933), Берлин с огромным успехом исполнил Пятую симфонию Бетховена в транскрипции

---

[22]Б.М. Берлин и Лев Николаевич Оборин (1907-1974) были друзьями. В силу обстоятельств (о чем ниже), жена Берлина заканчивала консерваторию именно по классу Оборина. Борис Моисеевич считал его выдающимся пианистом, но высказывал (причем самому Оборину) парадоксальную мысль, о том, как важно артисту «петь своим голосом». Берлин считал, что в 20-е годы Оборин своей поэтичностью и виртуозностью был ни на кого не похожим уникальным пианистом. Но в 30-е годы с подсказки некоторых «друзей» и газетных критиков, из-за постоянных сравнений с другими пианистами, он был вынужден играть совсем не свойственный ему репертуар и «как бы петь не своим голосом». Играл он его замечательно, но, возможно, делать это было не надо.

[23] Мария Вениаминовна Юдина (1899 – 1970) пианистка, ученица Л.В.Николаева, в разные годы профессор Ленинградской, Тбилисской, Московской консерваторий (1936-1951) и ГМПИ им.Гнесиных (1944-1960).

[24] По словам Берлина, Игумнов ревниво говорил, что у Юдиной «не музыка, а кинематограф».

[25] Николай Сергеевич Жиляев (1881 –1938) – музыковед, композитор, педагог, музыкальный редактор.

[26] Болеслав Леопольдович Яворский (1877-1942) музыковед, пианист, композитор, педагог, общественный деятель.

[27] Варвара Сергеевна Марсова (1879—1956) — сначала земский врач, в советское время психиатр, физиотерапевт, руководила лабораторией, изучающей физиологию исполнительства, при Московской консерватории.

[28] Леонид Алексеевич Половинкин (1894-1949) – композитор, пианист, дирижер, музыкальный руководитель Московского театра для детей.

[29] С.С.Прокофьев и Н.Я. Мясковский, Переписка, изд. «Советский композитор» М. 1977, стр. 360, 361, 362.

Листа. Однако, из-за болезни рук, он не смог участвовать в финале, а вскоре вынужден был вообще отказаться от концертной эстрады.

В начале 50-х годов Генрих Густавович Нейгауз в своем отзыве о Б.М.Берлине написал: "Я хорошо помню т[оварища] Берлина как пианиста в его молодые годы (до его болезни) и должен сказать, что всегда считал его выдающимся талантом, игра его была всегда интересная, захватывающая и глубоко эмоциональная... Хочу еще раз прибавить, что в годы учебы у К.Н.Игумнова т[оварищ] Берлин был одним из самых интересных и талантливых его учеников".

Ученое звание доцента Б.М.Берлину было присвоено в 1935 году. Он стал очень популярным молодым педагогом Московской консерватории. В те годы у него занимались (впоследствии профессора) К.Аджемов, К.Малхасян, И.Михновский, В.Подольская.

В конце 30-х годов К.Н. Игумнов написал: "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".

В 20-е годы Б.М.Берлин - студент был активным комсомольцем (как он шутил, активным, потому что, единственным из комсомольцев, кто ярко играл на рояле)[30]. Его исполнительский талант широко использовался на всяких мероприятиях. Берлин вспоминал, как организовал встречу студентов с А.В.Луначарским, забыв обговорить тему, но последний, без подготовки, прочел блестящую лекцию о Скрябине. В коммунистическую партию Берлин не вступал.

В конце 20-х, начале 30-х годов Берлин (часто совместно с

[30] См. М.Брук, «Комсомольцы 20-х годов», журнал «Советская музыка», 1963 г., № 11, стр.8

А.Л.Иохелесом) неоднократно публиковал в прессе критические статьи на прошедшие концерты[31].

Жесточайшие сталинские репрессии второй половины 30х годов косвенно затронули Берлина. Были арестованы и убиты его близкие друзья[32]. В частности, он всегда вспоминал Я.А.Яковлева[33] и его жену. В их доме был сформирован своеобразный музыкально – художественно – просветительский клуб, в котором бывали крупные партийные и правительственные руководители.

С первых дней Великой Отечественной войны Берлин был в московском ополчении, но затем отозван и в октябре 1941 года вместе с профессором Г.А.Дмитревским[34] занимался эвакуацией консерватории в Саратов[35], где прошли два особенно тяжелых года.

В феврале 1942 года в Большом зале Саратовской консерватории состоялся концерт студентов класса Б.М.Берлина. В программе звучали произведения Ф.Листа. Среди участников были А.Бабаджанян, И.Белоконь, Г.Богино, Н.Сильванский, А.Каплан, З.Лихтман, М.Поркшеян[36], А.Франк. Одним из слушателей концерта был Б.Л.Яворский, который дал высокую оценку работы педагога.

В том же году фортепианный факультет консерватории провел научную сессию, посвященную становлению методических принципов московской фортепианной школы[37], на которой Борис Моисеевич впервые

---

[31] См. например, «Пролетарский музыкант», 1930, № 2, с 33-34. Статья - «Фортепианная школа Калантаровой»

[32] В 1950 году в ГМПИ им.Гнесиных, в класс Б.М.Берлина поступил Анатолий Дукор, который по ложному доносу был арестован и провел и провел несколько лет в ГУЛАГе. В 1954 году он был отпущен и оправдан. А.Дукор закончил ГМПИ им. Гнесиных в 1959 году и работал солистом Гос. оркестра кинематографии.

[33] Яков Аркадьевич Яковлев - советский и партийный функционер. Род. в 1896, член ВКП(б), народный комиссар Земледелия СССР (с 1929), в момент ареста зав. Сельскохозяйственным отделом ЦК ВКП(б), прож. в Москве: ул.Грановского, д.3, кв.81. Арестован 12 октября 1937. Приговорен ВКВС СССР 29 июля 1938 по обв. в участии в к.-р. террористической организации. Расстрелян 29 июля 1938. Реабилитирован 5 января 1957г.

[34] Георгий Александрович Дмитревский (1900-1953) – хоровой дирижер, профессор Московской и Ленинградской консерваторий, с 1943 худ. рук. Ленинградской академической капеллы.

[35] Из Москвы до Саратова добирались больше месяца, причем через Свердловск (сейчас-Екатеринбург), где осталась часть педагогов и студентов.

[36] Магдалина (Магдагине) Христофоровна Поркшеян (1916-2001), жена Б.М.Берлина, они прожили вместе 56 лет.

[37] См. Воспоминания о Московской консерватории, изд. «Музыка». Москва, 1966 г., стр. 510.

выступил с докладом, где сформулировал некоторые свои идеи в педагогике.

Вернувшись из эвакуации в 1943 году, Берлин узнал, что из консерватории изгоняют педагогов еврейского происхождения. Без работы оказались Г.И.Литинский, М.С.Пекелис, Б.В.Левик, Г.М.Коган, Т.Д. Гутман, А.Л.Иохелес и многие другие (свыше 30 человек), в том числе и Берлин. С 1944 года некоторые уволенные из консерватории педагоги начали работать в открывшемся институте имени Гнесиных[38].

В начале работы в новом вузе у Бориса Моисеевича было мало студентов, отношения с Е.Ф. Гнесиной не сложились[39]. Позже, после того, как Елена Фабиановна услышала игру учеников Берлина, они улучшились. Большую роль в примирении сыграл пианист В.Р.Шор[40].

Берлин занимался и композиторским творчеством. Первым опубликованным сочинением был… фокстрот «Ниагара», изданный в 1925 году под псевдонимом Бербор[41]. Потом появились пьесы для фортепиано, романсы для голоса и фортепиано, обработки прибалтийских народных песен, транскрипции "Детских песен" Чайковского, музыка для театра (много музыки во вторую половину 40-х годов было написано для Теневого театра). Самое крупное сочинение для фортепиано — "Восемь картин на русскую тему", было посвящено памяти К.Н. Игумнова. Тема этого произведения – «Протяжная» из сборника русских народных песен, собранных

---

[38] Среди документов Б.М.Берлина сохранился набросок письма, в котором описывается та чудовищная ситуация и отчаянное положение, т. к. вся семья долгое время фактически была лишена продовольственных карточек. История увольнения профессоров требует исследования. Здесь и зловещая роль М.Б.Храпченко, возглавляющего Комитет по делам искусств, и мужество Е.Ф.Гнесиной, пригласившей педагогов в институт. В результате тех событий Г.М.Коган (1901-1979), можно сказать создатель науки «История и теория пианизма» вынужден был уехать в Казань, а через несколько лет до конца жизни был вообще лишен возможности преподавать в ВУЗе. А.Л.Иохелес вынужден был уехать в Тбилиси, где преподавал до 1952 года. Берлина «ссылали» в Ереван, но помогло заступничество музыкантов и О.Б.Лепешинской (1871-1963), соратницы В.И.Ленина.

[39] См. об этом в воспоминаниях Т.Е.Фрейнкиной.

[40] Владимир Романович Шор (1897 – 1952), пианист, ученик А.Б.Гольденвейзера, организатор Московского трио (1927 г.), преподаватель училища с 1924 г. и ГМПИ им. Гнесиных с 1944 г.

[41] Историю с публикацией, позволившей на гонорар купить новые ботинки и про «секретные» (так как тщательно закрывались все двери и просили играть потише) исполнения в классах знаменитых профессоров консерватории Берлин рассказывал с большим юмором. Но, по словам жены Берлина Магдалины Христофоровны, после войны, когда к Берлину неоднократно обращались известные артисты с просьбой написать эстрадную песню, предлагая высокие гонорары, он, несмотря на тяжелое материальное положение, категорически отказывался. Хотя, находясь в дружеской компании, он мгновенно на любой текст импровизировал готовое сочинение. Он считал это халтурой.

В.Прокуниным и изданного в 1872 году под редакцией П.И.Чайковского. "Восемь картин" были впервые исполнены Исааком Михновским в 1951-ом году[42], а опубликованы в 1957-ом году издательством "Советский композитор". О композиторском творчестве Берлина тепло отзывались Г.Г.Нейгауз, А.И.Хачатурян, Т.П.Николаева.

Интересно, что Берлин никогда не преподавал композицию, но в его фортепианном классе еще в консерватории и «Доме Армении»[43] занимались крупные композиторы: А.Бабаджанян, А.Арутюнян, Э.Мирзоян. Очень оригинально, масштабно сочиняет, окончивший ГМПИ им. Гнесиных, как пианист, а позже консерваторию, как композитор, С.Дрезнин.

Нельзя не упомянуть, что Б.М. Берлин привел в дирижерское исполнительство двух крупных отечественных музыкантов – Ю.Силантьева[44] и В.Дударову[45].

В 1948 году состоялся первый выпуск учеников Берлина в Институте имени Гнесиных. Это – И.Комаровская и Э.Жив. Затем – Т. Фрейнкина.

В 50 –60-е гг. в классе Берлина обучались ныне известные педагоги: профессор И.Анастасьева, профессор В.Самолетов, профессор Л.Стародубровская, профессор Л.Тихонова (Петросян), кандидат педагогических наук профессор Г.Овакимова, профессор Л.Франк, Т.Натарова, Засл. арт. России Л.Калинина, проф. Т.Юрова. Засл. Арт. России

---

[42] Тогда называние было: «Вариации на русскую тему». Первый вариант Вариаций Берлин показывал Н.Я.Мясковскому незадолго до кончины последнего. Он высоко оценил сочинение, и посоветовал объединить две последние вариации в одну. Берлин много работал над совершенствованием формы сочинения. В результате получились вариации и в то же самое время отдельные пьесы – виртуозные, с оригинальной полифоничной фактурой, наполненные лирикой, драматизмом и красочностью.

На обсуждении этого произведения в Союзе композиторов, по рассказу Б.М,Берлина, В.Г.Захаров (секретарь правления СК, руководитель хора им. М.Е.Пятницкого) заявил, что «под тогой русской песни Берлин скрывает свои нерусские настроения». Учитывая политическую ситуацию того времени, это было страшным обвинением. Но большинство композиторов поддержало Берлина. Особенно яркой была речь, тогда молодого композитора, Татьяны Петровны Николаевой.

[43] Дом Армении (Дом Культуры Армении) существовал в Москве с 1920 по 1953 г. В нем под руководством выдающихся деятелей культуры практически всех областей искусств, проходили творческую стажировку талантливая молодёжь из Армении. Там постоянно происходили концерты и художественные выставки.

[44] Юрия Васильевича Силантьева (1919 – 1983), тогда скрипача, Борис Моисеевич услышал в середине 30-х годов, находясь в командировке в училище Краснодара, и хлопотал о его переезде в Москву и зачислении в консерваторию.

[45] Вероника Борисовна Дударова готовилась к поступлению в консерваторию, как пианистка у Б.М.Берлина в 1938-ом году, он ее познакомил с Л.М.Гинзбургом у которого она впоследствии училась на дирижерском факультете.

И. Захарова, лауреат Всесоюзного конкурса, Засл. арт. России Н.Аязян и ряд других.

С Борисом Моисеевичем консультировались, обыгрывали ему свои программы многие пианисты, ученики других педагогов[46]. Среди тех, кого можно назвать – выдающаяся пианистка Мария Гринберг, известные пианисты: профессор Джульярдской музыкальной школы Оксана Яблонская, профессор РАМ им. Гнесиных Алексей Скавронский, профессор МГК им.Чайковского Вера Горностаева. На одном из открытых уроков Берлин занимался с молодым Владимиром Ашкинази.

Кроме консерватории и института, Борис Моисеевич, в разные годы преподавал по совместительству в ЦМШ, в «Доме Армении», преподавал он и в училище им. Гнесиных, где у него занимался, ставший впоследствии видным музыковедом, профессор Ф.Г.Арзаманов.

В 1957 году в Москву приехала американская пианистка Эдит Финтон Рибер. Её отец был ассистентом Т.Лешетицкого. Побывав на уроках педагогов в консерватории и в институте, она решила поступить в институт к Б.М.Берлину, а затем приезжала к нему на стажировку еще несколько раз[47].

Борис Моисеевич выступал с докладами и открытыми уроками в училищах и школах Москвы и близлежащих городов. А также выезжал в Ереван, Клайпеду, Минск, Нижний Новгород (тогда Горький), Новосибирск, Тбилиси, Уфу.

Лишь однажды, он был заграницей - в Чехословакии на лечении в Карловых Варах[48].

В 1973 –75 годах Б.М.Берлин возглавлял кафедру специального фортепиано института. У него была интересная, но абсолютно не осуществимая мечта, чтоб студенты по специальности могли заниматься у

---

[46] Тема сторонних учеников, к сожалению, в силу сложившегося у нас менталитета, боязни обидеть кого-то из педагогов - очень закрытая. И нет возможности, без персонального разрешения называть кого – либо. См. статью А.Г.Скавронского.

[47] В одном из интервью газете «Советская культура» (22.06. 1991 года) Рибер сообщила о том, что в память об учебе у Б.М.Берлина решила завещать институту рояль "Стейнвей".

[48] Как рассказывал Борис Моисеевич, лечение эффекта не имело, так как вне России он жить не мог. Здоровье резко ухудшилось, и его силы восстанавливали не минеральные воды, а экскурсии по Пражским музеям.

разных педагогов, изучая у них те сочинения, которые они лучше всех знают, например, условно: Шопена у Т.Д.Гутмана, Бетховена у А.Л.Иохелеса, а Листа у Б.М.Берлина и т.п. Зато было осуществлено правило, - в зимнюю сессию, студенты сдавали экзамены не по курсам, а по классам педагогов, т.е. были сплошные классные концерты (нагрузка на педагогов – сумасшедшая).

В 70-е годы в классе Берлина учились дипломант Всесоюзного конкурса Ж.Гандельсман, дипломант Всероссийского конкурса С.Дрезнин, доцент РАМ им. Гнесиных Е.Стриковская, доцент Новосибирской консерватории В.Мещерякова, проф. Ереванской консерватории А.Шахбазян, доцент МГПУ С.Богино, преподаватель ГМПИ им. Ипполитова-Иванова И.Илларионова, доцент Донецкой консерватории М.Виноградская.

В 80-е гг. в классе Берлина в течение 3-ех лет стажировалась выпускница Московской консерватории, Лауреат международных конкурсов М.Евтич (Югославия). В аспирантуре обучался дипломант международного конкурса, Засл. арт. России С.Мусаелян, концертмейстер Московской филармонии, преподаватель Высшей школы в Гамбурге Г.Майорский, концертмейстер Московской консерватории Н.Болотова, преподаватель Бенедиктинского университета в Чикаго (США) С.Краснова, педагог РАМ им. Гнесиных Н.Мерзлякова.

С 1987 года Б.М. Берлин, экономя силы, сократил свой класс, и стал стараться строить свое расписание так, чтобы заниматься каждый день лишь с одним из учеников.

В 90-е годы - Д.Вайнштейн стала лауреатом Всероссийского конкурса и участвовала в X Международном конкурсе им. П.И.Чайковского.

Трудно определить, кому из композиторов Борис Моисеевич отдавал приоритет. Возможно – это Бетховен, Лист, Скрябин и Брамс. Но, конечно, еще и Бах, Моцарт, Шуберт, Шуман, Шопен, Чайковский, Рахманинов, Прокофьев, Дебюсси и Равель. Б.М.Берлин постоянно обновлял педагогический репертуар. Ему в заслугу можно поставить возвращение

Гайдна еще в 30-е годы, т.к. тогда его практически не играли. В 50-е, 60-е годы он одним из первых стал проходить со студентами сонаты Хиндемита и Барбера, сочинения Бартока и Менотти, позже произведения Шнитке, Тищенко, Рябова.

В 1992 году Берлину было присвоено звание «Заслуженный деятель искусств России»[49].

В архиве института сохранилась рукописная справка, данная Г.Г. Нейгаузом 28 апреля 1949 года для подтверждения каких-то документов: "Удостоверяю, что тов. Б.М.Берлин... проявлял как исполнитель и педагог всегда большую самобытность, талантливость и любовь к делу". Этими прекрасными качествами он отличался до последнего дня своей жизни, до последнего дня своей работы в институте – Российской Академии музыки имени Гнесиных.

Борис Моисеевич Берлин скончался 10 августа 1995 года и был похоронен на Донском кладбище в Москве.

Б.М.Берлин был выдающейся личностью. Фортепианная педагогика – было то главное, чему он посвятил всю свою жизнь. (Он воспитал более 200 учеников.) Но Борис Моисеевич был необычайно предан искусству вообще, знатоком литературы, живописи, театра. Театральным критиком он был не менее суровым, чем фортепианным (говорил, что после театра 20-х, 30-х годов мало, что может произвести на него впечатление). Он не пропускал ни одной художественной выставки, будь это известный музей, или полулегальная выставка на Малой Грузинской или на ВДНХ (в 70-е годы).

[49] До офицального признания, деятельность Б.М.Берлина замалчивалась. Даже на юбилейном вечере по случаю 100-летия со дня рождения К.Н.Игумнова, Берлин не упоминался в числе учеников. В том случае был и личный выпад ведущего вечера, и общая тенденция по принижению гнесинского института.

Искусство кино Берлин знал досконально. Становление и развитие кинематографа, можно сказать, происходило на его глазах. Он не пропускал ни одного серьезного фильма.[50]

Борис Моисеевич с интересом ходил на церемонии Открытия и Закрытия Олимпийских игр в Москве в 1980 году, хотя спортивным болельщиком не был[51].

Он поражал широтой взглядов, в хорошем смысле всеядностью.

Во время концерта, от его внимания не ускользало ни одной детали. Он мог восторженно рассказывать, как в 50-х годах на гастролях в Москве Бостонский оркестр под управлением Ш. Мюнша[52] исполнял… Гимн Советского Союза. На концерте Шуры Черкасского[53] советовал ученику обратить внимание на подлинную виртуозность, секрет которой не в скорости (впечатление было, что очень быстрый темп), а в точности ритмического воплощения… В антракте выступления амстердамского оркестра «Концертгебау» с Хайтинком[54] наставлял: «смотри, как он в паузах дирижирует!»[55].

Берлин часто собирал у себя дома учеников для прослушивания записей крупнейших исполнителей XX века (особенно он любил Глена Гульда), просмотра изумительных альбомов репродукций. Он рассказывал о людях, оказавших на него особое влияние, о выступлениях пианистов — Горовица,

---

[50] Он был под огромным впечатлением, например, от фильма Ф.Феллини «Репетиция оркестра» и это как бы понятно. Но мог неожиданно отметить, например, фильм «АББА», о выступлении шведской рок-группы в Австралии.

[51] Борис Моисеевич в молодости любил играть в волейбол, увлекался шахматами.

[52] Шарль Мюнш (1891 – 1968) – французский дирижер, скрипач, музыкальный писатель.

[53] Шура (Александр Исаакович) Черкасский (1909 – 1995) – американский пианист, ученик И.Гофмана.

[54] Бернард Хайтинк (род. в 1929 г.) - нидерландский дирижёр. В 1964-88 главный дирижёр амстердамского оркестра «Концертгебау», с 1988 музыкальный руководитель театра «Ковент-Гарден» (Лондон). Работает с Венским филармоническим и другими оркестрами.

[55] Сознательно привожу «незначительные» детали. Конечно, при этом обсуждалась и интерпретация, и трактовка, и звучание, и т.п. Вообще, Борис Моисеевич ориентировал учеников на концерты, особенно доступные (которые проходили в стенах института). Если взять 70-е годы (когда я учился) им восторженно комментировались выступления Л.Е.Брумберга («его исполнение песен Шуберта-Листа напоминало Игумнова»), Т.Д.Гутмана (Бетховен, Шопен), М.И.Гринберг (6-я соната Прокофьева), А.Л.Иохелеса (Баховская программа), Ю.П.Петрова (Айвз, Скарлатти), Ю.В,Понизовкина (Метнер), А.И.Саца (29-я соната Бетховена, сонаты Скрябина), В.П.Стародубровского (соната Листа, 2-я соната Вебера), В.М.Троппа (24 прелюдии Скрябина, 2-я соната Мясковского, В.Б.Носиной (сочинения сыновей И.С.Баха и современных французских композиторов). Мы обязательно посещали концерты учеников Берлина прошлых лет – Л.А.Стародубровской, камерные концерты И.М.Анастасьевой и В.П. Самолетова.

Цекки, Петри, Корто, Рубинштейна, Фридмана[56], о Г.Г.Нейгаузе и его уроках с С.Рихтером, о скрипаче Я.Хейфеце,[57] об учителе Берлина Константине Николаевиче Игумнове.

Берлин был профессионально открытым. В классе часто сидели приезжие слушатели или студенты других педагогов. Сам он рекомендовал ученикам ходить слушать уроки своих коллег. [58]

Педагогические принципы Берлина укладывались в достаточно четкую систему[59], которую можно разложить по пунктам с ключевыми словами:

1. Представьте себе… (воображение).
2. Слушайте между нот (и проблема движения)
3. Звук.
4. Собирание гармоний.
5. Фразировка.

Все пункты этого условного деления взаимосвязаны, но и сочетаются с такими технико-физиологическими проблемами, как: «посадка»; «не смотрите на клавиатуру»; «стальной палец и гибкая кисть» [60].

Воображение имеет огромное значение для всей творческой работы. (Нельзя не подчеркнуть, что Б. М. Берлин сам процесс урока превращал в творческое, может быть, даже театральное действо). Система Станиславского, можно сказать, была в основе педагогики Берлина. Надо обращать внимание на детей, как они играют в игрушки (кстати, слово «играть» применяется и для актера на сцене, и для музыкального инструмента, и для игрушек, все это – один глагол, причем не только в русском, но и во многих других языках). С возрастом мы утрачиваем детское

---

[56]Альфред Корто (1877-1962) - также давал открытый урок на котором Я.Флиер играл сонату Листа. Игнаций Фридман (1882-1948) поразил всех исполнением терцового этюда Шопена. А во время беседы после концерта поучительно сказал, что учил его 16 (!) лет

[57] Яша Хейфец в беседе говорил о важнейшей роли гамм и упражнений для исполнителя.

[58] Борис Моисеевич не стеснялся признать, если он чего-то не знал. Обсуждая какую-нибудь редакцию, можно было услышать: «надо спросить у Иохелеса…» Не могу не написать, как однажды, после обсуждения зачета по специальности, он сказал мне, что у А.С.Бернгардта есть интересные идеи по поводу исполненного мною произведения, и посоветовал к нему подойти. Что я и сделал. Артур Сигизмундович со мной более часа очень интересно занимался.

[59] Смотрите стенограмму лекции «Работа над звуком и фразировкой», приведенную в книге.

[60]Более подробно изложено в моей статье «Воспоминания о педагогике Б.М.Берлина» в сборнике «Гнесинские учебные заведения от XIX к XXI веку. М., 2006 г.

воображение. А «в то, что исполнитель делает, надо верить, вплоть до того, чтоб исполняемое стало дороже реальной жизни» (это не просто пафосные слова, эмоциональный накал уроков, самоотдача Бориса Моисеевича, образы, создаваемые им, производили невероятное впечатление).

Берлин говорил о том, что необходим творческий гипноз, гипнотическое воздействие педагога на ученика-исполнителя, с выработкой гипнотического воздействия уже самого ученика-исполнителя на публику. В этом плане большое впечатление производили ученики на открытых уроках (а это всегда были ученики со стороны, т.е. до урока, Борис Моисеевич их не знал), когда, посредством организации и настройки мышления, даже не меняя технические приемы и другие аспекты исполнения, игра поразительно менялась. Сам же Борис Моисеевич демонстрировал очень впечатляющий пример музыкально – звукового гипноза: он играл трель на педали, потом постепенно прекращал ее играть, снимая руку, но пальцы продолжали двигаться в воздухе, как бы играя…, а все отчетливо слышали звучание трели.

Воображение требуется не только для создания образа, программы, настроения исполняемого произведения, например: в ля мажорном концерте Листа звучание одной темы в начале piano, затем forte - это противоборство Добра и Зла, образы Белого и Черного Лебедя, но и для решения, например, технических задач: туше – «будто раздавливаешь клубнику» (Корто)[61]. Или: «представь, что надо стереть пальцем пыль с клавиши»; держи кисть, «будто гладишь бархат»; прикоснитесь к клавише, «будто pizzicatto по струне»; «пальцы, как щупальца паука» и множество других сравнений.

Воображение должно включаться и для осмысления авторских обозначений в тексте. Например: два форте в «Гноме» Мусоргского, - «почему так громко?» – «два форте», - «но ведь это гном, он маленький». При этом, показывая за роялем, Берлин удивительно перевоплощался, казалось, превращался в гнома.

[61] Если образные сравнения не принадлежали Берлину, он всегда упоминал авторов.

Творчество композитора может ассоциироваться с видом искусства: Дебюсси – это живопись, Шопен – поэзия, Лист – театр, Бах – архитектура.

Берлин приводил пример, когда одно и тоже слово в разных ситуациях имеет свой подтекст. Буквы - те же, а разница, оказывается, - **между букв.** Разница - во времени. Если это жалоба, просьба - время растягивается; если приказ или восклицание – сокращается. Из-за времени смысл абсолютно меняется.

Все то же самое происходит и со звуками. Весь смысл музыки – **между нот** (Г Малер). И очень важно, как одна нота переходит в другую (один звук переходит в другой).

Борис Моисеевич приводил слова Казальса, о том, что нужно взять сильно звук смычком на виолончели и затем «слушать шлейф на diminuendo»[62]. Необходимо научиться на фортепиано брать длинный звук определенной краски, продлевать звук, наполнять его мыслью и чувством. «Звук надо нюхать, как хорошие цветы». (Горовиц говорил, что русская школа пианизма начинается со звука, немецкая — с формы)[63].

Слушать звук надо в том месте, где он звучит, т. е., где молоток ударяет о струны. Когда смотрят на руки, отвлекаются от главного – от звука, от фразировки, т.е. по сути - от музыки. Голова не должна думать о попадании на нужную клавишу, это мысль ремесленная, но не творческая. Берлин приводил пример из обычной бытовой ситуации, – если надо взять со стола карандаш, мы смотрим на карандаш, если в этот момент смотреть на свою руку, невозможно взять карандаш – надо смотреть на карандаш. Во время игры глаза устремляются к месту появления звука. А если смотреть на руки, то отвлекаешься от сущности. В одном из интервью Артур Рубинштейн говорил о том, что он стремится к идеалу, – за весь концерт ни разу не

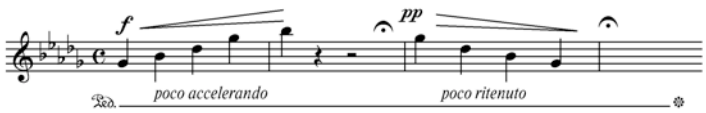
---

[62] Это одна из самых любимых цитат Б.М.Берлина. Однако, поиски первоисточника результатов не дали. Есть подозрение, что это, сделанная самим Берлиным, образная трансформация фразы из книги Х.М.Корредора «Беседы с Пабло Казальсом» - Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1960 г., стр. 279. – *«Крикнем громко и проследим бесконечное diminuendo, которое за этим следует»* (курсив из книги). В книге «Радости и печали. Размышления Пабло Казальса…» А.Кана – М. «Прогресс» 1977 г. – такой фразы нет.

[63] См. Хелен Эпстин, «Владимир Горовиц – гений с причудами», журнал «Америка» №273, Август, 1979 г., стр. 46.

посмотреть на руки[64]. Понятно, что, требуя не смотреть на клавиатуру или даже закрыть глаза, Берлин стремился не к позе, а к полному погружению в мир музыкальных звуков.

Арпеджированный аккорд из пяти нот crescendo вверх, затем piano и diminuendo, как будто эхо, - вниз:



- это упражнение на «собирание гармонии», ставшее часто применяемым профессиональным термином от Берлина. Собирание гармоний – главнейшая исполнительская задача, которой необходимо научиться отдельно от исполняемых сочинений, т. к. при исполнении возникает много других проблем: образность, текст, форма, непосредственно физические пальцевые технические проблемы и т. д.

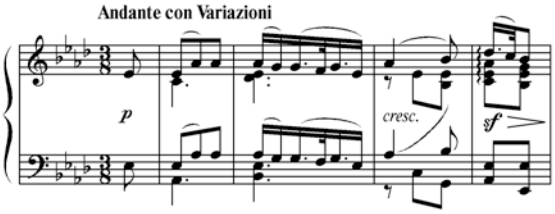
Существуют множество замечательных упражнений различных авторов: на беглость, на кисть, на двойные ноты, на октавы и т. д. Многочисленные упражнения Б.М.Берлина - на ***воображение***, на ***слушание звука***, на ***музыкальное мышление - основа исполнительской техники.***

Для композитора гармонический план то же, что для художника – краски. «Если репродукция картины сделана одним серым цветом, то мы отворачиваемся, но в музыке мы часто слышим непонимание сущности гармоний и получаем серую репродукцию». И Берлин не мог допустить, чтоб ученик прошел мимо какой-либо краски.

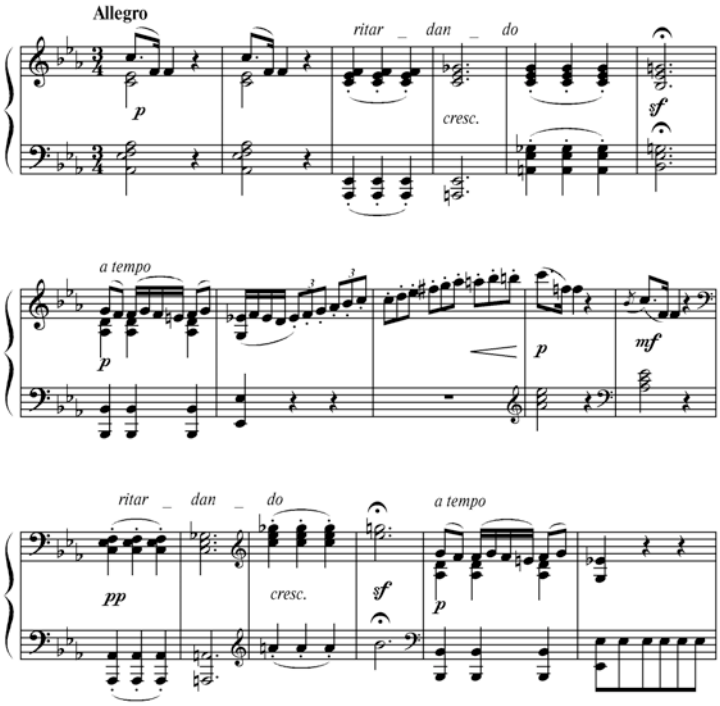
Когда Бетховен начинает с основной тональности, это хорошее, определенное, приятное настроение.

Например, соната № 12 Ля-бемоль мажор:

[64] См. Донал Хенахен, «Артур Рубинштейн в 90 лет», журнал «Америка», №245, Апрель 1977 г., стр. 25.



Наоборот, в 18-й сонате – первые шесть тактов - вопросы, затем как бы ответ (3 такта), снова вопросы… до утверждения основной тональности Ми-бемоль мажор:

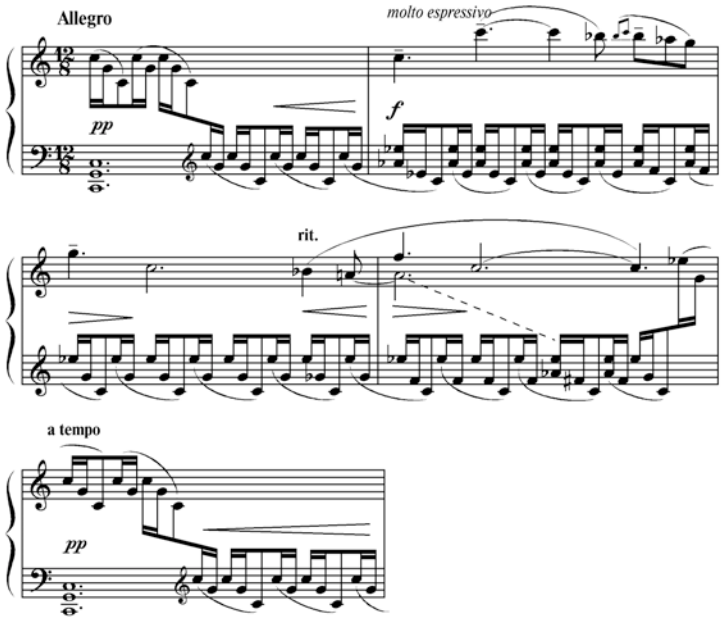


Объяснять гармоническую разницу, по мнению Берлина, – первейшая задача педагога.

«Собирание гармоний» неразрывно связано с интонацией. Самое же трудное на рояле – фразировать мелодию на одной и той же ноте.

Берлин показывал, как определенная интонация характеризует стиль композитора, и приводил в пример творчество С. В. Рахманинова. Фраза у Рахманинова практически всегда излагается так, что акцент падает на слабую долю такта. Берлин подчеркивал, что очень важно, изучая произведение любого композитора, определить истоки интонаций. С интонацией неразрывно связан диапазон интервалов и в целом – фразировка.

В до мажорном Этюде-картине Рахманинова:



тема строится вокруг ноты «до» второй октавы. В начале очень широкий прыжок на октаву вверх, страстно, даже с надрывом (причем, обязательно надо прочувствовать – внутренне услышать все проходящие внутри октавы ноты). Затем спуск вниз, с опеванием «си бемоля», квинта вниз от «соль» возвращает нас к основной ноте. Далее - переход в первую октаву, (в другой регистр!), секста от «ля» наверх к «фа» уже с меньшим надрывом и возвращение к «до». При этом вся тема должна быть на одном дыхании.

Берлин призывал – «не думайте вперед», «оглядывайтесь назад». Опорная гармония может быть за два, за пять и более тактов до исполняемого места.

«Голос без дыхания и чувства интервала – карикатура». Интонация, интервал, фраза должны быть наполнены дыханием, можно сказать, вокальным дыханием. Берлин всегда заставлял ученика пропеть голосом мелодию или короткий мотив, одновременно дирижируя или даже сочетая это с ходьбой, чтоб все тело на свободе ощущало фразировку. Здесь были элементы «работы актера над собой»[65] из приемов Михаила Чехова

[65] «Работа актера над собой» - название книги К.С.Станиславского

(знаменитое чтение пьесы с одновременным перекидыванием мячей), из биомеханики В.Э.Мейерхольда.

Знание и понимание интервалов у музыканта имеет такое же значение, как у артистов – знание букв. Михаил Чехов писал: «Актер должен глубоко почувствовать разницу между гласными, выражающими различные внутренние состояния человека, и согласными, изображающими внешний мир и внешние события… Актер должен глубоко почувствовать музыкальность и пластичность речи»*.

Чувство интонаций, понимание интервалов – главнейшие черты лица исполнителя. Нельзя спутать Глена Гульда с Владимиром Горовицем, так как у каждого из них свое лицо, и одним из черт является свое понимание интонаций и интервалов[66].

Правильная посадка за инструментом – первая технико-физическая задача. Просто сказать ученику - «сиди свободно» - недостаточно. Свобода - в организации. Берлин считал, что пианист за инструментом должен сделать свое тело гордым, как бы недоступным. Посадка не должна быть приниженной, сгорбленной, наклонной, из-за которой часто переигрываются руки, так как при плохой посадке, во время игры не участвуют в работе тела некоторые мышцы, и происходит перегрузка работающих мышц.

Берлин рассказывал, как В.С.Марсова, в своей лаборатории демонстрировала, почему у одного пианиста неповторимо звучит кантилена, т. к. он умело пользуется определенными мышцами, и почему он не так силен в других видах техники, из-за зажатия плеча. Она точно спрогнозировала, что очень популярный пианист-виртуоз 30-х годов, учившийся у Берлина, через 10 – 15 лет будет играть все хуже и хуже, из-за мышечной впадины на спине[67].

---

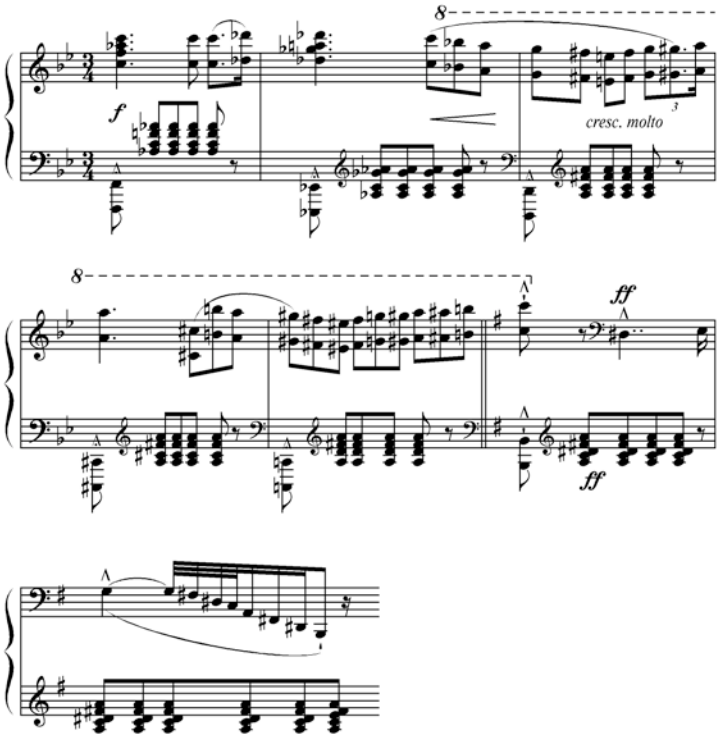
[66] Это не значит, конечно, что два разных художника не могут в чем -то совпадать.

[67] По словам Берлина, однажды Варвара Сергеевна обследовала и К.Н.Игумнова, который, раздевшись по пояс, играл «Времена года» Чайковского.

Берлин приводил в пример слова Скрябина, которые ему передала М. С. Неменова-Лунц[68] о том, что за роялем надо сидеть, как наездник на скаковой лошади, то есть, балансируя своим телом, чувствовать ритм лошади во время езды. Также телом необходимо чувствовать и ритм музыки.

Он приводил сравнения, – если представить, что вы идете в гости и надеваете новый костюм, в нем вы сидите не так, как дома в домашнем халате. На сиденье в трамвае мы держим свое тело не так, как дома в кресле - различный тонус тела. А опора пианиста – скорее в спине, как в балете.

Берлин часто цитировал описание игры Ф. Листа, сделанное Г. Гейне: «… когда он играет самую бешеную грозу, то сам стоит, однако, выше ее… тучи собираются глубоко под ним, молнии, как змеи, извиваются у его ног, а голову он с улыбкой воздымает в чистый эфир»**. После чего показывал отрывок из сонаты си минор Листа, с экспрессией и пафосом, «летящим» звуком и, конечно, с характерной листовской посадкой:



(В последнем такте, приведенного примера, очень важен точный ритм в правой руке, который почти никем не соблюдается.)

[68] Мария Соломоновна Неменова – Лунц (1879 –1954) - пианистка, профессор Московской консерватории, ученица А.Н.Скрябина.

Одним из главных «секретов» фортепианной техники Берлин считал крепкие пальцы при свободной руке. Он приводил сравнение, что палец и вся рука – это «иголка с ниткой», при этом ссылался на Листа – техника в пальцах…, еще больше в руке…, еще больше… в голове.

Важнейшим замечанием было то, что палец, берущий звук на ***ppp***, обладает такой же силой, как и на ***fff***, если не большей.

Упражнения на укрепление пальцев в классе Берлина были обязательны. Например, надо было, наметив палец на клавише, взять звук с максимальной силой, как бы сбросив воображаемый груз с плеча, так же взять второй звук, слушая интонацию между ними, так как это не просто физическое упражнение, а и слуховая тренировка. Все проблемы в комплексе, но в первую очередь должны быть настроены уши.

«Палец должен быть награвирован». (Тоже пример из образного мышления: в данном смысле это значило, что палец - как стальная форма - матрица, с которой печатается картина – гравюра). Берлин рассказывал, что М. В. Юдина занималась такими упражнениями несколько часов в сутки. У самого Берлина было множество и других упражнений (и это только на укрепление пальцев!), причем, иногда они рождались непосредственно на уроке. Однажды, например, им было предложено автору этих строк опереть о корпус рояля под клавишами вертикально вниз первый палец, и, отталкиваясь от него, остальными почти прямыми пальцами «месить тесто» (фраза К.Н.Игумнова), играя мелодию. Впоследствии из этого упражнения появился очень эффективный прием исполнения характерных певучих тем, особенно, если надо играть на черных клавишах.

Надо подчеркнуть, что все, что делал Б.М.Берлин, вся его магия была еще в самом показе на рояле, или в дирижировании, когда ученик играл, и что-то не получалось. А показу уделялось огромное внимание. Поэтому уроки очень трудно поддаются описанию. Как описывать словами то, что невозможно уловить сознанием, но при этом разница в звуке чувствуется, хотя вроде бы ничего не изменилось: и громкость та же, внешне технические

приемы игры те же!? Ученик должен сперва научиться делать то, что показывает учитель, причем, результат должен быть уже на уроке (живописцы, например, в начале копируют старых мастеров), а уж потом проявлять свою индивидуальность и школу. Берлин считал, что на ученике должна быть видна печать педагога, но ни в коем случае не штамп.

В игре Берлина в первую очередь всех завораживал звук. Невозможно забыть, - Борис Моисеевич прикасался к клавишам и вдруг, старый, разбитый рояль, в котором от молоточков остались одни деревяшки начинал поразительно звучать. Создавалось впечатление, что, чем хуже рояль, тем он лучше звучит под пальцами Берлина[69]. Если показывалась «Осенняя песнь» Чайковского, она звучала проникновенно настолько, что у слушателей могли появиться слезы на глазах. Но интересная трансформация происходила далее в процессе работы: Берлин показывает приемы на укрепление пальцев, звучит нотный текст «Осенней песни», в 2-3 раза медленнее, чем написано у автора, мощность звука – невероятная, – три, четыре, может быть все пять forte, при этом поразительно вокально, надрывно, с невероятной экспрессией тянется, не прерываясь, мелодия (хотя каждый звук берется специальным толчковым ударом), и, как громадный оркестр, звучат аккорды сопровождения. Это уже не сочинение Чайковского, это, конечно, упражнение (так бы, наверно, работал актер над дикцией какого-нибудь монолога), но это производило настоящее ***художественное*** впечатление.

В статье М. О. Кнебель[70] «О Михаиле Чехове и его творческом наследии» можно прочесть: «… он передал чтение пьесы одному из участников, а сам стал действовать от лица Мальволио[71]. Он проиграл нам сцену, когда Мальволио после получения написанного Марией письма встречается с Оливией. К этому времени **он уже сыграл** эту роль в театре **и теперь с легкостью вызывал в себе и «зерно» и физическое самочувствие** Мальволио в данной сцене»*** - (выделено А. А.).

---

[69] Это когда-то первым заметил С. Дрезнин.
[70] Мария Осиповна Кнебель (1898 – 1985) актриса, режиссер, педагог.
[71] «Двенадцатая ночь» В.Шекспира.

Вся педагогика Б. М. Берлина, все его упражнения были направлены на то, чтобы ученик мог с легкостью вызвать в себе «зерно» и физическое самочувствие, применимое к исполнению нужного произведения. Притом, по стилю – это была настоящая русская школа пианизма.

Берлин учил (как невероятно это может показаться) быть талантливым, и, конечно, постоянно подчеркивал, что для выработки всех навыков (необходимых и исполнителю, и педагогу) нужны годы и многие часы напряженной духовной и эмоциональной работы, нужна жесткая самодисциплина. Интересно, что он предлагал считать количество часов занятий не в день, а в неделю, причем, это количество не могло уменьшаться. Например, 30 часов в неделю можно было разбить на каждый день. Но, если, в силу обстоятельств, какой-то день или дни были пропущены, в оставшиеся надо было эти часы компенсировать.

Конечно, учиться у Берлина было очень трудно, и настоящие его ученики были те, кто верил и пытался постичь всю глубину его идей. А он любил повторять Аристотеля о том, что ученики – это ближе, чем родные дети, т.к. дети – это только общая кровь, а ученики – это общий дух. Поразительно и то, что при всей постоянности основ его системы, он до конца своих дней искал что-то новое, и даже однажды засомневался в правильности метода добиваться от ученика четкого выполнения педагогических установок, предоставив больше свободы.

Анализируя сохранившиеся записи уроков Б.М.Берлина (да и других педагогов), надо учитывать в какой степени готовности находился ученик, т.е., какой-то объем работы уже проделан, или представлен только разбор произведения.

На открытых уроках Берлин в сжатом виде излагал свою педагогическую и исполнительскую концепцию, делал своего рода методическое сообщение на примере работы с учеником. И бывало, конечно, когда «кроликами» /как он шутил о неизвестных ему заранее учениках, а это было всегда, т.к. он

никогда не делал открытый урок на сцене, с учениками своего класса/ были сильные исполнители с хорошо подготовленными сочинениями. На открытых уроках, из-за ограничения во времени, Берлин все-таки не всегда мог применить свой главный педагогический принцип - добиться от ученика непосредственно на уроке выполнить поставленную задачу.

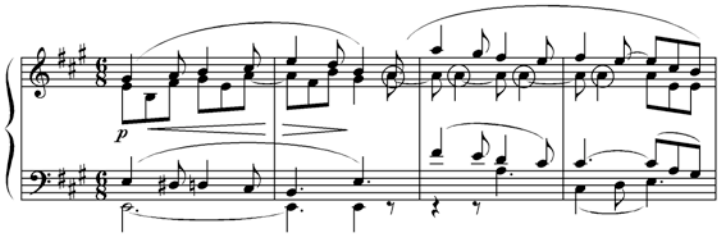
А в классе было совсем иначе: весь урок продолжительностью в два академических часа, мог быть посвящен, например, 2-3 первым строкам второй баллады Шопена.

На имеющихся записях уроков в классе большую часть времени Берлин играет и показывает какие-либо исполнительские детали, акцентирует внимание на той или иной фразе, контрапункте, гармонии (причем, гармонический анализ – не как теоретический разбор - тоника, доминанта и т.д., а скорее - образно-эмоциональный, - этот аккорд напряженный, а это - ослабление, этот - страшный, этот светлый и т.п.). Все внимание направляется на образно - содержательное осмысление произведения, напоминающее режиссерские комментарии к постановке пьесы или к съемкам фильма.

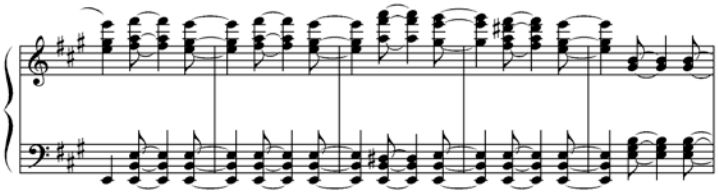
Но, думается, даже несколько слов, записанных с урока, могут дополнить картину музыкально - педагогических устремлений Б.М.Берлина.

Например, после прослушивания в первый раз у ученика **28-ой сонаты Бетховена** Берлин, как обычно, много играл, все время упоминал мысль, высказанную Вагнером о том, что только Бетховен мог писать такие длинные мелодии, подчеркивал слово «длинные» и показывал их. Неожиданно очень подробно теоретически анализировалась форма каждой части. Обсуждался авторский текст, и сравнивались различные редакции (предпочтение отдавалось Бюлову и Шнабелю).

В первой части обращалось внимание на значение синкоп, начиная с третьего такта /1-ый палец правой руки/:



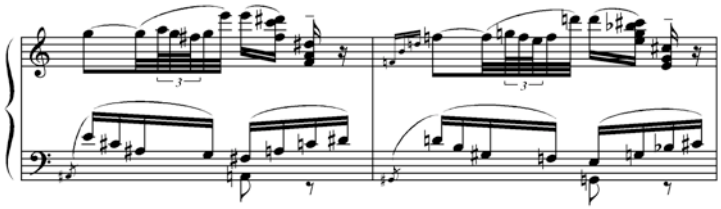
Проводилась параллель с эпизодом 29 - 35 такты:



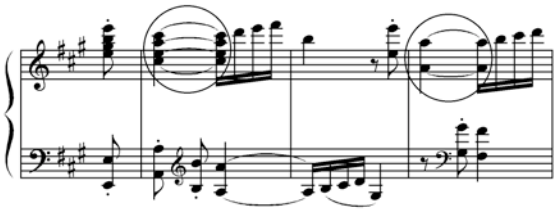
В строении темы второй части необходимо осмыслить ритмическую фигуру и разницу с .

В середине второй части – интермеццо. Берлин предлагал неожиданный образ: «это как два клоуна в цирке между действиями развлекают публику». И в связи с этим образом шла работа над полифонией (перекличками).

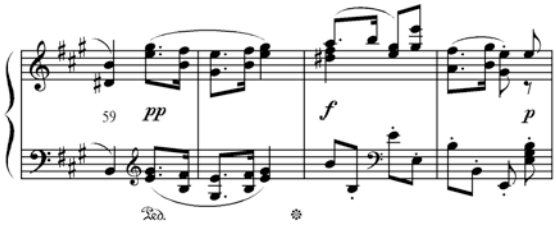
III часть. В четырнадцатом такте (удивительное предвосхищение вагнеровского «Тристана») и далее Берлин заострял внимание на левой руке, а также на повторяющиеся ноты («ми», а затем «ре») в мелодии правой руки, на разных гармониях:



В теме финала Берлин просил не застревать на первых долях, залигованных со второй:



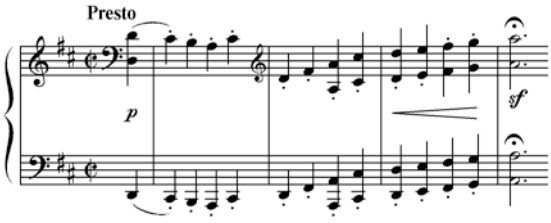
Восторженно комментировалась авторская педализация (вторая доля 59-ого такта и 60-ый такт):



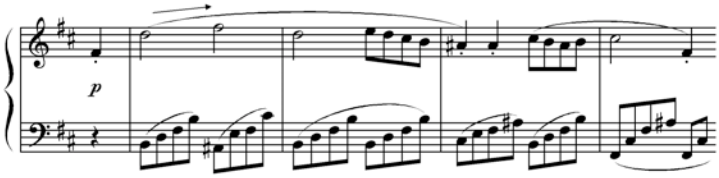
Примером главенства программного воображения в исполнительском искусстве может служить урок с **26-ой сонатой Бетховена** и, в частности, Allegro I части. Почему - «Прощание» и Allegro? Темп, казалось бы, не соответствует горестному настроению. Он говорил, что в Allegro настроение «деловое», – «Хватит плакать, давайте собирать вещи. Это взяли, это нельзя забыть, это положить сюда и т.д. и т.п.»

Интересно было наблюдать, как поразительно менялась игра студентки, когда она представила себе эту картину. Антон Рубинштейн называл программу сонаты программой «душевного состояния». Поэтому Берлин много работал именно над актерским самочувствием, при этом выявлялись и изобразительные, картинные моменты музыки, даже пение птиц в момент воображаемой встречи…

На открытом уроке с **Седьмой сонатой Бетховена** Борис Моисеевич в начале отметил, что студент, очень хорошо подготовлен, играет содержательно, у него хорошие руки. Далее разговор шел о ритме и строении фразы в I части. Берлин хотел определить единицу времени, которая присутствует во всей части, да и во всей сонате. Студент строил фразу по полтакта, и это было не правильно. В I части постоянная единица времени /пульса/ - четверть, и последнее «ля» первой фразы исполняется, как половина с точкой, а, как три залигованных четверти /плюс фермата/. Но фермата не является остановкой как таковой, а продолжает пульсировать:

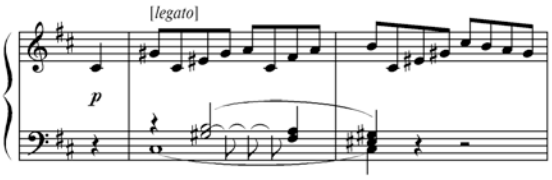


Далее фразировка к фа диез:

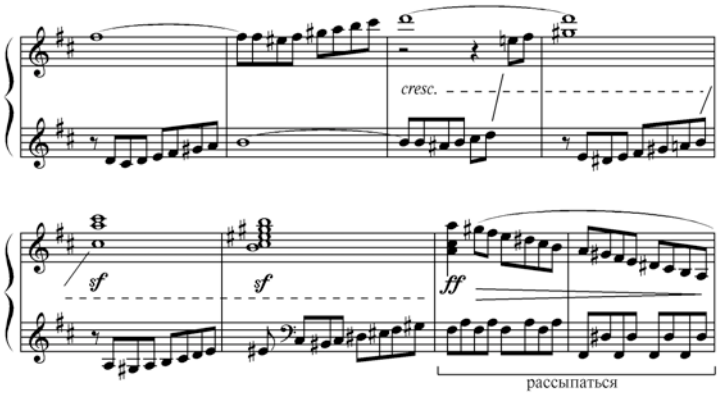


Берлин подчеркивал, что настроение первой части тревожное, не благодушное. Возвращаясь к началу, он предлагал прочувствовать биение четвертей, и только потом начать играть. /«Не спать на длинных нотах», они «пульсируют» четвертями./

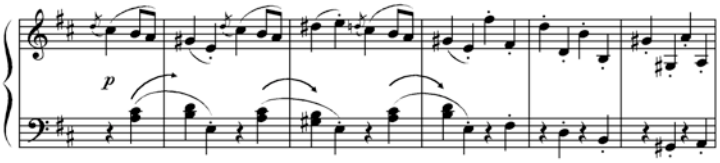
Связующая тема исполнялась студентом в настроении благополучия, а это не благополучие. В 31-ом такте и далее нельзя терять пульс в левой руке:



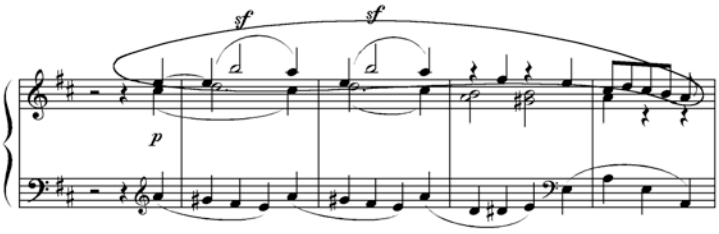
От 39-ого такта к 45-ому - единая фраза и далее как бы рассыпаться:



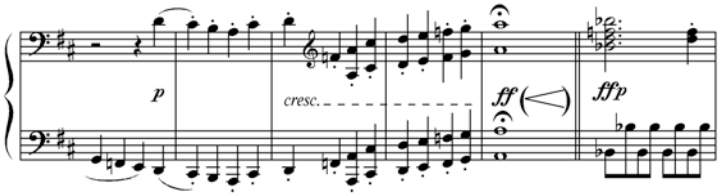
Побочная партия также тревожна. Внимание - к фразе левой руки, не акцентировать сильную долю, а фразировать, интонировать к ней:



Такты 66 и далее Берлин показывал очень полифонично, высвечивая верхний голос, в котором нельзя терять линию и заполнять паузы средним голосом:



В начале разработки такие же проблемы. Эмоционально трудный переход после фермaты на «ля» в си бемоль мажор. Берлин делал, как бы мысленное, пульсирующее четвертями, crescendo на фермате:



II часть по словам Берлина - одна из самых «глубоких вершин» (не хочется редактировать это парадоксальное словосочетание!) Бетховена. «Эту музыку играют на панихидах». Берлин говорил, что для него это «прощание». Здесь особенно важно предельно точно передать гармоническую структуру: 1-й такт - тонический, 2-й, почти с тем же мотивом, но с изменением лишь одной ноты – субдоминантовый. В 5-м такте - одинокая, страшная нота «си бемоль». Это - как бы оплакивание, интонации скорби и ужаса. В 8-м такте - 2-я и 3-я восьмые «ля» - на тонической гармонии, 4-я восьмая «ля» - на доминантовой. Вообще, в этой части моменты перехода одной гармонии в другую при сохранении мелодической одинаковой ноты являются важнейшим выразительным элементом.

Тема /первые такты/ исполняется «переводом руки», а не высоко поднятыми пальцами. В 4-м такте Берлин неожиданно брал последнюю восьмую тише, и, конечно, последующее разрешение ещё тише. Просил нахмурить лицо. Мотив 1-ого такта развивался к четвертой восьмой «фа»; а «до» - «ре» - тише.

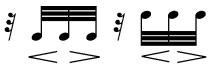
В 3-м такте 4-ая доля «до диез» - четверть, но внутри этой четверти crescendo.

В 9-ом такте - шестнадцатые в левой руке не должны быть монотонными, а исполняться, как очень выразительная мелодия.

В 23-ем такте ни в коем случае нельзя делать crescendo (к 24-ому такту), т.к. последние 3 шестнадцатые - на предыдущей гармонии. Также и дальше. «Не думать вперёд!»

В 30-ом такте «фа» в басу берется 5-ым пальцем и очень мягкой кистью, а рука «дышит». В 31-ом такте нельзя делать акцент на первое «фа».

Такты 36, 38-40 - очень выразительные, в левой руке - «стонущие» терции.

В тактах 41,42 - интонации –  .

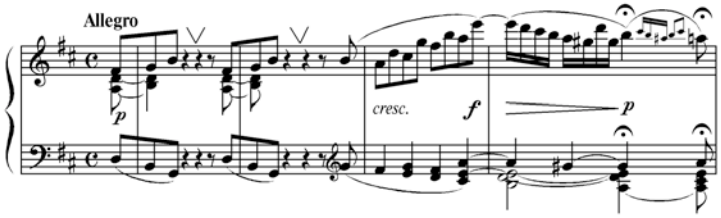
Такт 65 и далее, - не забывать, что в левой руке проходит тема, мотив строится к «фа» и аккуратно /тише/ надо брать последнюю ноту «ре».

Финал[72]. О чем эта музыка? Что это такое? Можно сказать, что это вопрос или удивление, а может это недоумение? Каждый из этих смыслов имеет свой нюанс интерпретации. Представьте себе, что из этого подходит, ну, например, вопрос. Какой это вопрос? Можно задать вопрос и ласково и мило. Удивление более напряженно. Недоумение - это совсем другое. (На чью-то реплику, что это просто любопытство Борис Моисеевич немедленно парировал, что это типично женский подход, вызвав смех в зале).

[72] На открытом уроке Борис Моисеевич пропустил «Менуэт», отметив его хорошее исполнение. Других записей уроков с 7-ой сонатой не найдено.

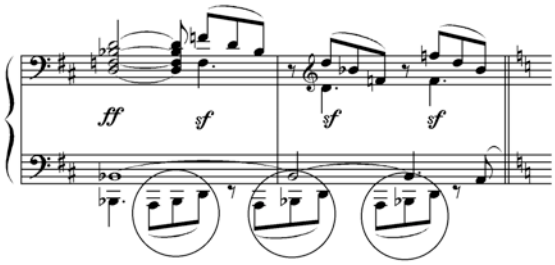
Для Берлина, вся часть – недоумение, которое по сравнению с удивлением придает музыке большее напряжение[73]. Музыка взволнованная.

Берлин предлагал характерно удивлению поднимать руки на паузах, помогать себе руками, чтобы ощутить это состояние:

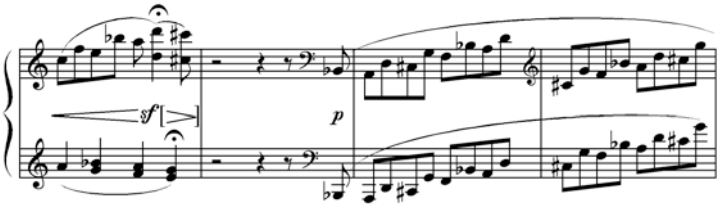


Если трактовать начало, как вопрос, то, начиная с 9-ого такта это – ответ, достаточно благодушный, если же это недоумение, то с 9-ого такта напряжение сохраняется, что было близко по замыслу Берлину.

В 33-м такте неожиданный си бемоль мажор, на forte, но «без туб». В левой руке начальный мотив:



48-ой такт - очень горько, горестно и далее piano, таинственно:



102-ой такт и далее - синкопы и концовка, - все должно быть недоуменно. А заканчивать сонату Берлин предлагал так, чтобы после последней ноты, в точнейшем ритме, психологически быть готовым начать без остановки финал опять с начала. Получалось удивительно, как бы не точка, а многоточие…

[73] Интересный пример значения даже столь малой разницы, как разница между состояниями «удивления» и «недоумения».

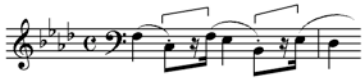
Фантазия Шопена была для Б.М.Берлина особенным сочинением. Это был "экзамен" на право учиться в классе К.Н.Игумнова.

Ученица - студентка I курса, Борис Моисеевич услышал её впервые, исполнила фантазию. Б.М.Берлин её похвалил, отметил, что она очень способная, понимает эту музыку, всё хорошо сделано, но он хотел бы обратить внимание на некоторые свои соображения по поводу этого произведения.

Далее обсуждалось вступление. Борис Моисеевич предлагал представить себе «Фантазию», как сочинение, написанное для фортепиано с оркестром. Таким образом, получалось, что вступление, как бы - оркестровое. А с 43-го такта, как бы вступает солист. Собственно «Фантазия» начинается именно со вступления солиста, с 43-го такта.

Но, если представить, что вступление играет воображаемый оркестр, и там Шопеном написано "Grave", то оркестровая палитра должна быть точна, и особых переживаний, отклонений и "rubato" быть не может. Это будет только тогда, когда начнет играть солист, поэтому до 43-го такта нужно играть очень строго.

Просит начать играть вступление. Темп почти верный, но нельзя изменять его /замедлять/ во 2-ом такте. Работает над точным темпом. "Grave" в переводе значит - значительно, торжественно. Борис Моисеевич считал, что даже в самой посадке за роялем это должно присутствовать. Надо нахмурить лицо. Произойдет что-то драматическое. Вторая нота должна быть тише. Необходимо мыслить не нотами, а интервалами (нечто, вроде графического рисунка в голове). Можно применить левую педаль. Берлин показывал, что ученица не слышит обратный интервал: от "до" через паузу к "фа"; от "си" через паузу к "ми"…



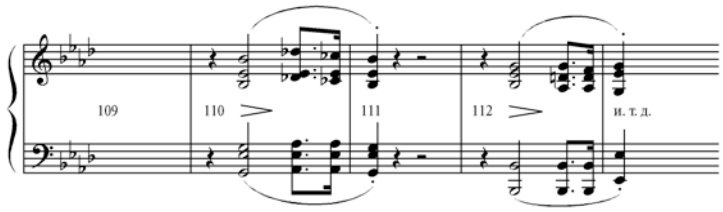
Есть опасность, что «метрическая основа может надоесть» (слушателю). Работает над точным движением /темпом/, чтобы

движение было "оркестровым", и отличалось от сольной игры. 3-й и 4-й такты должны исполняться точно в том же темпе. Затем 7-ой и последующие такты точно в предыдущем темпе. Появляющиеся октавы в 8-м такте нельзя играть слишком громко. Небольшое crescendo только в 9-м такте, но в 10-м вместе с diminuendo нельзя замедлять. С 17-ого по 19-ый такты - небольшая кульминация /более значительно/. Подчеркивается, что должно быть всё очень строго, точно, никаких лишних переживаний. Ссылается на Станиславского, что "даже женские роли надо играть сурово", а эта роль не женская, "суровость" исполнения этого вступления должна заменить некоторую сентиментальность, проявляемую исполнительницей. Такты 37, 38 необходимо объединить целой фразой, также такты 39-40, несмотря на ритмическое изменение. Такты 39-40 Борис Моисеевич играл чуть тише. Между тактами 42 и 43 должен быть какой-то промежуток.
В 43-ем такте "вступает солист". Фраза может исполняться в меру rubato . Берлин демонстрировал идею снимать басы в 44-ом и 46-ом тактах, т.е. фермату выдерживает только правая рука. Этим достигался необычный звуковой эффект. (Эта идея когда-то очень нравилась Игумнову.)
Берлин подчеркивал, что очень важно услышать и выявить задержанные ноты в триолях в 43, 45, 47-49 тактах. В 43-ем такте, несмотря на допустимое rubato, нельзя терять триольный ритм.
Такт 54 - исполнять чуть ли не на три forte /в предыдущих двух тактах было два forte/. В такте 55 фермата может быть чуть-чуть больше по сравнению с предыдущими. А 56-ой такт Берлин делал неожиданно piano.
От 68-ого такта (Agitato) - исполнение ни в коем случае не сентиментальное, но и не громкое. Берлин очень выразительно показывал гармонические изменения в левой руке. В тактах 73 и 74, он интонационно объединял "ре бемоль" и "ре бекар".
В Agitato - трудная ритмическая структура. Очень важно делать точные триоли в левой руке и синкопы в правой. Причем, триоли Борис Моисеевич показывал гармонически очень выпукло. Педализация очень скупая, почти

без педали. Первую фразу Agitato надо объединять на протяжении всей лиги. "До - соль - ля" - трагическая интонация.

С 77-ого такта (a tempo, piano) надо сохранять суровость. "Здесь нет слез". Лицо надо собрать, нахмурить. Когда у нас горе, мы лицо собираем, когда радость расслабляем - Берлин ссылался на Леонардо да Винчи. (После этого замечания эпизод очень хорошо получился.)

С 85-ого такта должно быть форте. Важно услышать гармоническое сочетание - "ре бекар" в басу и "до бемоль" вверху первой четверти, переходящие в "ми бемоль" - "соль" третьей четверти. Аналогично - в следующем такте и далее. Берлин рассказывал, что знает, что Антон Рубинштейн 87-ой и 88-ой такты играл subito pianissimo, также subito pianissimo и 91-ый такт, а в 92-ом он делал crescendo. 101-ый такт и далее в левой руке - как бы две полифонические линии: баса /октавы/ и аккорды с выпуклым верхним голосом. На аккордах нельзя отрывать руку, а наоборот её придерживать, погружать в клавиатуру. В эпизоде, начинающемся со 109-ого такта, Берлин попросил ученицу не играть октавы, а услышать "главную тему":

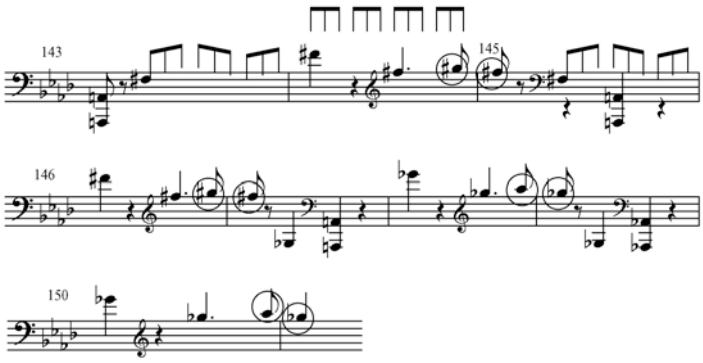


Важно услышать как "си бемоль" 111-ого такта переходит в "соль" второй и третьей четверти 112-ого такта и т.д.

В тактах 116 - 118 нельзя допускать метричности. Проблема метричности и в ми бемоль мажорном эпизоде, начинающемся со 127-ого такта. Особенно взволнованно у Берлина звучала концовка мотива "до – ре – до - си бемоль" /128-ой - 129-ый такты/; затем "ми бемоль – фа - си бемоль", "до-си бемоль-ми бемоль" /130-ый -131-ый такты/, т.е. появляющиеся восьмые в четвертном движении:

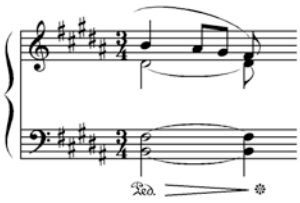
Берлин подчеркивал "графику" этой темы.

Начиная со 143-ого такта, Берлин добавлял, как он говорил "в нарушении традиций" sforzando на некоторые звуки, в результате чего выявлялась такая мелодическая линия:



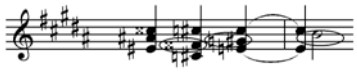
В этой мелодии особенно эмоционально выявлялись «соль диез - фа диез», затем «ля бемоль» - «соль бемоль» /обведено/. Такты 180-184 Борис Моисеевич предлагал играть forte в предыдущем эмоциональном состоянии, зато последующий ми бемоль минор /такт 184 - со второй четверти/ играть piano с другим настроением, возможно таинственно... Очень важно услышать, почувствовать смену гармонии: мажор - минор.

Lento sostenuto ученица, по мнению Б.М.Берлина, исполняла метрично. Это не радостно, не светлый мажор. Хорал, молитва. Печальная, тяжкая музыка. Борис Моисеевич показывал очень интересную педализацию, которую делал К.Н.Игумнов - постепенное снятие педали в 200-м такте:



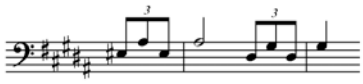
Берлин требовал дослушивать концовки мотивов, не думать вперёд. 3-я четверть 204-го такта и далее пиано, т.е. тише, чем предыдущий эпизод.

В 210-м - 211-м тактах Берлин выявлял скрытый мотив в среднем голосе правой руки:

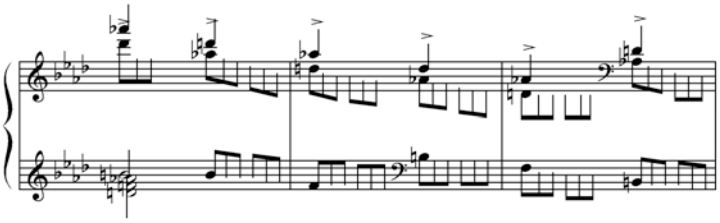


Начиная с 213-ого такта, Берлин делал crescendo и с 215-ого такта исполнял forte, выявляя верхний голос в левой руке /т.т. 215 - 216/.

Со второй доли 219-ого такта subito piano, с выразительными триолями в верхнем голосе левой руки:



С 316-ого такта предлагал объединить аккорды 1-ой и 3-ей четверти:



Речитатив в Adagio sostenuto Берлин показывал на одной педали /идея В.Клайберна/. Важно на каждой фермате вспомнить /услышать/ бас.

Берлин говорил, что в искусстве должен быть элемент плаката (наверно, это от В.Э.Мейерхольда).

Литература:

* М. Чехов «Путь актера», литературное наследие, том 1, стр. 101, М. «Искусство», 1986г.

** Генрих Гейне, ПСС, изд. второе, т. 2, стр. 136, С-Петербург, Издание А. Ф. Маркса, 1904 год.

*** М. Чехов, Литературное наследие, том 1, стр. 19, М. «Искусство», 1986 г.

Т. ЮРОВА[1]

Незабываемое

В августе 1953 года после окончания Воронежского музыкального училища я поступила на фортепианный факультет ГМПИ им. Гнесиных. Долго не могли меня определить к педагогу. Выпускницу провинциального учебного заведения, видимо, никто не хотел или не мог взять к себе в класс. Весь сентябрь безуспешно ходила я к декану К.В. Ознобищеву, пока, наконец, он не произнес: «Вопрос с Вами решился. Найдите Бориса Моисеевича Берлина, он сейчас в институте».

В коридоре четвертого этажа я подошла к мужчине средних лет и среднего роста с невероятно живыми, светлыми глазами, которые посмотрели на меня очень серьезно, внимательно, но в то же время, помню, я почувствовала во взгляде столько доброты и какого-то веселого озорства, что весь мой страх и смущение улетучились. Борис Моисеевич спросил, откуда я, с какой программой поступила, назначил время первого урока, а потом сказал:

– Послушай, ты знакома с Еленой Фабиановной?

– Нет.

– У тебя в Москве есть кто-то, кто знает Елену Фабиановну, и кто мог с ней разговаривать о тебе?

– Нет.

– Тогда, пойди к ней и поблагодари её. Это она просила меня взять тебя к себе в класс.

Так бескорыстными и неустанными заботами Елены Фабиановны я стала ученицей Б.М. Берлина. Должна сознаться и покаяться: самого первого задания, данного мне моим учителем, я не выполнила. Пойти на прием к самой Елене Фабиановне Гнесиной оказалось выше моих сил: я ужасно стеснялась, было неловко, неудобно. Побороть все эти чувства я не смогла, но вот уже более

[1] Тамара Васильевна Юрова - кандидат искусствоведения, профессор Воронежской государственной академии искусств. Училась в классе Б.М.Берлина в ГМПИ им. Гнесиных в 1953-58 г.г.

пятидесяти лет мысленно, неслышно приношу Елене Фабиановне свою благодарность.

На первом уроке Борис Моисеевич прослушал из моей программы Прелюдию и фугу As-dur из I-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха и Этюд №4 ор.10 Шопена и вынес вердикт: «Пальцы у тебя бегают, но ты ничего не слышишь. Я тебе покажу упражнение «кукушка», и ты будешь заниматься так дома».

Прослушать в этом упражнении си бемоль первой октавы и перевести его в соль - было делом далеко не легким. Борис Моисеевич требовал такой концентрации слухового внимания, такой пальцевой и слуховой чуткости, такой филировки звука, которые мне были неведомы. Целый месяц «куковала» я дома и на уроках, а учитель все был недоволен. Наконец он дал мне первое произведение – Ноктюрн ми мажор Листа. К задаче связи звуков мелодии добавилась еще более сложная проблема - «собирания гармоний». Борис Моисеевич не знал устали, добиваясь от меня необходимого звучания разложенной на педали гармонии. А далее оказалось, что надо передавать одну гармонию в другую, реагировать на гармонические метаморфозы с огромной эмоциональной отдачей и фантазией, проникая в дух листовской музыкальной речи.

Когда на зимние каникулы я приехала домой в Воронеж и навестила своего воронежского преподавателя, то на его вопрос, что я теперь играю, смогла лишь ответить: «Упражнение «кукушка» и Ноктюрн Листа», чем вызвала у него удивление и недоумение. Но к тому времени мне уже самой становилось понятным, что передо мной начали приоткрываться высшие тайны фортепианной игры.

Четыре месяца (!) мучилась я над Ноктюрном Листа и, кажется, благополучно отыграла его на первом прослушивании первокурсников в марте. После чего мне были заданы: Соната до мажор ор.2 №3 Бетховена, Вариации фа мажор Чайковского и Прелюдия и фуга соль диез минор из I-го тома «Хорошо

темперированного клавира» Баха. Так начались «мои университеты» у Бориса Моисеевича Берлина.

За годы учебы у Берлина я прошла сонаты: Бетховена - фа диез мажор ор.78 и ми мажор ор.109, Моцарта - си бемоль мажор (К. 333), Фантазию соль мажор для фортепиано с оркестром Чайковского, Концерт №1 Прокофьева, некоторые вальсы, мазурки и 3-ю Балладу Шопена, фа минорный Концертный этюд Листа и его же цикл «Венеция и Неаполь», Этюды-картины ор.33 Рахманинова, Рапсодию соль минор соч.79 и несколько интермеццо Брамса, Прелюдии и фуги до мажор и си минор из II-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха и др.

Со временем я стала вести записи своих уроков. А поскольку тогда было принято слушать в классе уроки и других учеников, я записывала и их. Позже, после окончания института, приезжая в Москву, я приходила к Борису Моисеевичу в класс и иногда продолжала свои записи. Сожалею, что их набралось не так много, как хотелось бы теперь. Но все же накопился материал, который лег в основу настоящих воспоминаний.

Я провела в классе Б.М. Берлина незабываемые пять лет (1953-1958 годы). На нашем курсе в его классе я была одна. На старших и младших курсах одновременно со мною учились: Галина Овакимова[2] и Нана Хенах[3], Валерий Самолетов[4] и Ирина Захарова[5], Анатолий Дукор[6] и Любовь Калинина[7], Татьяна Натарова[8] и др.

Фортепианные классы размещались на четвертом этаже. Борис Моисеевич занимался то в нынешнем 59-м, то в 60-м классах. А по соседству работали

---

[2] Г.Овакимова. Училась у Б.М.Берлина в ГМПИ им. Гнесиных в 1952 - 1958 гг, в 1958-1960 гг у него же в аспирантуре. Пианистка, солистка ВГКО, доцент Музыкального факультета МГПИ им. Ленина, кандидат педагогических наук.

[3]А.Хенах. Училась у Б.М.Берлина в 1952-1957 г.г. Пианистка, концертмейстер «Москонцерта»

[4]В.Самолетов. Учился у Б.М.Берлина в 1956-61 г.г. Пианист, декан фортепианного факультета (1966-1973), доцент и заведующий кафедрой камерного ансамбля (1973-1986) ГМПИ им. Гнесиных. В течение ряда лет жил и работал во Франции, руководил частной музыкальной школой.

[5]И.Захарова. Училась у Б.М.Берлина в 1956-61 г.г. Заслуженная артистка РФ, известный фортепианный педагог и камерный исполнитель. С 1990 г. в г. Дубна проходит Детский фортепианный конкурс имени И.Захаровой

[6]А.Дукор. Учился у Б.М.Берлина в 1954 -1959 г.г. Пианист, солист Государственного симфонического оркестра кинематографии.

[7]Л.Калинина. Училась у Б.М.Берлина в 1957-62 г.г. Пианистка, концертмейстер МГФ, дипломант международных, Всесоюзных и всероссийских конкурсов, Заслуженная артистка РФ.

[8]Т.Натарова. Училась у Б.М.Берлина в 1957- 62 г.г. Камерный исполнитель, концертмейстер и педагог ГМУ им. Гнесиных, Заслуженный работник культуры РФ.

А.Л. Иохелес[9], Т.Д. Гутман,[10] Я.В. Флиер[11], М.В. Юдина[12], А.В. Вицинский[13], В.Ю. Тиличеев[14], М.А. Гурвич[15], А.Д. Готлиб[16]. На наших экзаменах и зачетных выступлениях почти всегда присутствовали Е .Ф. Гнесина и Г .Г. Нейгауз, их ассистенты - Л.Б. Булатова[17] и Л.Е. Брумберг.[18]

Занятия Борис Моисеевич проводил строго по расписанию, два раза в неделю. В течение ра бочего дня он давал 4-5 уроков . В памяти осталось расписание занятий, проходивших по средам и воскресеньям с 9 до 13 часов. Бывало нередко так, что, если он не успевал сделать все необходимое в программе, а класс нужно было освободить, он забирал нас к себе домой.

Мы выходили из института, ловили такси и ехали на улицу Горького (дом №12, рядом с Елисеевским гастрономом), где Борис Моисеевич жил с семьей в коммунальной квартире, занимая одну большую, очень длинную комнату. Благодаря перегораживающим ее шкафам и занавескам образовывались как бы две комнаты: первая – прихожая, столовая, вторая – кабинет с двумя чудесными роялями перед окнами. За ними и заканчивался наш очередной урок.

Уроки Берлина! Как рассказать о них? Кто-то шел на них со страхом, боясь очередного возмущения учителя, кто -то спокойно, по-деловому, а кто -то с радостью, понимая, что получит очередную порцию знаний о пианистическом мастерстве, а то и похвалу за проделанную дома работу. И каждый из нас знал,

---

[9] Александр Львович Иохелес (1912 -1978). Пианист, педагог, ученик К.Н.Игумнова. Профессор ГМПИ им. Гнесиных с 1952-1978 г, заведующий кафедрой специального фортепиано с 1965-1973 гг.

[10]Теодор ДавыдовичГутман (1905-1995). Пианист, педагог, ученик Г.Г.Нейгауза. Профессор ГМПИ им. Гнесиных с 1944 – 1995 г, заведующий кафедрой специального фортепиано в 1958 -1973 г г.

[11] Яков Владимирович Флиер (1912 -1977). Пианист, педагог, ученик К.Н.Игумнова. Профессор МГК им. П.И.Чайковского. Работал в ГМПИ им. Гнесиных в 1952-1959 г г.

[12] Мария Вениаминовна Юдина (1899-1970). Пианистка, профессор, ученица Л.В.Николаева. Преподавала в ГМПИ им. Гнесиных в 1944-1960 гг.

[13] Александр Владимирович Вицинский (1904-1984). Пианист, историк пианизма, ученик К.Н.Игумнова. Работал в ГМПИ им. Гнесиных в 1944- 1957 гг.

[14] Владимир Юрьевич Тиличеев (1908-1969). Пианист и педагог. Работал в ГМПИ им. Гнесиных в 1944-1969 гг.

[15] Мария Александровна Гурвич (1897- 1981).Пианистка, педагог, ученица Н.К.Метнера. Преподавала на кафедре специального фортепиано ГМПИ им. Гнесиных в 1944 -1971 гг

[16] .Адольф Давидович Готлиб (1910-1973) пианист, участник знаменитого фортепианного дуэта братьев Готлиб. Основатель и первый заведующий кафедрой (1954 -1973) камерного ансамбля, квартета и концертмейстерской подготовки ГМПИ им. Гнесиных.

[17] Лина Борисовна Булатова, в 1946 -1951гг училась в ГМПИ им. Гнесиных у Е.Ф. Гнесиной, в 1951-1954 гг там же в аспирантуре - у Г.Г.Нейгауза. С 1952 года - по настоящее время преподает на кафедре специального фортепиано, профессор. До 1961 года – ассистент Е.Ф.Гнесиной.

[18]Леонид Ефимович Брумберг Пианист, ученик и ассистент (1948-1963) Г.Г.Нейгауза, преподавал в ГМПИ им. Гнесиных до 1980 г. С 1980 года профессор Венской консерватории.

что на уроке нельзя находиться не то что в несобранном состоянии, но даже в спокойно-умиротворенном. Темперамент учителя был таков, что мы, напрягая все свои душевные силы, не поспевали за его слышанием и чувствованием музыки.

«Нельзя садиться за рояль в обычном, будничном состоянии, – внушал нам Борис Моисеевич. – Это должно быть праздником. К игре надо готовиться, мобилизовывать все свои силы. Это чувство праздника надо в себе воспитывать и потом вносить его и во всю свою жизнь».

Приведу записи двух уроков.

Урок первокурсницы Л. Она играет Тарантеллу Шопена.

«Какой характер танца? – спрашивает Борис Моисеевич и сам отвечает вместо смущенно молчащей студентки: – Жгучий, зажигательный!

Какая площадка нужна для танца?

Ну, как для фокстрота или как для мазурки?

Да, нужно пространство. И нужно время.

Чем музыка отличается от живописи?

Музыка – искусство времени, живопись – искусство пространства.

Художник должен чувствовать пространство, музыкант – время.

Вот первая фраза (т.1-4) - должна быть во времени. Ведь между октавой и примой или секундой колоссальная разница.

Почему Шопен вводит октаву, а не оставляет все время приму? Ноты-то будут те же! Потому, что октава – это зов, призыв. Этот длинный интервал надо услышать! На него надо чуть больше исполнительского времени. А потом две секунды – это уже ввод в танец.

И в самой теме, какие интервалы? Есть - более плавное движение, а есть - опять широкие ходы. Их показать надо!

Тарантелла – танец яркий, но и зловещий немного. Начало – танцуют в глубине сцены, нам еще не совсем ясно, что там. Но вот вспыхнул яркий свет – октавы. У тебя должна быть реакция: «Ах!»

Скажи это! Представь, что этот свет ослепил тебя, он внезапен.

А какой наряд у танцующих?

Широкие, развевающиеся, яркие юбки, разноцветные ленты. Это крутится пестрый вихрь. Ощущение надвигания».

Борис Моисеевич танцует по классу, стремительно приближаясь к студентке. «А у тебя ? – Он изображает спокойно-индифферентный танец, топчется на месте, неуклюже приседает в конце и заключает: - Тухлый танец».

Садится на стул и сокрушенно: «Ох, ну и молодежь теперь! Жизни нет в вас». И после небольшой паузы: «Жгучесть же здесь! Надо воображать! Надо развивать воображение! А у тебя пелена между головой и нотами».

Затем студентка играет Ноктюрн ми мажор Листа.

«В этом ноктюрне есть все, что мне нужно, чему я учу. Здесь и упражнение «кукушка», и необходимость слышания нарастания звука на одной ноте, и «собирание гармоний» в арпеджио.

Этим надо заниматься каждый день. Как зубы ты чистишь по утрам, так и мозгам надо устраивать такую чистку. Иначе тебе нечего будет делать в моем классе.

На басу надо «собрать гармонию», дослушать. Сначала слушать бас и правую руку, потом бас и левую, потом – все вместе.

Какой характер ноктюрна? Что это: смешное? печальное? Да, ноктюрн печальный, несмотря на мажор. Это – он ее не любит или она его. «Ах, как я тоскую, ах , как я страдаю» – напевает Борис Моисеевич, играя начало, и продолжает: - Она ждет его. Придет или не придет? А в середине даже гнев. Ты должна слушать переход нот в мелодии. Вот – си, оно должно прозвучать как разрешение до . Надо «собрать гармонию» и услышать ее разрешение. Разрешение! А не играть по тактовой черте, т.е. с акцентом».

Урок со студенткой Т. Она принесла Восьмую новеллетту Шумана. Борис Моисеевич слушает ее и изредка вздыхает. По окончании игры, помолчав немного, говорит:

«Ну, вот ты открыла ноты новой вещи. Что надо делать?

Разобрать и выучить текст. А что такое текст?

Ведь это не ноты, то есть, это прежде всего, конечно, ноты, но и значительно больше, чем только ноты.

Вот ты читаешь книгу. Ты читаешь буквы, но ты о них ведь не думаешь. Это азбука, как и ноты. Ты, конечно, должна ее знать. Но тебя, прежде всего, волнует смысл книги, ее содержание, а не буквы, азбука. Так и в музыке надо играть не по буквам и слогам, не ноты, а искать скрытый за ними смысл.

Как актер Чехов работал над словом? Для него «гром» – не просто «гром». «Грм» – это сам гром, грохот, то, что грохочет, а «о» – его отношение, ужас от грома: «гро-о-о-м!!!» Но как найти смысл в музыке? (Борис Моисеевич садится за рояль, открывает ноты.)

Вот, например, Первая новеллетта. (Играет ре бемоль мажорный эпизод.) Что хочет Шуман? Он дает многоголосную ткань. Голоса вступают с акцента, не дав договорить предыдущему. Надо мыслить горизонтально, а не вертикально и услышать большое развитие самих акцентированных нот, их мелодию. Здесь все время голоса перебивают друг друга. Это перебивание, гармоническая неясность (посмотри, сколько здесь случайных знаков), так же, как и трепетные триоли в предыдущем и последующем разделах, придают пьесе взволнованный характер. Надо разобрать все голоса, поиграть их отдельно, партию каждой руки обязательно проиграть двумя руками, чтобы все понять, услышать. Надо поначалу все разложить на элементы. Не люблю я это слово, его очень любят методисты. Но оно – верно! Вот разобрать все на элементы, найти смысл, а не играть без толку двумя руками вертикально, т.е. каждую долю с одинаковой силой.

Надо из запутанного лабиринта нот и ритмов найти самый примитив и вот его играть выразительно. Надо всемерно облегчать себе работу. А в твоей игре Восьмой новеллетты не было самого основного: ты не фразировала правильно. Тебе необходимо все прослушать, понять. Слушать же следует между нот!

Вся музыка великих композиторов прекрасна. Исполнители только безмерно обедняют ее . И наша задача , и наша радость – хоть чуть-чуть проникнуться тем, что хотел сказать композитор».

А вот фрагменты еще нескольких уроков.

Играется Партита №4 Баха.

Борис Моисеевич замечает: «У тебя в Арии нет ритма. Здесь ритм должен быть в теле ». Он играет, при этом вытягивает ногу под рояль , поднимает ее и притопывает, в его руках и плечах полная свобода.

«А ты – интеллигентка! Тюк-тюк… Ты, видно, представляешь Арию изящной, а тут мужицкое! Тут – Брейгель, брейгелевские мужики. В Увертюре и Аллеманде - ничего не слушаешь!»

Исполняются «Картинки с выставки» Мусоргского.

Борис Моисеевич поясняет: «Вся соль – в Прогулках. Они дают русский дух. Первая – раздолье, размах, широта. Вторая – противоположна первой, третья похожа на первую.

«Гном» – злой карлик, хромой, который вот-вот укусит, но не надо забывать, что он мал. Здесь сарказм.

Конец «Двух евреев» - два образа, а не один: молящие интонации бедного и пинки - богатого на sf. Последние октавы c-des-b-b – это презрительные и беспощадные слова богатого: «Пошел ты вон».

В «Рынке» должно быть больше злости, несдержанности. В конце (заключительные четыре такта) – прямо женщины-торговки вцепились друг другу в волосы!

В «Катакомбах» необходимо больше импрессионистических звучаний.

А в «Бабе-Яге» надо дать ее полет в ступе, затем – она дома в избушке на курьих ножках, таинственные звучания, запах мяса… Затем снова полет».

По поводу «Каприччио» Брамса (ор. 76 №2) говорит: «Это балерина на проволоке балансирует с зонтиком».

Он замечательно показывает и комментирует: «Ах, ах! Сейчас упадет, но… нет, удержалась! Здесь – цирк».

О концерте ми бемоль мажор Листа: «Концерт торжественный, блестящий. Техника Листа вся колотая, звенящая. Не должно быть ни одной смазанной ноты».

Студентка играет «Остров радости» Дебюсси. Борис Моисеевич: «Радость выражается в танце, через посредство танца. В конце пьесы – прямо танец живота. Остров же непременно с пальмами, бананами, кокосами и прочее. А чтобы выразить радость танцем, нужно добиться большой ритмической остроты».

О сонате си бемоль минор Шопена: «Ее особенность в последней части – смятение, хаос после похоронного марша. А у Бетховена, хотя бы в 12-ой сонате, четвертая часть чуть ли не веселье. Похоронный марш играть отрешенно, без переживаний».

По поводу Вальса ля бемоль мажор Скрябина: «Это будуар, эротика, надо разомлеть».

14 ноября 1955 года я принесла в класс Интермеццо A-dur op.118 №2 Брамса. Все, что вынесла с урока, я, придя домой, записала. Получилось следующее.

Интермеццо – не созерцательная музыка, здесь надо волноваться, а в кульминации даже «выйти из себя». Очень важны ≤ ≥ у Брамса. Его особенность – cresc. между нотами.

Начало пьесы: нельзя «садиться» на затактовые восьмые и на каждую первую долю такта, играть надо начать мысленно раньше, и вступать на третью четверть затакта уже в нужном движении. Музыкальная мысль должна быть длинной, надо охватить фразу целиком, слышать ее внутренним слухом заранее.

В каждой фразе следует найти вершину и стремиться к ней, но не «садиться» на нее, не делать остановки, идти дальше – музыкальная мысль еще не закончена. Затем мелкие фразы объединяются в более крупные построения – предложения, периоды. «Пению на фортепиано нужно учиться у певцов»,– эти слова А.

Рубинштейна любит повторять в классе Б.М.Берлин. Я должна петь на рояле, а не «скребсти» клавиши.

Голос поет, остальное - аккомпанирует. Нельзя же аккомпанемент играть так же громко, да еще и растягивать его. Пытаюсь прослушать тоническую гармонию в первом такте, «собрать» ее, но при этом теряю движение, замедляю. А задача аккомпаниатора – держать певца, не дать ему затягивать темп, но и не позволять убегать вперед. Аккомпаниатор ведет певца, помогает ему.

С конца 16 такта – что-то новое, таинственное, немного жуткое. Очень важно изменение до бекара в - до диез (смена гармонии – всегда событие!). Также важно и ми в басу, которое после нескольких тактов возвращается. Надо быть внимательнее к линии баса.

Большую фразу с 25 такта (10 тактов!) я должна научиться по-настоящему петь голосом! Именно голосом, иначе я не могу ее мысленно «охватить в голове» и сыграть с верной фразировкой. У меня все «рассыпается» на кусочки, обрывки фразы. Я «сажусь» на каждую первую долю такта, либо еще - и на третью. Я не могу почувствовать, вернее, сделать этого тягучего большого cresc. на одном дыхании, с одним большим нарастанием напряжения. А дальше – спад, где я опять «сажусь» на каждый такт, даже всем телом приседаю на стуле. Так нельзя! Ведь нигде нет остановки, все идет вперед и вперед, все тянется.

В такте 34 – свет, гармоническое просветление, мажор! Но до самого последнего момента необходимо быть в предыдущей гармонии, свет же будет блаженный, с улыбкой, но в то же время, в конце эпизода опять появляется волнение.

В a tempo – все петь. Первая нота в каждом такте самая тихая (а я играю ее слишком громко). Подголоски в партии левой руки необходимо исполнять точно по ≥ , то есть нужно услышать самую сильную ноту, она – первая четверть такта.

Далее – piu lento. Важно слышать полифонию: мелодия фа#-ми#-ре#-до# повторяется на две четверти позже в партии левой руки, что надо тонко показать.

В конце необходимо очень хорошо дослушать до# перед взятием его же на фермате.

Tempo I. Здесь кульминация, нужно «выйти из себя», помучиться. Важно показать главную тему четкой линией - остальная фактура образовывает слитный фон. Мелодию на f необходимо играть весом всей руки, а не только пальцами. Все надо петь, а не «скребсти».

По поводу «скребсти» не могу не сказать нескольких слов. Борис Моисеевич был мастер на всякие сравнения и выражения. Пытаясь «пронять» ученика, как можно глубже задеть его, чтобы лучше довести до его сознания и слуха необходимое, он изобретал смешные слова, позволял себе фривольные ассоциации. Он очень любил шутку и при случае был не прочь даже слегка поозорничать, чтобы сдобрить урок веселой и острой «приправой». Обидеться на него было невозможно. Все заканчивалось его доброй, обворожительной улыбкой и всеобщим смехом.

«У тебя первый палец – сволочь, – заявляет он студентке. – Он мешает тебе играть». Или: ученица играет «Поток» Шуберта-Листа: «Это же горный поток, по-то-о-к! А у тебя струя из клизмы». Студентка старательно играет и от переживания музыки ерзает на стуле: «Перестань трясти нижним бюстом!».

Исполняется «Погребальное шествие» Листа. Борис Моисеевич, прослушав начало, останавливает ученицу и произносит: «Октавы в левой руке – это же тяжелая, траурная, скорбная поступь. А у тебя корова на лугу лепешки кладет».

Однажды заходим в класс. У окна, где обычно размещался Борис Моисеевич, стоит стул без сиденья. Он подходит, останавливается и произносит: «Я уже вышел из такого возраста … хотя нет, опять вхожу в него, скоро 50 лет. Спасибо за заботу!»

50 лет учителю! К 8-му марта 1956 года мы готовимся изо всех сил. Приходим на день рождения всем классом, хором поздравляем, вручаем подарок. А Борис Моисеевич шутит: «Самый лучший подарок здесь – это я сам! Подарок для вас, для всех женщин сразу!»

Мне задан цикл «Венеция и Неаполь». Имеются записи нескольких уроков над «Гондольерой». Начало пьесы – три волны. В партии левой руки - легкое покачивание, в правой – изображение волн. Необходимо «собрать гармонии». Подъезжает лодка, но там только он. Она на берегу. Он приехал за ней, поет ей песню. Она легкая, изящная, испытывает блаженство.

Чтобы добиться листовского звука - звенящего, блестящего, нужно партию каждой руки учить специальным приемом: «продолбить высокими пальцами», «проколоть каждый звук и, особенно, терции». Пальцы должны быть злые, прямые, крепкие, кончики пальцев острые, живые. Этот прием способствует быстрому и прочному запоминанию текста, пальцы при этом получают большую самостоятельность и силу, звук становится звонким, ясным, блестящим.

Я зажата, напряжено все тело. Следует проучить всю пьесу, качаясь вперед и назад, двигая шеей, поворачивая плечами из стороны в сторону. Но лучше всего оказывается движение влево и вправо в поясе, оно способствует сохранению неукоснительного ритма покачивания.

Тему необходимо пропевать. Я же «сажусь» на каждую первую долю такта, особенно когда в теме появляются аккорды. Нигде не должно быть конца музыкальной мысли, все движется дальше, дальше, песня продолжается!

«Куцые твои бабские мозги, - изрекает Борис Моисеевич. – И как это ты только политэкономию сдаешь на отлично?!»

Приношу на урок Этюды-картины ор.33 Рахманинова. Этюд g-moll. Здесь плач цыган. Особенность цыганского пения – подголашивание.

Аккомпанемент - ровный, бесстрастный, дает ритмическую основу, канву, на фоне которой звучат плачущие, стонущие, тоскующие голоса, горькие причитания.

Четвертое си бемоль в начале мелодии самое яркое, его надо реально слышать, а не только думать об этом. Исполнить четыре си бемоль подряд с должной интонацией не получается. Борис Моисеевич требует вспомнить упражнение, которое он показывал на первом курсе. Каждый звук должен быть прослушан до

конца. Тогда не будет стука, звук будет переходить в звук незаметно, плавно. Особое внимание следует уделить залигованным нотам: бас в тактах 16-17, фа# в тактах 22-25, ре - в партии левой руки в тактах 24-25. Слышать их!

В 6-м такте, в партии левой руки, четвертый палец надо поставить на ре глубже, между черными клавишами, чтобы пятый не мазал си бемоль. В 23-м такте не слышу гармонии аккордов на poco rit. Во всех фигурах аккомпанемента следует внимательно слушать бас и верхний звук, вся же середина прячется в них, тогда возникает «атмосфера тональности». Реприза должна звучать тоскливо.

Этюд C-dur – звукописание крика в пустыне, а «трепет» в партии левой руки - будто пересыпающиеся пески пустыни. Пустые кварты, квинты и октавы в фигурациях левой руки, их смену нужно очень хорошо слышать, чтобы создать звуковую атмосферу, воздух, наполненный несущимися звуками. Вся трудность этюда – в «трепете». Партию левой руки проучить на f, всей рукой, с одинаковой тяжестью на каждый удар. Первый палец должен быть высоким и играть сверху. Поднимать его следует выше, чтобы подчеркнуть новую фигуру. Расширение и сжатие в мелодии (ходы то на октаву, квинту, то на секунды) тщательно слушать. Слышать разницу между ними!

Идет работа над Первым концертом Прокофьева.

Прежде всего – ритм. Все дело – в ритмическом напоре. Октавы вступления играть сверху, всей рукой, как бы «прилипая к клавиатуре», а не «на цыпочках» (как у меня), все – одинаковым туше и очень свободно. Звук несется, звенит. Вершину каждого ≤ ≥ играть громче, спуск ни в коем случае не на legato, а в том же характере: «лупить что есть силы, как бы давая в морду». Октавы как бы «накачивать грудью», приподнимая грудную клетку и приближая ее к инструменту. Мотор – тут, в груди, а руки тогда могут свободно работать сколько угодно, надо только правильно включить этот мотор. Ударять звук нельзя, надо класть руку мягко и слушать потом его гул. Ни один звук не должен выпадать из слухового внимания. Слушать звук потом! Тогда появится звуковая атмосфера.

Ц. 3. Все на единой энергии и в строгом ритме. Очень деловито.

Ц. 6. В 5-8 тактах в партии левой руки кисть движется не вверх-вниз, а все сверху, одинаково. В партии правой руки яснее слышать триоли. В тактах 9-14 перемена рук не должна быть слышной, все звучит ровно, legato. В этой музыке – футбол, неуемная энергия.

Ц. 7. Не выходит. Борис Моисеевич говорит, что моя мысль кончается на первой же четверти, я не слышу ее продолжения, не слышу весь путь этой репетиции. Не слышу я и терций в левой руке, а они очень важны. Надо слушать смену терций, тогда и репетиции получатся целиком, будет «раздувание» звука.

Ц. 13. «Безобразно! Ты как классная дама! – возмущается учитель. – Здесь надо играть, как косят. Размах плечом. Здесь – сказка. Надо создать сказочную атмосферу звуков». В пассажах (т. 11-13 и 15-17) необходимо понять гармонический костяк , прослушать разрешения. Глиссандо Борис Моисеевич показывает согнутым третьим пальцем и им же берет заключительный звук. Получается необыкновенно ажурная звучность.

Ц. 22. Собрать гармонии! Кто бы ни был – Прокофьев ли, Моцарт – гармония есть основа. Яснее надо представлять и мелодию. 5-й палец правой руки необходимо загрузить, остальные играются на свободной кисти, звук – как капельки, и будто имеет воздух. Следует лучше представлять ходы баса и реально слышать каждый из них. Перед переходом одного баса в другой, в самый последний момент помнить и слышать его, чтобы лучше связать одно с другим. В партии левой руки обратить внимание на верхний голос, играть его не mp, а скорее mf. Главное же – сильнее загружать мелодию, при этом кисть свободна, она – как плавник, как ласты.

Ц. 24. Многое связывает Прокофьева с русской классикой. Здесь слышатся интонации из «Шехеразады» и «Садко» Римского-Корсакова (два такта до ц.24 и далее), много подголосочного русского пения. Но есть общее и с сонатой №2 Скрябина, хотя Прокофьев ее не терпел. В руках должна быть полнейшая свобода, эластичность, мягкость. Нельзя фиксировать каждый звук или аккорд. В плечевом поясе тоже свобода! Надо отдыхать на каждой ноте, наслаждаться

звуками, при этом мягкая рука как бы стелется по клавиатуре. Звучит и поет каждая нота! Но этого пения, эту русскую основу мало кто понимает в Прокофьеве. Большинство его колотят. Здесь же – чудесная русская природа и русский человек с его широкой, доброй душой. Всюду напевность!

Ц. 25. В аккордах кисть не скреплять, а как бы «вытряхивать» аккорды из нее, играть как бы «рикошетом».

Ц. 27. Шутливо, легко, как смех: ха-ха-ха-ха… Проучить оба голоса в партии правой руки, хорошо их слушать. Кисть легкая, все «вытряхивается» из нее. Партию левой руки учить всей рукой, каждый звук сверху и как бы акценты на 5-й и 1-й пальцы.

Весь концерт собрать строго в ритме, знать партию оркестра. Надо уметь вовремя перейти на нужный темп. «Клюнет концерт», – заметил Борис Моисеевич на одном из уроков.

К очередному классному концерту готовлю несколько вальсов и мазурок Шопена.

Из записей по поводу Вальса ми минор №14: он – недоступный, гордый, с вызовом, словно взволнованный рассказ драматического характера, но в то же время в нем много изящества. Его играть следует не быстро, с ясным ощущением каждой доли, но не на «раз». Чтобы не «заболтать», важно ощущать трепет каждой четверти, особенно в пассажах. Пианист – словно актер, невзирая ни на какое личное состояние, должен играть так, как должно: в данном случае драматично. Все пассажи необходимо проучить медленно, вслушиваясь в их драматические интонации. Их следует также учить с акцентами и в разных ритмах. Над аккомпанементом же работать от второй-третьей доли к первой, чтобы добиться точности попадания на бас и чтобы лучше осуществлять единую басовую линию. Первый ми мажорный эпизод играть, будто балансируя, как балерина, однако звук должен быть полным. Нужно мыслить восьмитактами, не дробить мысль и не «канючить». Длинная фраза! Следующий эпизод на ff «должен напугать». После чего: «нет, я не испугалась, вы меня не напугали» – и

опять балансировать. Кода – темпераментная. Желательно ярче показать в ее начале перекличку акцентированных звуков, выявить их мелодический ход. Сидеть подтянуто, свободно, ощущение такое, будто ты находишься сверху, над клавиатурой, над вальсом. В руках – пластика, свобода.

Классный концерт прошел очень успешно. Было много похвал и поздравлений. И, как обычно после такого события, мы всем классом отправились на улицу Горького. Магдалина Христофоровна – жена Бориса Моисеевича, его верный друг и ангел-хранитель – ждала нас и приготовила нам угощения. Она изумительная хозяйка! Чего только не бывало у нее на столе... Меня тогда поразил особым способом приготовленный салат из ананасов, апельсинов и яблок. А Борис Моисеевич, как радушный хозяин, предлагал нам отведать то какого-то необыкновенного коньяка, то каких-то неслыханных вин.

На таких встречах и, конечно, на уроках заходил разговор о концертах и исполнителях, кинофильмах и театральных постановках, литературе, живописи. Борис Моисеевич был в курсе всех последних событий художественной жизни Москвы. Вот несколько записей разных лет.

«Был на концерте, не выдержал, ушел. Хотя пианист великолепно все делает, инструмент звучит – это уже немало по теперешним временам. Но… скучно! Хорошо слышит полифонию, хорошо играет, однако глубины нет».

«А вы были на выставке портретов? Я – в восторге. Особенно радует русское искусство. Патриот я! Какой великолепный портрет Ахматовой работы Альтмана! Какой Врубель! Фальк!»

«Плетнев очень хорошо играл Чайковского на первом и втором турах конкурса («Осеннюю песню», Вариации). Нравится мне его нутро, есть оно».

«Ценю Юдину. Игумнов с философскими концепциями ей в подошвы не годился. Книга о ней вышла. Есть вода там, но есть и важные вещи. Игумнов был обтекаемый, у него хорошо играли ученики, он приноравливался, а у Юдиной плохо играли. Уж очень она своеобразна, индивидуальна. Она прекрасно играла прелюдию №2 Шопена: страшно!»

Тема Игумнов – Берлин особая. Борис Моисеевич постоянно вспоминал своего учителя. Некоторые из его высказываний у меня сохранились.

«Педагог должен давать школу, как Игумнов. Он занимался систематически два раза в неделю. Мог просидеть над страницей текста два часа и объяснять, какие голоса куда идут, что и как происходит в гармоническом отношении. Так он занимался со мною над 110 опусом Бетховена. И единственный раз он был доволен и сказал, что ему нечего делать, это – когда я принес ему «Смерть Изольды». А разговоры о том, что Игумнов обращался к сравнениям, ассоциациям – ерунда. То была детальная работа над текстом. Словоблудие же было редким исключением. Вот как образ солнечного восхода и захода в 109 опусе Бетховена, или замечания о вальсе Скрябина, или о Шуберте». «Он все уроки кричал о фразировке, мог биться над звуком одной ноты. Он давал школу, азбуку, на почве которых вырастали самые различные индивидуальности».

Помню, как Борис Моисеевич рассказывал о своем поступлении в консерваторию. Он долго раздумывал, в чей класс ему определиться. Его очень привлекал музыкант Г.Г. Нейгауз, но все-таки он остановил свой выбор на Константине Николаевиче и никогда не жалел об этом. Борис Моисеевич говорил, что в своей педагогике он, безусловно, опирается на школу Игумнова, но в тоже время он немало заимствовал и у Нейгауза.

Мне самой довелось бывать на уроках Генриха Густавовича Нейгауза (в те годы все стремились посетить его занятия). И теперь, размышляя над вышеприведенным высказыванием Бориса Моисеевича, думаю, что с Нейгаузом Бориса Моисеевича объединяет, прежде всего, ярко-образное слышание музыки, ее яркое толкование, богатое сравнениями и ассоциациями. Берлина с Нейгаузом роднит также и артистизм в проведении урока, некая тяга к театральности педагогического действа. Могу усмотреть еще и их общую любовь к яркой, острой шутке, и одинаково высокий, романтический полет души. Природа щедро наградила обоих этими замечательными музыкальными и человеческими особенностями. Конечно, надо отметить еще и то, что характерно уже для многих

выдающихся педагогов русской фортепианной школы, – трепетное отношение к звуку.

Помните изумительную нейгаузовскую фразу: «…звук должен быть *закутан* в *тишину*, звук должен *покоиться* в *тишине*, как драгоценный камень в бархатной шкатулке». Так Нейгауз заканчивает главу «О звуке» в своей книге «Об искусстве фортепианной игры», увидевшей свет в 1958 году.

И Борис Моисеевич в те же 50-е годы неустанно учил нас слушать звук и тишину. Учил слушать, как из тишины возникают первые звуки произведения или первый звук на ppp специального упражнения. Упражнение – сродни нейгаузовскому исследованию фортепианного звука от «еще не звук» до «уже не звук». Берлин же требовал выполнять упражнение на педали, постепенно «раздувая звук» и также постепенно гася его. Решающим был слух. Тактильные ощущения подчинялись ему. Мы все проходили через «кукушку» и слушание-исполнение на cresc.-dim. одного звука. Борис Моисеевич заставлял «слушать тишину и звук на потолке», смотреть вверх, в то место, где стена переходит в потолок, чтобы вид клавиатуры и рук не отвлекал, не рассеивал внимания. Мы должны были превратиться в одни большие уши, которые слушают, «как звук разносится по комнате», как он кончается, как наступает тишина.

Мы учились оперировать этим звуком: передавать в следующий либо на dim., либо на воображаемом cresc. и как вариант сохранять его на том же громкостном уровне. Он требовал относиться с напряженным слуховым вниманием к жизни каждого фортепианного звука, учил слушать звук «потом» (после его возникновения), слушать и слышать его протяженность или, как он часто говорил, «слушать между нот». В то же время знаменитая игумновская формула: «Процесс работы над произведением есть процесс бесконечного вслушивания в него», несомненно, лежала в основе всей педагогики Бориса Моисеевича.

Влияние Константина Николаевича Игумнова на Бориса Моисеевича, конечно, было огромно и не только в чисто музыкальном, но и в человеческом

плане. Ведь они очень много и долго общались. Борис Моисеевич учился у него в студенческие годы, был его ассистентом, они вместе работали и не раз отдыхали вместе на даче. Мне кажется, что Борис Моисеевич был даже внешне похож на Константина Николаевича. Во всяком случае, когда я увидела фотографию Игумнова 1927 года, где он запечатлен сидящим у рояля в своем классе в консерватории[19], я была поражена сходством их общего облика. Одна и та же поза!

Именно так сидел всегда в классе и Борис Моисеевич! Такая же прямая, чуть откинутая назад спина, так же расположены руки (одна заведена за спинку стула, другая точно так же лежит на колене), так же одна нога занесена за другую, которая как-то особенно отодвинута под стул. Теперь всматриваясь в их лица на фотографиях, я, как ни странно, нахожу даже общие физиономические черты: прекрасный выпуклый, высокий лоб, одинаково выразительные крылья носа и верхняя губа «уточкой», чуть выступает над нижней.

Что ж, такое сходство случайно только отчасти, но у музыкантов оно еще возникает нередко, когда Учитель через музыку всего себя отдает ученикам, растворяясь в них, а преданные воспитанники осознанно и неосознанно вбирают, впитывают в себя все, что только можно, от любимого наставника, становясь со временем похожими на него.

Сегодня, как и в течение многих лет, я раздумываю о своих (и не только своих) занятиях у Б.М. Берлина, о том, чему и как он учил нас. Если обобщить все запечатлевшееся во мне и выстроить в некое логическое последование, то вырисовывается следующая картина его педагогических принципов.

Прежде всего – развитие творческого воображения. Без ярко-образного представления играемого произведения Борис Моисеевич не мыслил себе исполнительский процесс. Он толковал сочинение с точки зрения его эмоционального подтекста, прибегал к всевозможным ассоциациям; порой казалось, что он «видит» музыку, что ему ясны скрытые в ней и

[19] См.: Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975, с.320.

разворачивающиеся внутри нее события. В иных произведениях перед нами возникали целые сцены, происходили театральные или жизненные действия. Не раз обращался он к приему подтекстовки, стремясь пробудить нашу фантазию и полнее донести художественное содержание исполняемого.

Основой же о снов его преподавания являлся слуховой метод. Можно сказать, что любая исполнительская проблема решалась в классе через апелляцию к слуху. Он разработал данный метод по-своему, оригинально, последовательно и досконально. Первыми шагами на этом пути являлись два описанных выше упражнения, с них Борис Моисеевич начинал воспитательную работу с учеником. Полученные слуховые навыки на вспомогательном материале затем бесконечно развивались и шлифовались на произведениях.

Слуховой метод работы вбирал в себя не только слуховой контроль за мелодической линией, но и обостренное отношение к гармоническому языку произведения. У Бориса Моисеевича на этот счет имелись свои приемы для формирования у ученика навыка слушать звуковую вертикаль и реагировать на гармонические метаморфозы. Как и в случае с мелодической горизонталью, здесь тоже все начиналось со своеобразного упражнения на «собирание гармонии». Для этого нужна была фактура, столь характерная для сопровождения ноктюрнов. Часто использовался ноктюрн ми мажор Листа, подходили сопровождения многих ноктюрнов Шопена, а также аналогичные фактурные формулы в любом другом произведении.

Что означало «собрать гармонию»? Например, в ноктюрне Листа первые четыре такта оказывались камнем преткновения почти для всех учеников, потому что требовалось так слышать эту гармоническую ауру , так выстроить по звучанию разложенную на педали гармонию, что слуховых навыков не хватало. Надо было не просто ровно, гладко исполнить эту фактуру на глубоком басу. Необходимо было слышать, как тянется этот глубокий бас до самого конца, как на его ясно слышимом фоне возникают, перемещаясь, аккорды, как вибрируют в них тоскливо-щемящие тритоны, как выстраивается идущая по уменьшенному

септаккорду мелодическая линия этой грустной, страдающей гармонии. Атмосфера гармонии от баса и до верхнего ля, все это гармоническое наполнение должны контролироваться слухом во время второго (четвертого) такта : требовалось пребывать слухом в этой гармонии, «любоваться ею», «нюхать ее», «не торопиться с н ею расстаться», «купаться в ней», не рассеивать своего слухового внимания. Так «собиралась» каждая гармония с проникновением в ее выразительный смысл.

Затем надо было учиться связывать одну гармонию с другой. «Смена гармонии – это всегда событие», - не уставал повторять Борис Моисеевич. К этим переменам следовало относиться чрезвычайно внимательно, но в то же время необходимо было «дослушивать гармонию до самого конца» и «не думать раньше времени» о последующей.

Итак, с одной стороны, – слуховая концентрация на смысле и краске каждой гармонии, с другой, – выработка постоянной реакции на гармонические изменения, слышание логики гармонического развития. Последнее вовсе не означало, что нужно провести теоретический гармонический анализ и дать названия аккордам. Это означало другое: тщательно разобраться в гармонической ткани произведения, услышать и понять гармонические тяготения, их художественный смысл.

Борис Моисеевич не раз говорил нам, что, если он научит ученика слышать гармонию, он будет счастлив, его задача будет выполнена, ибо в прослушивании гармонии сокрыта вся тонкость и глубина исполнения. При истинном слышании, понимании гармонического языка исполнение становится интересным, захватывающим. Он восторгался искусством Глена Гульда, который потрясающе слышал, в частности, и гармоническую сторону полифонического произведения и чрезвычайно убедительно исполнительски реагировал на нее. «Вчера концерт Гульда был праздником для меня», - говорил учитель, обсуждая на уроке искусство канадского пианиста.

Яркой демонстрацией слухового метода являлась работа над полифонией. Конечно, необходимо было выучить наизусть каждый голос, но, главное, надо было слышать в нем логику его развития. Особое внимание уделялось всем залигованным нотам, выход из которых не должен прерывать течение мелодической мысли. Эти длинные ноты тщательно выслушивались и передавались в следующий звук с необходимой для дальнейшего развития силой звучания. Параллельно шла работа над слышанием выразительного значения различных интервальных ходов в теме, противосложении.

Помню, как Борис Моисеевич добивался от меня напряженного интонирования интервалов квинты и октавы. Он просил вообразить, что палец с трудом преодолевает эти широкие расстояния, что «воздух оказывает сопротивление» и мне необходимо преодолеть это сопротивление, пока палец не погрузится в дно клавиши. По сути дела речь тогда шла об энергетике баховских интервалов, о чем я много лет спустя прочитала в книге Эрнста Курта «Основы линеарного контрапункта».

При работе над соединением двух голосов, а также при исполнении всей ткани, я должна была выполнять специальное задание: найти все диссонирующие интервалы и гармонии, прослушать их, а затем услышать и их разрешение.

Борис Моисеевич не терпел требования «выдели тему». Он считал его неверным и вредным, потому что был глубоко убежден, что в фуге надо слышать все голоса, так как они равноправны, и, следовательно, ничего специально выделять не нужно.

Не могу не сказать еще раз о том, что и в прелюдиях, и фугах мы тоже должны были понимать, чувствовать их содержание. В случае скудости нашего воображения Борис Моисеевич сам предлагал нам свое образное решение. Например, прелюдия до мажор (II-ой том «Хорошо темперированного клавира» Баха) – добродушный разговор и ворчание стариков на детей. Мудро и тепло, а не сухо и формально.Фуга игрива, задорна, но не быстро, четко выговаривая весь рисунок.

Или: прелюдия ре мажор (тоже том II) – пастораль, напудренные парики, завитушки, церемонно, но без переживаний. Фуга – мягкое пение. Понятно, что речь о содержании баховских творений могла в то время вестись только в пределах дозволенного, вне религиозного контекста

Работа над художественной педализацией – еще один объект приложения его слухового метода. И здесь тоже был нестандартный подход. Когда дело доходило до тончайшей педализации, - четверть педали, вибрирующей педали, педальной дымки, он добивался от нас не только предельной активизации слухового контроля, но посвящал в «кухню» педального дела, в ее тайны. Потому что, чтобы добиться какого -либо необычного педального звукового эффекта, нужно выработать особую чуткость соприкосновения ноги с педальной лапкой. Борис Моисеевич требовал, чтобы мы сняли обувь, так как подошва туфель и ботинок мешает чуткому ее осязанию. Он учил чувствовать пальцами ноги степень глубины нажатия педали. Проводилось целое исследование. С рояля снимался пюпитр, и мы босиком, стоя и очень медленно нажимая лапку («как бы лаская ее пальцами ноги»), изучали, как демпфера, дрогнув, постепенно-постепенно начинали отходить от струн, и слушали, каких звучностей можно добиваться на этих минимальных уровнях нажатия педали. И так шла работа далее, пока мы не научались ощущать предел глубины рабочего хода педали и не убеждались, что далее давить лапку уже не имеет смысла. В конечном итоге Борис Моисеевич показывал не работу ноги с педальной лапкой, а учил чувствовать степень соприкосновения демпферов со струнами и степень их подъема и при педализировании понимать и ощущать именно их положение над струнами. Только развив в себе эти ощущения, это чувство педального механизма, можно было добиваться реализации тонких звуковых целей. В результате такого подхода к делу заметно расширялся горизонт нашей звуковой фантазии и исполнительского мастерства.

Следующая магистральная линия педагогики Б.М. Берлина и яркое место проявления слухового метода воспитания – развитие горизонтального

мышления ученика. Очевидно, что для Бориса Моисеевича, также как и для К.Н. Игумнова, музыка являлась живой речью, где надо было выразительно произносить фразы, объединяя их в предложения, периоды и т.д., то есть мыслить более крупными единицами формы. Постоянно он говорил нам о необходимости «слышать длинную фразу». Бич же многих учащихся – мышление и игра по тактам, по долям. Не зная усталости, Борис Моисеевич бился над этим нашим дефектом. «Куцые (или куриные) твои мозги!», - то возмущенно, то сокрушенно твердил он нам. Когда его показ не действовал на нас, он сравнивал наше «исполнение» с произнесением стихотворного текста: «Ты играешь по буквам: « О-д-н-а-ж-д-ы в с-т-у-д-е-н-у-ю з-и-м-н-ю-ю… ». Где смысл? У тебя все доли одинаковые». Или: «Ты играешь по слогам: «Од-наж-ды в сту-де-ну-ю…». Где смысл? У тебя каждый такт одинаков». Или: «Однажды, в студеную, зимнюю, пору…». Это – лучше, но все равно плохо, невыразительно. Объедини фразу, послушай, придай ей смысл!» Он декламировал несколько раз первые строки стихотворения, и мы с удивлением внимали, как появлялись то одна, то другая выразительность в зависимости от акцентируемых им слов, от изменения их произношения в динамическом и временном отношениях.

Слышание, понимание логики гармонического развития – непременное условие грамотной фразировки. Поэтому работе по прослушиванию гармоний и их постоянных модификаций придавалось в классе очень большое значение. Вот запись одного из очередных внушений нам: «Самое ужасное – это игра по слогам. Сама ничего не понимаешь, и никто тоже ничего не понимает у тебя. Нужно все подчинять большой фразе. Разговоры о forte и piano – ерунда. Надо слышать гармонию. Для композитора гармония очень важна, это его мощное выразительное средство. Так вот, необходимо чувствовать и понимать, почему здесь такая гармония, а не иная. Гармонию нужно слышать, хорошо знать, тогда о forte и piano не придется вести и речи, все будет получаться само собой и обеспечит игру большого дыхания, а не по слогам».

«Самое трудное в исполнении музыки – это непрерывное развитие музыкальной мысли, ее течение без остановок», - говорил учитель. Он не раз вспоминал в связи с этим Листа, который считал длинную музыкальную мысль одним из главных пианистических принципов . И, проявляя невероятную настойчивость и терпение, Борис Моисеевич всячески старался искоренять из нас низший, фонетический, уровень восприятия музыки, стремился вытянуть наше мышление на следующий, синтаксический, а потом и архитектонический, целостный уровень слышания играемого.

Никогда не забуду наш разговор на одном из уроков. Борис Моисеевич спросил:

– Ты умеешь фотографировать?

– Да-а, - недоуменно протянула я.

– Тогда ты знаешь, что такое негатив?

– Знаю.

– Так вот, у тебя в голове должен быть негатив исполняемого произведения. А перевод негатива в позитив, его проявление – это и есть твоя игра. Если у тебя в голове негатив не четкий, не ясный, то и фотокарточка-игра будет смазанной, плохой. А, чтобы негатив был резким, качественным, надо тщательно все прослушать, услышать точно всю ткань произведения, слышать ее течение, ее стремление к кульминационным точкам, словом, научиться мысленно, внутренним слухом слышать все, что и как ты хочешь исполнить.

Целенаправленно и неустанно развивал Борис Моисеевич слуховой контроль ученика, активизируя всевозможными способами его внешний слух. Но тем самым одновременно обеспечивалось и запоминание внутренним слухом всего необходимого. Выслушивание всех элементов произведения вело к более тонким реакциям на музыку, будило творческие силы и инициативу, концентрировало внимание на исполнительском процессе. В итоге обеспечивалось взаимодействие внешнего и внутреннего слуха, слухового контроля и ясного слухового осознания звуковых целей, исполнительских задач.

Можно еще добавить, что слуховой метод работы приводил к тому, что через слушание происходило постижение смысла музыкальных средств, музыкального языка и раскрывалась для ученика как бы «изнутри» сама суть композиторского замысла.

К третьему принципиальному положению педагогики Б.М. Берлина я отношу его взгляды на состояния игрового аппарата. Это – вопросы посадки пианиста, его свободы, а также крепости и активности пальцев. К пониманию и решению этих вопросов у него был тоже свой подход, и осуществлялась своя, неординарная, система воспитания.

Первостепенное значение он придавал посадке и свободе. Как сидит ученик за инструментом, какова включенность мышц его спины в игровой процесс, в каком состоянии плечевой пояс (напряжен, свободен), насколько рационально используются мышечные силы корпуса в процессе звукового творчества – все постоянно находилось в поле его внимания.

Он требовал прямой спины, развернутых и опущенных плеч, чтобы руки были свободны, «как ласты». Борис Моисеевич не выносил пианистов, сидящих за роялем с горбатой, согнутой спиной («как перезрелый крючок-огурец на огороде»), поскольку такая посадка резко ограничивает звуковые возможности играющего. Чтобы выпрямить наши кривые спины, он ставил нас к закрытой двери класса, именно к двери, а не стене, потому что мешал плинтус. Мы должны были пятками, всей спиной и затылком головы соприкасаться с вертикальной поверхностью двери и при этом подвигать лопатками вверх-вниз, как бы поглаживая дверь. Поначалу не то что двигать лопатками, но стоять так прямо было трудно, но очень скоро наш позвоночник распрямлялся, и мы выполняли упражнение. А, сев потом за рояль, ощущали необыкновенную свободу рук и, главное, звук становился объемным, сочным, льющимся.

Борясь с моей зажатостью, Борис Моисеевич советовал «опустить вниз плечи», «скрепить лопатки», «поднять вверх грудину». До сих пор ощущаю на

своих плечах тяжесть его рук, проверяющих, не приподняты ли у меня плечи, действительно ли свободен и верно организован мой корпус.

В своих записях о работе над концертом Прокофьева нахожу следующее: чтобы звук звучал долго и покрывал всю последующую звучность (речь идет о взятии баса в ц. 25 – октава в партии левой руки и си большой октавы в правой) надо удар пальцев произвести одновременно с движением лопаток вниз, будто рука начинается от лопаток и до кончиков пальцев представляет собою нечто единое, чей вес и обеспечивает нужную силу звука. При этом необходимо чуть задержать последующие аккорды, потому что надо успеть услышать, как зазвучит, понесется по классу (залу) взятое. Кисть же моментально освобождается, она – эластична.

Борис Моисеевич не раз говорил, что пианист должен сидеть за роялем, как «кавалерист на лошади»: нельзя прилипать к стулу, опора находится в спине, как и у балерины, а также проходит по самому краю стула. Он учил нас так владеть телом, чтобы в любой момент, опираясь только пальцами в клавиатуру и на носок подтянутой к стулу левой ноги (правая на педали), можно было встать. Такая посадка обеспечивала большие звуковые возможности.

Состояние тела пианиста, его оптимальная организация, его задействованность в процессе игры были предметом неустанных размышлений учителя. Из моих записей (март 1958 года) следует, что Борис Моисеевич убежден в том, что надо искать в своем теле мотор, что этот мотор находится у нас в спине и что резервуаром, «резонатором» звука является грудь.

Как-то он обсуждал на уроке игру Артура Рубинштейна и был несказанно рад, что нашел в его посадке и приемах игры подтверждение своим взглядам, а именно: А. Рубинштейн играл все как бы сверху, «раздувая звук грудью», а музыка отражалась на его лице. Он мимикой, движениями головы помогал себе вслушиваться в выразительность расстояний между звуками.

То же самое Борис Моисеевич с удовлетворением отмечал в посадке и манере исполнения Вана Клиберна. Данная тема глубоко волновала его. Он

делился с нами своими находками на этот счет, в том числе почерпнутыми из чтения разных книг.

Он рассказывал, что Айседора Дункан часами, как сумасшедшая, простаивала в углу комнаты, прислушиваясь к своему телу, а, когда нашла мотор (опору) в спине, руки и ноги пошли сами собой, что актер Михаил Чехов (племянник писателя) в своей книге, вспоминая работу над пьесой «Гамлет», писал, что, когда им читали текст, актеры, сообразуясь с его смыслом перебрасывались мячами, чтобы найти в своем теле ощущение смысла роли, ибо невозможно переживать каждый раз, в теле должен иметься точный отпечаток роли.

Борис Моисеевич вспоминал, как С.Т. Рихтер говорил, что для полной технической свободы ему необходимо расширить ту часть ладони, где находятся суставы, идущие к пальцам. Лист-то мог щелкать ими!

У меня сохранилась краткая запись рассказа Бориса Моисеевича о том, как консерваторская комиссия вместе с Марсовой[20] проверяла на К.Н. Игумнове задействованность мышц разных частей тела при исполнении музыки Шумана и Чайковского. Получилось, что Шуман играется с участием мышц спины, они обеспечивают энергию движения, а вот Чайковский распевается исключительно при участии мышц груди.

Другая забота Берлина-педагога – состояние пальцев и кисти, свобода кисти, экономия движений. Борис Моисеевич объяснял свободу как разумное, рациональное чередование моментов напряжения мышц и моментов их освобождения. В то же время решающим в организации кисти была конкретная фактура и стоящая художественная задача. В одном произведении требовалось расшевелить мою «зажатую» кисть и, чтобы из «каменной» сделать ее «мягкой, эластичной», был дан следующий совет: поучить ткань произведения, опуская кисть вниз на одну ноту и поднимая вверх на другую, затем то же самое выполнять по группам нот, по тактам. Скованность исчезла.

[20] Марсова Варвара Сергеевна (1879—1956) — сначала земский врач, в советское время психиатр, физиотерапевт, руководила лабораторией, изучающей физиологию исполнительства, при Московской консерватории.

В другом («На Валленштадтском озере» Листа), где в партии левой руки должно возникнуть тихое звучание спокойной глади воды, совет был противоположным. Надо было на кисть положить монету и играть, как бы замерев и самой, и кистью, чтобы и движений, и эмоций было минимум. При таком состоянии активизировались пальцы, и возникали звуки, похожие на челесту.

Немало внимания уделялось укреплению пальцев, да и всех мышц руки. Для того чтобы нарастить мышечную массу пальцев и ладоней, Борис Моисеевич рекомендовал нам упражнения с мячом. Мы покупали теннисный мяч, клали его в кипяток, чтобы можно было снять несколько верхних слоев покрытия, отчего мяч становился мягче. Этот мяч всегда должен был находиться при нас (в кармане, сумке), и в любой подходящий момент надо было, держа мяч в ладони, стараться его продавить каждым пальцем по очереди. Помню, что в результате у меня заметно окрепли первый и пятый пальцы и на внешней стороне ладони, между первым и вторым пальцами, даже появился крепкий мышечный бугорок.

Особенно нравилось и помогало мне упражнение (точнее, способ работы) на «пробивание» или «продавливание» клавиш. Работать можно было с одним голосом или с партией одной руки в произведении. Суть в том, чтобы, хорошо прицелившись пальцами, близко над клавишей или прямо на ней, резко, со всей силой, моментально взять звук, достав до дна клавиши, как бы проколов, пробив ее, оттолкнув от себя инструмент, и, сбросив энергию, сразу полностью освободить руку. Динамика при этом, конечно, fortissimo, но звук необыкновенно полный, энергичный. Этот способ работы учил умению волевой и физической концентрации, с одной стороны, с другой, – навыку мгновенного, полного освобождения. Результат такого проучивания текста был пора зительно многообразен: крепли пальцы, шлифовалось умение играть «до дна клавиатуры», налаживались великолепный контакт с инструментом и управление своей мышечной системой, ее освобождением, прирастала физическая сила и, наконец, происходило удивительно прочное запоминание наизусть.

Любопытно, что сходным приемом пользовалась в своих занятиях М.В. Юдина. Я была тому свидетелем. Как-то, идя по коридору четвертого этажа, я услышала знакомый способ работы и, думая, что там занимается кто-то из моих соклассников, распахнула дверь. За роялем сидела Мария Вениаминовна.

У этого способа работы существовала разновидность. Я часто к ней обращалась, особенно, когда надо было выучить какой-либо запутанный пассаж. Клавиша нажималась беззвучно, а затем ее нужно было «продавить», «достать до дна», «оттолкнуть от себя », то есть должен состояться моментальный посыл энергии и следом наступить освобождение. Каждую клавишу можно было «продавливать» два-три раза, и так до конца выбранного участка текста. Результат был аналогичным.

Из всех приемов работы для достижения экономии пианистических движений в моей памяти особенно ярко запечатлелся следующий. Взять звук (интервал, аккорд) и, как можно быстрее, почти одновременно, приготовить пальцы к взятию следующего, именно приготовить нужной аппликатурой, но не играть, пальцы только прикасаются к поверхности клавиш или находятся близко над нею. Мне не удавался аккомпанемент в вальсе Шопена, я мазала басы. Борис Моисеевич предложил проучить его таким образом: сыграв третью долю в такте, как бы оттолкнувшись от нее, достать 5-м пальцем нужный бас, но не озвучивать его. Проблема чистоты аккомпанемента была решена. Таким же приемом я проучивала и аккорды в Тарантелле Листа (эпизоды ff, такты 74-76 и далее): взяв один аккорд и слушая его, мгновенно приготавливала нужной аппликатурой следующий. Так решалась проблема чистоты текста , точности попадания, связанная с экономией игровых движений.

Память хранит еще и такие наставления учителя: «подтяни корпус, он и концы пальцев – единый организм»; или «Экономия движений, ничего лишнего, все близко к клавиатуре и точно »; или «piano надо играть глубоким звуком, крепкими пальцами, такое ощущение, что сейчас же можешь перейти на forte»; кантилену следовало играть, как бы «переступая с пальца на палец» (как учил

К.Н. Игумнов), «чтобы были видны косточки» (суставы, соединяющие пальцы с ладонью), а также и немало другого. Педагогический арсенал Бориса Моисеевича был огромен. В классе он брал на вооружение, видимо, то одно, то иное, опробуя и отрабатывая различные способы и приемы работы, различные подходы к решению исполнительских проблем в зависимости от индивидуальных особенностей ученика. Но то, что я назвала педагогическими принципами, присутствовало неизменно не только в те далекие 50-е годы, но и позже, в 70-е, когда мне доводилось бывать у него на уроках.

В ранг принципиальных положений педагогики Б.М.Берлина считаю необходимым возвести и его стиль проведения урока. Этот стиль можно кратко охарактеризовать тремя словами: артистизм и высочайшая энергетика. Что бы он ни говорил, что бы ни показывал – все звучало эмоционально накаленно, ярко-образно, все было насыщено таким волепроявлением, что с урока мы уходили порой совсем обессиленные. Так высоки были его требования, так многого он от нас хотел, и так кипуч был его темперамент. Его исполнение произведений, проходимых в классе, поражало и восхищало, а энергия звукотворения просто завораживала.

Немало разнообразных деталей, фактов запечатлелось в памяти за годы общения с учителем. Когда-то меня удивило поведение Бориса Моисеевича вот в какой ситуации: по состоянию здоровья ему было необходимо в 12 часов обязательно съесть или яблоко, или апельсин. Казалось, какая проблема! Сиди в классе, сделай маленький перерыв в занятиях и ешь фрукт. Нет! Борис Моисеевич каждый раз шел в буфет (он находился на третьем этаже, под нынешним органным классом), брал тарелку, нож и только там, за столом, совершал свою нехитрую трапезу.

А вот другой пример. Он касается нотного текста. Недавно я просмотрела ноты почти всех произведений, проходимых мною в классе. Их немало. Но нигде я не нашла никаких дополнительных указаний, внесенных рукой учителя. Никаких «вилочек» и оттенков, никаких помарок текста! Лишь в концерте

Прокофьева в одном месте подписана аппликатура. Думаю, что это не случайно. Слуховой метод работы даже не предполагал самой возможности обращения к зрительным напоминаниям. Но, конечно, не только это.

Приведенные примеры прежде всего свидетельствуют о безмерном уважении к Музыке и, в частности, к Авторскому тексту произведения, и, как солнце сверкает в капле воды, так и в них заблестела высокая культура Человека-музыканта.

В те послевоенные годы, когда я училась у него, немногие педагоги решали исполнительские проблемы при такой постоянной апелляции к слуху ученика, при такой активной его задействованности. И хотя в истории отечественной педагогики имелся чрезвычайно яркий случай слухового метода обучения – метод Ф.М. Блуменфельда, Борис Моисеевич, видимо, о нем мало что знал, так имя Феликса Михайловича в классе не звучало (работа Л.А. Баренбойма о Ф.М. Блуменфельде появилась позже, в конце 1960-х годов).

А вот имя М.Н. Курбатова мне было знакомо. Дело в том, что в библиотеке института Борис Моисеевич взял его книжечку «Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано», вышедшую в свет еще в 1899 году, и делился с нами своими впечатлениями от прочитанного, с восторгом отмечая общность своих и автора взглядов и убеждений.

И сегодня, читая Курбатова, я словно попадаю на урок к Борису Моисеевичу и слышу: «…исполнитель, не умеющий слышать своего собственного исполнения, никуда не годится. …исполнитель должен совершенно ясно слышать все до одного извлекаемые им из инструмента звуки. В этом смысле все зависит от слуха и от степени слухового внимания». «Художественность исполнения зависит исключительно от этой работы над собой, и степень талантливости совершенно ясно определяется степенью требовательности к себе в этом отношении»[21]. А сколько общего, знакомого обнаруживаешь при чтении «Страниц из записных книжек» Н.К. Метнера! «Слушать, слушать и слушать.

[21] Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899. с.18-19, 25.

Вытягивать звуки слухом из глубочайшей тишины». «Опускать нутро, поменьше следить за пальцами»[22**]…

Воспитанник Московской консерватории Б.М. Берлин вобрал в себя и творчески преломил лучшие традиции отечественной фортепианной школы. Он продолжил эти традиции и силой своего таланта создал свою, оригинальную, систему воспитания пианиста, где для решения основополагающих воспитательных проблем были выработаны свои, своеобразные, подходы и способы.

8 марта 1979 года я пришла к Борису Моисеевичу, чтобы поздравить его с днем рождения. В доме было море цветов. Собрались ученики, и в трехкомнатной квартире в Факультетском переулке стало тесно. Тогда состоялся следующий разговор:

– Цель, смысл моей школы – поставить голову, научить слушать звук, мыслить в музыке. «Метель» Листа играют все, но почти никто не фразирует. Не могут объединять, мыслить, думать. Музыкальная мысль все время прерывается, куца. Одни концы! Скука! Я даю специальные упражнения, чтобы тренировать голову. Упражнениями нужно пользоваться постоянно, воспитывать голову, мысль.

– Борис Моисеевич, получается, что на моих глазах, вот уже 25 лет, Вы всех учите одному и тому же, и как трудно это всем дается. А был ли кто у Вас, у кого от природы, от Бога, сформировано такое мышление, кто сам слышит длинную фразу?

– Нет. Со способными делаю то же, учу тому же. Даже больше: чем способнее, тем больше надо развивать это умение, больше тренировать голову. О роли головы говорил еще Гофман. Но многие учат руками, и, надо сказать, многого достигают, но не достигают главного. Руки – это средство, орудие труда. На них не надо смотреть. Недаром Артур Рубинштейн пишет, что он мечтает сыграть весь концерт, ни разу не взглянув на руки. Ведь тогда занят музыкой,

[22] Н. К. Метнер. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. М., 1963. с.26, 35

мыслишь, думаешь. А студенты все заняты руками. Как там, вышло или нет. Чего куда поставить. Голова занята другим, черт знает чем, но не музыкой.

Помните, сетовал один знаменитый музыкант: «Я знаю много школ для постановки рук, но ни одной для постановки головы». Что ж, педагогическое творчество Б.М. Берлина, безусловно, явило собой пример такой школы, школы воспитания слухо-звуко-мышления.

В описываемое мною время об интонационном учении Б.В. Асафьева почти никто не знал. Еще слишком мало времени прошло для его осознания. Но если теперь с точки зрения этой теории посмотреть на педагогическое кредо Б.М. Берлина, то Борис Моисеевич учил асафьевской «вокаль-весомости» интервалов, асафьевскому сопряжению тонов, учил слышать музыкальную интонацию как неразрывное триединство образа, чувства и мысли, всячески развивал активность слуховой сферы, словом, воспитывал интонационную слуховую культуру как важнейшую основу творческой работы пианиста.

Передо мной незабываемый образ Учителя… Каким светом сияет для меня его личность! Каким «тихим звуком» звучит во мне его человеческое, педагогическое эго!

Борису Моисеевичу не было и пятидесяти лет, когда его поразила жестокая болезнь – диабет. Около сорока лет он жил на ежедневных уколах инсулина, которые делал себе сам. Тогда, в 50-х, он как-то сказал: «В жизни никогда нельзя раскисать! Всегда надо быть мобилизованным, энергичным, распускать себя нельзя никогда. Что было бы со мной ?!»

И до сих пор идут ко мне лучи его воли и мужественности, оптимизма и энергии и слышится гармония бесконечной преданности профессии, неисчерпаемой любви к искусству, трудолюбия и глубокой порядочности. Это есть высший урок, который преподал Борис Моисеевич Берлин всей своей жизнью.

С. Дрезнин[1]

Об Учителе. Берлин и театр. Уроки Берлина.

«…И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не преклоняясь»

Сергей Эйзенштейн о Мейерхольде[2]

Об Учителе

Летом 1973 года я сдавал вступительные экзамены в Институт им. Гнесиных. Идя на собеседование, я заметил странную фигуру: в рубашке с короткими рукавами по моде 50-х годов и в сандалиях, по коридору шел некто, внимательно и с недоверием смотрящий вбок на пальцы своей правой руки, которые беспрестанно шевелились, сдвигались и раздвигались.

Это был Б.М. Берлин. «А, это ты? Ну, давай в класс» - его лицо питерского потомственного рабочего приветливо засветилось; мне даже показалось, что он внутренне подмигивает мне…

(30 лет спустя, я прочел у Сабанеева, что Скрябин тоже очень любил смотреть сбоку на свои пальцы…)[3]

«Сыграй 27-ю сонату Бетховена… и смотри на меня – я буду показывать». Он встал за рояль на манер певцов и приготовился слушать. Дав мне сыграть два такта первой темы, он прервал меня: «А хочешь попробовать сыграть ТАК?» Он напел тему так, как ее себе представлял. Лицо его стало суровым, глаза острыми; он стоял очень прямо и гордо и даже несколько подпрыгивал на месте; первый мотив темы у него просто взорвался активностью, второй был полон неуверенности (здесь в глазах Б.М. появилась мольба); одновременно Берлин так образно «сыграл» тему на корпусе «Ферстера» - движения его рук, с наработанными мускулами (как ноги у балерин), были настолько выразительными, что не понять, чего он хочет, было просто невозможно. Я

[1]Сергей Григорьевич Дрезнин – пианист, композитор, дирижер, проживает во Франции. Учился у Б.М.Берлина в ГМПИ им. Гнесиных 1973 – 1978, в ассистентуре – стажировке 1978 –1980 гг. В 1986 г окончил Московскую консерваторию по классу композиции Т.Н.Хренникова. Учился дирижированию в Венской Hochschule у Карла Эстеррайхера. Лауреат Всероссийского конкурса.

[2] Встречи с Мейерхольдом, ВТО, Москва, 1967, стр. 219

[3] Л.Сабанеев. Воспоминания о Скрябине. «Классика 2000», Москва, стр. 62

попробовал… «Не надо показывать в октаве верхнее «ми», покажи - нижнее, чтобы получилась связная мелодия». В конце фразы Берлин попросил сделать большое замедление… я пошел за ним…

Параллельно у меня в мозгу засветились строки из воспоминаний одного музыканта о работе с Тосканини: «Мне всегда хотелось сыграть это соло именно так…, но с другими дирижерами это было невозможно».

Мы пошли дальше. «Вот здесь мне надо совсем неуверенно… нет, не так, посмотри! Между нот!» Он стал совершать странные горизонтальные параллельные движения руками, как бы поглаживая воздух… «А теперь - forte!!!» От неожиданности даже «прохиляли» гаммы, из-за которых меня, наверное, и не приняли в консерваторию. «Эти аккорды сыграй сухо. Слушай в паузе. Должно быть страшно…»

Минут через пятнадцать Берлин довольно произнес: «Ничего не умеет, но уши хорошие »

Я помню, на первом уроке Берлин собрал нас, троих первокурсников, для своего знаменитого «Чем отличается речь культурного человека? Умением собрать мысль в ДЛИННУЮ фразу…» Мы пробовали делать crescendo на одном звуке, «слушать звук» … Потом Берлин стал говорить о посадке и о «включенной» руке. Он сел показать аккорды из Сонаты Листа… сел гордо, раскрыл п альцы веером… и буквально обрушился на первый фа-минорный аккорд. Раздалось нечто вроде небольшого атомного взрыва. Затем Б.М. вдохнул полную грудь воздуха – и опять как бы упал на аккорд, с грозным ми-бемолем в басу, приговаривая: «и здесь!… и еще раз!». Чувствовалось, что это хорошо рассчитанный педагогический прием – впоследствии я часто наблюдал его во время открытых уроков Б.М..

Берлин искоса поглядывал на нас, ошалевших, от этой небывалой звучности – глаза его были лукавыми, он явно наслаждался произведенным эффектом. Такого forte никто из нас никогда не слышал. Казалось, стены 65-го класса раздвинулись, а «Ферстер» превратился в какой-то другой инструмент или в оркестр.

Вот так это и началось…, и продолжалось много лет. Постепенно мы, студенты, привыкли к ощущению «чуда», вот так запросто происходящего у нас в 65-ом классе. Казалось, так будет всегда. Заходишь в класс, и попадаешь, как Алиса, в «зазеркалье». Конечно, доставалось всем, и не обходилось без слез. Надо сказать, что в арсенале методических приемов Берлина был и «гнев педагога», действовавший безотказно. Когда расстроенный студент, наконец, уходил из класса, Б.М. подмигивал нам, оторопевшим, как мушкетеры в приемной капитана Де Тревиля: «Это я, мол, понарошку». Он и мне часто говорил, что гораздо лучше получается показаться сердитым, если ты на самом деле не сердишься. Если же случалось по-настоящему вывести его из себя - в гневе «Борис» был страшен…

Но никогда Берлин не оставлял студента с ощущением безнадежности, что «никогда не выйдет», и т.д. Он еще в классе, тут же на уроке, показывал, как сделать, чтобы «вышло»; студент всегда выходил с урока с точным планом дальнейшей работы, а чаще всего – окрыленный сознанием своих, вот только что раскрытых ему самому возможностей.

Я помню это ощущение – что перед ним любые успехи и блага! Казалось, солнце светило ярче, и снег становился белее на улице Воровского[3]. Спаянные этой причастностью к чуду, мы, ученики Берлина, гордые «берлинцы», держались вместе. В то же время, подражая учителю, активно и щедро делились нашими «секретами» со всеми желающими…

Ответственность

Берлин предъявлял высокие требования к студенту – но еще требовательнее он был к себе. Не было случая, чтобы он опоздал в класс. Не было случая, чтобы он провел урок в полсилы. Он и после урока не переставал мысленно «заниматься» с нами. Бывало, он звонил мне: «Ты знаешь, Сережа, я подумал… попробуй поработать так-то и так-то». Он был требователен и к другим педагогам. В бытность заведующим кафедрой специального фортепиано, он ввел экзамены не по курсам, а *по классам*. Если студент играл неважно, для Берлина виноват был, прежде всего, педагог: «Есть печать педагога, а есть

[3]Ныне улица Поварская.

клеймо»,- говорил он. Берлин настолько уверенно вел учеников любого уровня к реализации своего идеала, постепенно усложняя задачи и вкладывая в руки ученика орудия их выполнения, что и средние по данным студенты начинали играть ярко, интересно, у них великолепно звучал рояль. Именно при отсутствии собственной «индивидуальности» было отчетливо видно , как много Б.М. вкладывает в занятия со ВСЕМИ учениками – его работа («печать педагога») была всегда налицо. «Я мастер наряжать ворон в павлиньи перья» - говорил он[1].

А ведь надо-то было Берлина использовать прямо «по назначению», чтобы он шлифовал готовых пианистов на мастер-классах.

Вот как Лист в Веймаре. И я это сравнение использую сознательно.

А с кем еще сравнивать? У кого еще из педагогов был такой формат? О ком напишут: «…гипнотическое воздействие…», «…эффект граничил с чудом…», «…завораживал звучанием…», «…вызывал восхищение…» и т.д.

Кто мог создать в классе такое творческое напряжение, что присутствующие наблюдатели после урока чувствовали себя измотанными?

И это - когда Берлину было уже за семьдесят.

А «берлиновский» звук, его неповторимая фразировка, образность его вдохновенных показов, которые действительно заставляли присутствующих в классе плакать и смеяться?

---

[1] И о Мейерхольде писали, что он превращает опытных актеров в дебютантов, а дебютанты у него часто блистают как опытные актеры. Актер Лев Снежницкий, перешедший к Мейерхольду из Малого Театра, вводился в роль Армана в «Даме с камелиями» и у него никак не получалась сцена, когда Арман вбегает к Маргарит, чтобы вымолить у нее прощение. «Стоп! – сказал Мейерхольд, останавливая меня энергичным жестом руки. – Вам надо помочь себе… Вбегая, сорвите с головы шляпу. Швырните ее в сторону. Отбросьте плащ. Ищите Маргарит, старайтесь взглянуть ей в лицо, увидеть ее глаза! Упадите перед ней на колени! Попробуйте.» … Я отлично понимал, что даже технически не смогу выполнить рисунок, предложенный Мейерхольдом. От сознания своей несостоятельности я весь одеревенел… Едва я успевал выполнить одно указание, как слышал новое: «Руки должны быть свободными… Купайте Маргарит ладонями, как малое дитя! Молите ее о прощении взглядом, жестом!» Пробившись со мной около часа, Всеволод Эмильевич подошел ко мне и дружески обнял, чтобы ободрить: Это очень трудная сцена… Работайте и звоните мне, звоните!» Цит. по книге Встречи с Мейерхольдом. ВТО, Москва, 1967 г., стр. 532

И, наконец, феноменальное *педагогическое мастерство*, умение безошибочно определить *истоки* ошибки и показать *пути* ее исправления?

С годами становится все очевидней, что с нами рядом жил, работал, ходил в буфет, сидел на экзаменах, и прочее - **великий музыкант**.

А с кем сравнивать – все-таки есть!

Была еще одна такая личность, чье искусство вызывало и вызывает до сих пор споры до хрипоты, кто никак не хотел и не мог укладываться в прокрустово ложе «советской исполнительской школы».

Мария Вениаминовна Юдина. Как много схожего у этих двух пианистов – суровость, образность игры, мощь, неприятие всяческих «чуйств» в игре. Знаменательна также родственность приемов звукоизвлечения, вплоть до «укрепления пальцев».

Между прочим, вспоминается рассказ ученицы[1] о системе "весовой игры", по которой Юдина занималась с новыми учениками (рвавшимися, естественно, играть концерты - консерватория все же!) «Броски рук от плеча на клавиши. Тяжесть, вес, нагруженные от плеча, как по шлангу, должны были "переливаться" в кисть руки. От плеча - на кисть. От плеча - на третий палец. И так месяцами»

Роднят эти фигуры и прямота, честность, неспособность к компромиссам, умение наживать себе врагов. Для обоих общение с величайшими шедеврами музыкальной культуры было бесконечным поиском, в котором они иногда шли «дальше» автора, высвечивая в его музыке аспекты, созвучные современному мироощущению.

Оба искали в музыкальной интерпретации то, о чем Адорно[2] писал: «Вообще говоря, проблемы исполнения в смысле собственно духовном - всегда проблемы композиции. Во-первых, исполнение должно выявить сам замысел композиции, содействовать ему. Потом, оно должно разрешать проблемы, присущие самой композиции. Исполнение является, так сказать, апелляционной

[1] Цит. по материалам в Интернете
[2] Теодор Адорно (Визенгрунд) (1903 – 1969) – немецкий музыковед, философ, социолог, композитор.

инстанцией, перед которой ещё раз разрешается композиция как процесс»[1] Проблемы, антиномии композиции в исполнении следует не "замазывать", а постичь их смысл. Исполнитель должен нацеливаться на «крайности композиционного содержания, а не на среднее их уравнивание».

Юдина играла сама – для тысяч слушателей, Берлин – для единиц или через своих учеников. И музыка отвечала им взаимностью, буквально питая их до старости колоссальной жизненной энергией.

Больной человек, заложник инсулиновых инъекций, Берлин отдавал себя на сто процентов классе – и казался моложе своих студентов.

Вот чего в искусстве Берлина (и Юдиной!) не было – это эстетизма. В образах всегда жили впечатления, эмоции и образы самой жизни. Б.М. умел их преображать в художественную ткань, минуя, так сказать, «концертный зал». Да! Прямо из жизни – в музыку! Ему не нужны были иные посредники, кроме автора… и учеников. Конечно, приходилось менять подход студентов к музыке. Б.М. не боялся резкости, даже подчас грубости, той «капельки жестокости», без которой, как говорил Федор Сологуб, «как без соли – пресно» – лишь бы докопаться до истинной глубины в произведении – и «достать» ученика, пробуждая в нем дремлющие силы и резервы, о которых тот и не подозревал.

Ведь недаром на первом же уроке, когда вместо сложных произведений студент получал задание сыграть один-единственный звук – и долго-долго слушать «шлейф на diminuendo»[2], Берлин требовал не просто громкого, яркого звука, а звука, взятого «с отвращением»

«Ну, сыграй, как будто ты говоришь: «Вон!!!!».

То есть вместо выполнения привычных, академически-музыкальных громче - тише, «вилочек» и т.д., требовалось выразить *эмоцию* в звуке, причем эмоцию предельного накала. Барьеры академизма снимались просьбой *крикнуть*: «вон отсюда!!!» - одновременно со взятием звука всей рукой от плеча.

---

[1] Theodor W. Adorno, Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata. Hg. von Henri Lonitz/К теории музыкальной репродукции. Записки, эскиз, две схемы. Сост. Хенри Лонитц. Frankfurt/ Main, 2001, стр. 168-169

[2] по выраженению Пабло Казальса, которое любил приводить Б.М.

А Берлин все подливал масла в огонь: «Ну, разозлись на меня: чего он ко мне пристал, этот Берлин… ну скажи: (рявкает) ВОН, проклятый старикашка!!!»

Не верилось, что скоро, очень скоро надо будет уметь сыграть *все* произведение на таком накале …

«Вот так проработай *каждую* ноту». Увидев смятение на лице студентов, Берлин подмигивал и говорил: «Ничего, две недельки так поработаешь, пальцы окрепнут – не узнаешь себя».

Это был длинный путь, с подъемами и падениями, часто с муками и слезами (любимым выражением-утешением Б.М. было «Нет ничего прекрасней, чем муки творчества»). Работая в классе, Б.М. мог довести студента до слез, пародируя его «плохую» фразировку и требуя бесчисленных повторений одной только фразы. Это была настоящая *школа* в уже утраченном, старинном смысле слова: Учитель и ученики (на манер школы японского театра НО[1]); здесь секреты мастерства передавались буквально из рук в руки, а с ними и «мудрость поколений»…

Оканчивая институт, я постарался изложить в моем дипломном реферате о основные принципы педагогики Берлина, как я их тогда понимал.

Позднее, когда я стал изучать творчество Мейерхольда и его «биомеханику», работы Брехта, увидел редчайшие документальные кадры «Ревизора», Михаила Чехова, спектакли Роберта Вильсона, Стивена Беркова, Хайнера Мюллера и других, мне стало ясно, насколько *глубинным* было родство Б.М. с этими мастерами театра XX века, насколько сходными были – при колоссальном внешнем различии приемов и эстетики – основы подхода к *освоению действительности* в их творчестве.

Здесь дана попытка как-то связать его самобытные творческие и педагогические приемы с теорией и практикой сценического искусства.

Берлин и театр

Большинство задач, которые Берлин ставил перед учеником и помогал ему решать, далеко выходили за рамки фортепианной педагогики, как ее понимали в СССР и за рубежом. Особенно это касается проблемы «актерского» самочувствия

[1] Классический японский театр, сформировавшийся в XIV веке.

музыканта, взаимоотношений творца (пианиста) и его материала (звукового образа). В новаторском решении этих , глубоко прочувствованных Берлиным, вопросов, он обращался к опыту великих деятелей мирового театра и его теоретиков: Дидро, Михаила Чехова, Станиславского, Таирова и др . Особенно близка творчеству Берлина – по дерзости поиска и трагичности видения – фигура Мейерхольда.

Б.М. имел счастье лично наблюдать работу Мейерхольда и Станиславского, работал пианистом в театре Таирова, сам хотел одно время стать актером.

А ведь Москва в 20-е годы прошлого столетия была театральной Меккой: такого расцвета театра в самых разнообразных его проявлениях Европа не упомнит. Нет сомнения в том, что именно тогда зародились основные принципы фортепианного стиля и образного мышления Берлина.

Музыкальное исполнение -- творчество

В XX веке театр прямо и смело утвердился как самостоятельный вид искусства. «Пьеса – это лишь повод» «Расцветим канву текста узором движений» «Режиссер – творец наравне с автором» - эти и подобные им фразы перешли из разряда полемических лозунгов в категорию непреложных аксиом современного театра.

Мейерхольд прямо объявлял себя на афишах «автором спектакля». «Я тоже художник. Я тоже имею право на творчество!» восклицал он же, когда Илья Сельвинский придирался к деталям постановки его трагедии «Командарм-2» которых не было в тексте пьесы[1].

В России театральная публика как нигде принимает право режиссера на свое видение и , идя «на Любимова[2]», «на Чусову[3]» или «на Роберта Вильсона[4]», заранее готова на любые неожиданности, вплоть до шока.

Искусство Берлина было наполнено такими «неожиданностями», а в те годы, когда расцвел его дар педагога-режиссера, «свое» далеко не приветствовалось.

---

[1] Встречи с Мейерхольдом, ВТО, Москва, 1967, стр. 389

[2]Юрий Петрович Любимов (род. в 1917 г) – Художественный руководитель Театра на Таганке.

[3]Нина Владимировна Чусова – режиссер, постановщик спектаклей в театрах: «Современник», «МХАТ», «имени Моссовета» и др. Известна своим нестандартным подходом к пьесам Островского, Гоголя и других «классиков».

[4] Американский театральный, оперный режиссер, один из корифеев современного театра.

Советская исполнительская школа 1950-80х годов , с ее консерватизмом, крепким профессионализмом и традициями исполнения, уходящими в 30-е годы, идеально подходила для международных конкурсов с их «объективной» оценкой игры музыкантов. А конкурсы были единственным «окном в Европу » для молодых пианистов. Никакого экспериментаторства, «выпячивания» собственной индивидуальности, отклонения от золотой середины. («Ненавижу золотую середину!» - говорил Гульд).

«Не играй себя, играй автора» - десятилетиями повторялось как заклинание. «Объективизм» Гилельса противопоставлялся «субъективизму» Горовица.

Берлин же всегда пропускал произведение через себя, его интерпретации – через игру его учеников – были всегда окрашены его личностью.

Студенты Берлина сидели за роялем прямо, на руки не смотрели, пальцы намечали каким-то диковинным образом, казалось , что они члены какой -то особой секты гордецов, не признающих над собой той всесильной власти, под которой ходят простые смертные. Это настаивание на праве собственного видения не могло не раздражать. «Опять Берлин мудрит…», «Берлин портит студентов». «Передайте Берлину, что так играть нельзя!» - бросил мне один из членов жюри после исполнения Сонаты Листа на Всероссийском конкурсе.

Интерпретация – это и произведение, и *рассказ* о нем, в котором преломилось *свое видение* мира интерпретатором.

После потрясающего исполнения Рахманиновым в Америке своих произведений американские критики недоумевали: «В нотах этого нет».

Да, произведение не только в нотах, но еще более *между нот*. Ноты – это текст, который нужно *прочесть*. Кстати, Софроницкий, подразделял пианистов на «личных» и «безличных»: «Не музыка *говорит*, а музыку *говорят*».

Да, у Рахманинова в нотах не было этих страшных изломов, которыми корчатся его «Вариации на тему Корелли» в записи урока Берлина[1]. Нет и «юродивого» смирения, надрыва, исступления, а иначе мы бы это уже знали, и

[1] Подробнее об этом см. ниже

много раз бы слышали, и сами бы играли. Но у автора все это было, только не в нотах, а *в жизни*.

И у Берлина – в жизни. Недаром мудрец сказал: «Талант черпает свое искусство из искусства, а гений – из жизни». Великий дар артиста – выразить свое время, преломить *свою* эпоху в творчестве.

А эпоха была великая, страшная. «Если бы чеховские герои могли заглянуть в будущее, ни одни чеховская пьеса не смогла бы кончиться – герои бы сошли с ума» (Д.Синявский).

«По сравнению с жизнью *каждого* советского человека трагедии Шекспира - детская игра» (А.Ахматова).

А чем музыкант-исполнитель хуже писателя? Разве ему не дано выразить свое время?

Подтекст

Львиная доля работы в классе уделялась работе над фразировкой «в образе», чтобы *выразить основное содержание* данного музыкального фрагмента, то, что Бертольд Брехт называл «жест» - Gestus.

В том, что это содержание *есть*, Б.М. никогда не сомневался. Временами оно конкретизировалось подтекстовкой, но чаще сочетанием показа и словесного комментария. «Представь себе , что…» или «Вот как это было…» Иногда находился интересный образ: «И вдруг… все рассыпалось!»

Часто Б.М. прибегал к «оркестровке» фрагмента: «Здесь – далекая валторна… а вот здесь литавры». Но вся работа со студентом в классе и студента дома была направлена именно на *выявление* и выражение этого *содержания*, этого *образного подтекста*. Ведь и режиссеры часто советуют актеру: «Не играй текст, играй подтекст». Мейерхольд писал: «У актера всегда должна быть задняя мысль. Зритель прочтет ее у него в глазах».

Стремление взглянуть на привычное - по-новому, найти необычный подход к классике.

По неожиданности, смелости и парадоксальности интерпретационных решений Берлина можно сравнить (и его сравнивали) с Мейерхольдом. Почти в каждом из проходимых в классе (и многократно показываемых) произведений Б.М. находил (открывал) удивительные вещи. Это касалось как общей концепции, которая всегда, как и у Мейерхольда двигалась в сторону *заострения* драматизма (и юмора), так и во множестве интереснейших деталей, оживлявших ландшафт произведения. Иногда, даже часто, вещь звучала настолько свежо и по-новому, что в ней трудно было узнать привычную всем музыку. И самое-то интересное в этом было то, что в девяносто процентов из ста Берлин высматривал свои идеи и находки в тексте автора.

«Ты посмотри, что тебе Шопен здесь пишет» - говорил Б.М., указывая на залигованные аккорды во вступлении Фантазии Шопена[1]. И, чтобы сделать эти «валторны» более рельефными, Б.М. предлагал начинать «раскаты» в басах в последующих тактах с pianissimo. Боже, да никому же в голову не пришло это, и не увидели этих лиг у Шопена!

В этом Б.М. сохранял всегда полную свободу, ни на кого не оглядывался – как и Мейерхольд. Для него был один Бог – автор, а иногда даже и не автор, а жизнь, которую Б.М. вместе с автором глубоко «копал».

Он с восторгом воспринял цитату из Мейерхольда: «Главное, чему нам нужно учиться у Пушкина - это той внутренней свободе, которая необходима в творчестве и которой он обладал. Самое страшное в искусстве – это робкая чопорность, смешная надутость, подобострастие, стремление угадать чей-то вкус и угодить ему, боязнь унизить чье-то высокое знание, оскорбить каких-то спесивых людей. Если ты не отделался от всего этого, то лучше к Пушкину и не подступаться»[2].

Сколько раз Берлин вспоминал, по его словам «гениальную постановку» Мейерхольдом «Пиковой дамы» Чайковского: «Представляешь, Герман поет о

[1] См. статью Л.Стародубровской.
[2] Александр Гладков. О Театре. Москва, 1980, стр. 303

любви, а глаза его … ищут лестницу в спальню Графини!». И тут же сам изображал лихорадочную походку Германа, крадущегося по лестнице.

Волею судеб Берлин был «только» педагогом. И это, парадоксальным образом, оставляло ему много времени на размышления над интерпретацией музыки, на поиски новых путей.

Можно смело сказать, что вся его жизнь – это был сплошной поиск. Его супруга рассказывала: «Однажды Борис приходит, сияющий: «Лина, я, наконец, «передумал» Сонату Листа!». Б.М. также с восторгом замечал и находки других музыкантов прошлого и настоящего, всегда говоря: «Вот как делал здесь Антон Рубинштейн!», «А Гульд здесь играет тридцать-вторые вместо шестнадцатых», «Игумнов здесь делал акценты…».

Более того, он с радостью подмечал интересное и в игре студентов, как своих, так и чужих. Однажды он пришел с экзамена возбужденный: «Лена Пляшкевич, студентка с вашего курса, придумала это… В Фантазии Моцарта ре-минор она в 10-ом такте задерживает пальцами аккорд в басу. Очень интересно! Теперь всегда буду так показывать».

Введение контрапункта

Как Мейерхольд смело вводил дополнительных персонажей для «диалога» с главным героем, так и Берлин почти всегда искал *контрапункт* к основной мелодической линии. Но ведь и сам Мейерхольд был музыкантом. Быть может, его «контрапунктические» театральные идеи были вдохновлены полифонией в музыке: ведь известно, что он рекомендовал своему бывшему ученику Эйзенштейну сопровождать ВЕСЬ «Броненосец Потемкин» музыкой Баха.

Берлину было очень близко искусство Глена Гульда, для которого контрапунктическое мышление было основой. Он был потрясен гульдовским исполнением 1-й части 3-й Сонаты Скрябина – так близко ему было противопоставление мотива Рока в басу - основной теме (да основная ли она? Может быть, басы важнее…). И уж конечно, фактура любого произведения должна была быть прослушана и проработана на fortissimo – чтобы добиться *независимости голосов* до их слияния в хор.

Игра «всем телом»

Принцип «биомеханики» Мейерхольда - в каждом движении участвует все тело. Берлин, также, учил «включать тело » во время игры. Сюда входила, безусловно, особая прямая посадка с «резонирующей» диафрагмой, игра всей рукой – не только в аккордах, но и в мелкой технике. В кульминациях Б.М. советовал даже привстать над сиденьем и затем «обрушиться» на клавиатуру мощью всего тела. Тело играло колоссальную роль для достижения ритмический пульсации в особо «энергичных» произведениях (Бах, 1-я часть 7-й Сонаты Бетховена, Финал ре-минорного Концерта Брамса, и т.д.). Надо было также фразировать, помогая себе телом, «тянуться телом» к вершине фразы. Б.М. всегда приводил в пример тот фрагмент из книги «Путь актера» Михаила Чехова, где актеры перебрасываются мячами под чтение «Гамлета», чтобы ощутить в теле ритм шекспировского стиха.

Чтобы почувствовать в теле ритм произведения, Берлин предлагал ученикам такое упражнение: напевая голосом тему (как можно выразительнее), совершать плавные «дирижерские» движения руками, *одно* длинное движение на *одну* фразу, причем в этих движениях принимает участие *все* тело, от пальцев ног до кончиков пальцев. После этого надо сесть за инструмент, и сохраняя этот ритм в теле, сыграть фразу.

Спустя много лет я присутствовал на разборе выдающимся режиссером Робертом Вильсоном генеральной репетиции его постановки «Золота Рейна». Многое из того, что Вильсон говорил певцам – а это были блестящие, вышколенные им исполнители с мировым именем – очень близко Берлину по существу. «Ваше тело говорит за вас… Главное – диафрагма, держите ее… он нее идет излучение вашей личности в зал… В каждом движении, вплоть до движения пальца, должно участвовать все тело». Он показывал, как надо стоять на сцене и как - не надо. «Вот это – мы ждем на автобусной остановке» (расслабленное тело). «А вот – мы на сцене». Плечи расправляются, грудная клетка идет вверх , Вильсон вырастает над своим и так не малым ростом. Огромное достоинство, собранное лицо, как бы говорящее: сейчас я вам расскажу

что-то важное. И лучи, о которых писал Михаил Чехов, действительно начинают струиться со сцены. Это было как чу до, как будто дверь приоткрылась в хранилище высших тайн.

Переживание – представление

Несмотря на огромный темперамент и эмоциональность, искусство Берлина было каким-то странным образом очень объективно.

Я помню, как-то раз на репетиции перед классным экзаменом в Малом зале института, он сам сел за «Стейнвей» показывать студенту. Я сидел в последнем ряду, и в первый раз видел и слышал его игру издали, с «отходом».

Его корпус был неподвижен, ни один мускул не дрогнул в его лице. От всего его облика исходил холодок , мужественное достоинство; музыкальная фраза «кипела», но в самой «позиции исполняющего» была отстраненность. Вспомнился Софроницкий: «Самые лучше мои концерты – это те, когда как будто не я играю, а мои руки сами выполняют какие-то пасы на клавиатуре».

«Всякое исполнение есть рассказ» цитировал Берлин Игумнова. «Не переживай за роялем, все как бы со стороны… Не надо так увлекаться, ты ведь ничего не слышишь. Вспомни «Мою жизнь в искусстве» Станиславского: он на сцене рыдал, а публика хохотала». Чтобы заострить эту мысль, он мог играть какой-нибудь особо «душещипательный» фрагмент, одновременно разговаривая с учеником, комментируя свою игру и т.д. Излюбленным примером «раздвоения» исполнителя для Б.М. была цитата из «Парадокса об актере» Дидро, где во время страстного любовного дуэта актер шепотом назначал своей партнерше свидание, говорил скабрезности и т.д.

А вот сходный фрагмент из книги «Маска и душа» Шаляпина: «Когда я пою, воплощаемый образ стоит передо мною всегда на смотру… Я пою и слушаю, действую и наблюдаю… На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует… Помню, как однажды, в «Жизни за царя», в момент, когда Сусанин… обнимая дочь свою Антониду, поет: «Ты не кручинься, д итятко мое…», я почувствовал, как по лицу моему потекли слезы. В первую очередь я не обратил на это внимания – думал, что плачет Сусанин, - вдруг заметил, что

вместо приятного тембра голоса из горла начинает выходить какой-то жалобный клекот… Нет брат, - сказал контролер во мне, - не сентиментальничай. Бог с ним, с Сусаниным. Ты уж лучше пой и играй правильно».

Для «отчуждения» произведения от играющего (которое было ничто иное, как брехтовское Verfremdung[1]), Берлиным был разработан целый ряд упражнений:

1) Заниматься, глядя на себя в зеркало
2) Играть произведения в полную силу, глядя себе на правое плечо: «Следи, включена ли рука»
3) Считать вслух или разговаривать во время игры
4) Проигрывание целиком в среднем темпе в нюансе mezzo piano «без чувств», только слушая себя

Метод физических действий

Берлин умел, как никто зажечь ученика, будь то словом или показом. Часто «планка» была слишком высока, ученик, как ни старался, не мог добиться желаемого (а Б.М. бывал безжалостен). «Вся искренность мира», по выражению Питера Брука, не могла помочь студенту, повергая его в отчаяние. Но учитель никогда не «бросал» студента на этом этапе, он показывал ученику, как *физически* достичь желаемого результата *посредством верного приема*. При этом он не уставал пов торять нам, неутомимым пропагандистам «Школы Берлина»: «Никогда не надо начинать с приема. Пусть вначале ученик *захочет* сделать так, как надо, а уже потом ему можно помочь»

Берлин *всегда* вместе со студентом искал верный физический прием исполнения: здесь могло понадобиться сесть в «идиотскую» позу, или «тянуться пальцами», или спеть во все горло, или протянуть фразу рукой. И когда, наконец, получалось, глаза ученика, учителя, да и всех присутствующих – сияли счастьем.

Иногда Б.М. говорил : «Молодец. А теперь сыграй по -старому» Великолепный педагогический прием! Студент пробует, смеется. Вот так контраст! Он уже изменился, он другой.

[1] Сравни упражнения Брехта в книге Б.Брехт. Собрание сочинений, т. 5/2. Изд. Искусство, Москва, 1963 г.

Да, Берлин показывал приемы. Он любил цитировать Казальса, которому один студент сказал, что его педагог никогда не показывает приемы. «А что же он показывает?» - спросил Казальс.

Верный физический прием рождает верный звук. Верное физическое состояние – верный образ. Очень часто Б.М. впрямую просил ученика улыбнуться или нахмуриться – в зависимости от исполняемой музыки. Сравните квинтэссенцию «метода физических действий» Станиславского: сядьте в скучную позу – и вам станет скучно.

Разных композиторов Берлин показывал разными приемами, причем сам настолько отождествлялся с произведением, что даже начинал «выглядеть» в соответствии с его стилем: мягкая покорность движений рук в Рондо Моцарта ре-мажор («Здесь часики!»), от которой и звук становился «золотистым», цыганская «залихвастость», широкие жесты в Рапсодии Брамса си-минор опус 79, страшная неприступность в Листе. Показывая блюзовые интонации в «Рапсодии» Гершвина, Берлин откинулся на спинку стула: «Не играй это серьезно. Никакого напряжения, получай удовольствие!». Конечно, при концертном исполнении «откидываться» нужно было мысленно, как -бы вызывая в памяти нужное мышечное и психическое состояние.

Педагог - режиссер

Берлин действительно режиссировал ученика – особенно на открытых уроках, когда надо было достичь заметных сдвигов сразу же.

Сначала ставилась четкая цель: музыкальный образ – сперва, словесно, затем - с помощью показа на фортепиано. Достижение выразительности образа происходило, прежде всего, через постижение верной фразировки. Часто еще *до показа* Б.М. напевал ту или иную фразу с нужной экспрессией – как это делают дирижеры на репетиции. Чтобы «встряхнуть» ученика, Берлин мог голосом спародировать его игру: «У тебя есть ноты, а мне надо *между нот* - здесь он пел фразу так, «как надо», с несколько преувеличенной выразительностью, как бы рассматривая ее через увеличительное стекло. Его скрипучий старческий голос магически превращался в красивый баритон, напоминающий Фишера-Дискау

(кстати, из всех музыкантов как раз именно с этим великим немецким певцом было у Б.М. больше всего сходства - по драматизму, образной мощи и вниманию к мельчайшим деталям фразировки). И только когда ученик был «разогрет» и был «его», следовал показ. После показа зал обычно цепенел, так как мало кто из присутствующих за всю свою жизнь сталкивался с подобной интенсивностью музыкального выражения. В то же время как-то было ясно, что это не его, Берлина, прихоть, чтобы звучало «так», а раскрытие и доведения до скульптурной ясности того, что есть в нотах, или, вернее, между нот.

Но, Боже, как же этого достичь? Неужели вот этот самый ученик, или чаще всего, ученица – та самая, которая вот только что играла, сможет фразировать «так»?! Прямо сейчас?!

К этому моменту ученица уже почти преодолела неуверенность, стеснение, страх перед залом (и перед Берлиным). Она вся – желание сделать «так», пусть пока не получается! Затем следовал спасательный круг - *анализ приема*: «Смотри, что я делаю», - и мы оказывались в сокровенной лаборатории Берлина. Ящичек накапливаемых с годами инструментов волшебника открывался - и выяснялось, как все, оказывается, «просто»!

Надо только вот здесь - вздохнуть, здесь - выпрямиться, здесь - нахмуриться, а здесь - объединить несколько нот движением руки, и т.д.

Актерский подход к исполнению и к педагогике

Открытые уроки Берлина были легендарны. Мало того, что у публики на глазах совершалось педагогическое чудо, оно совершалось в артистической форме, превращаясь в моно-спектакль (или спектакль-дуэт). Как не вспомнить многократно описанные знаменитые открытые репетиции Мейерхольда, где Мастер проигрывал все роли, поочередно перевоплощаясь в хорошенькую субретку, негодяя, Марию Антоновну, дворника и старую графиню.

Но и работая в классе, стремясь разбудить воображение студента, Берлин был актером. Многие особо «образные» пьесы превращались у Б.М. в маленькие сценки… Часто ученики, да и все находившиеся в классе, покатывались со смеху – таким ярким и остроумным был показ.

Вот, к примеру, **«Детский уголок» Дебюсси**:

«Gradus ad Parnasum».

Б.М. показывал это нарочито скучно… тоска… Клементи… Берлин уныло перебирает шестнадцатые в до-мажоре (именно так Б .М. обычно изображал скучную игру своих учеников). В данной ситуации, эта краска пригодилась как нельзя более кстати (сравни у Станиславского: «Вспомните, как было, когда…»). У него было при этом такое скучающее лицо, что ученица немедленно схватила суть предлагаемого образа. В коде Берлин восклкнул: «Ура!! Занятия кончились!! Можно бежать во двор!!». Accelerando, forte!!!

«Колыбельная слонов».

Ну, здесь можно было просто умереть со смеху: Б.М. становился по очереди то мамой-слонихой, то - слонятами, которые никак не хотят засыпать.

Там, где появляется мотив из двух секунд в басу, Б .М. требовал от ученицы: «Рыгай!» Ученица была с юмором (сейчас она известный музыкант), у нее как раз рос маленький ребенок, и она билась вовсю, стараясь «рыгнуть» по-музыкальнее. Однако именно здесь требовалась особая краска, “тупая” фразировка. Началась работа. У Б.М. верный прием рождался от верного ощущения образа - ученице же не хватает смелости перевоплощения: попробуй быть «тупой» прилюдно! А со стороны казалось, что нет ничего легче, все же так ясно…

«Серенада Кукле».

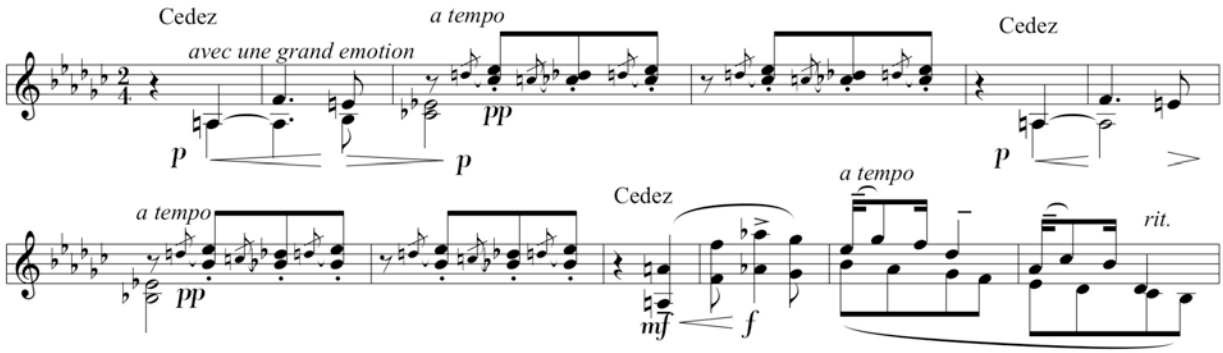
Режиссерский шедевр Берлина. «Это заводная кукла…» Б .М. добивался здесь соответствующего «матового» звука (серенада не настоящая). «А вот здесь завод кончается». Кукла остановилась на пол-движении… застыла с улыбкой на лице. Каким-то холодом вдруг повеяло из «Детского уголка » Как будто недобрый кукловод Феллини заглянул в класс.

«Cake-walk».

Тут Берлин перевоплощается в самого себя – лет, эдак, 50 назад, когда он «наяривал» в немом кино на Дмитровке. «Я даже написал фокстрот «Ниагара», и он был издан» - с гордостью заявлял «Боб», как его называли друзья. Залихватски несется рэгтайм. Б.М. требует ярких, «грубых» акцентов на

синкопах… И вдруг – пародия на «Тристана». Сцена «обольщения». Б.М. явно в своей тарелке. Боже мой, сколько юмора вмещается в эти 10 тактов!

Вот - завсегдатай кабаре, он явно делает недвусмысленные намеки кафешантанной диве (фраза из «Тристана»). Она реагирует фразой, типа: «Ах, нет, оставьте!» (форшлаги). Новый «заход» - реакция та же. Наконец, месье решается на более откровенную атаку!..



Б.М. явно «вошел в образ», он выглядит совсем молодым – куда моложе своих студентов. Но, вот конец урока, конец волшебству… Мы расходимся, вернее, разлетаемся, окрыленные и готовые искать и мучиться, заниматься, думать… Б.М. устало бредет в буфет – время «кормить» свой диабет. Потом идет к метро…

Мейерхольд обожал цитировать Пушкина: «**Смех, жалость и ужас** суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством».[1] Недаром Мария Гринберг говорила: «Берлин или любит, или ненавидит».

«У тебя лицо как в деревне на фотографии. Улыбнись. Расправь лицо» или «Нахмурься, это трагедия!» - говорил часто Берлин.

Он добивался и множества оттенков комического в музыке.

Радость и смех в Жигах Баха, глупое удивление в «Гноме» из картинок (октавный эпизод), очень часто - гротеск, например, в «Мимолетностях» Прокофьева или в Фуге из Сонаты Барбера опус 26, излюбленный им «дьявольский смешок» - «Мефисто Вальс», Соната Листа, 2-ая Соната Мясковского, улыбка удивления в 7-й и 18-й Сонатах Бетховена.

[1] А.С.Пушкин. О народной драме и драме «Марфа Посадница».

Что же касается горя и ужаса, то здесь Берлин прямо подавал руку через века величайшим страдальцам прошлого. Его любимое определения характера исполнения: «Это страшная музыка». Он терпеливо добивался жалостных интонаций для «бедного» еврея из «Картинок с выставки» Мусоргского. Шопен трактовался им как трагический композитор. Слава Богу, сохранилась видео запись открытого урока с Фантазией фа-минор Шопена - накал трагизма потрясает. Четвертая Баллада, Вторая Соната…

О «посмертном» Ноктюрне ми-минор Шопена Б .М. говорил так: «Представь себе , умирающий человек сидит в кресле-качалке… Кресло раскачивается (фигурации в левой руке). Это – последние моменты перед смертью». Ре-минорный концерт Брамса, средний эпизод его же ля-мажорного Интермеццо, медленные части 7-й Сонаты Бетховена, и Сонаты Барбера, органные транскрипции Баха-Листа, Фантазия Моцарта… интонации плача, жалобы, мольбы, вопля, вскрика – находились в фокусе творческих поисков Берлина. Он приводил в пример исполнение Козловским партии Юродивого «Борисе Годунове» Мусоргского ка к высочайшее творческое достижение. Но здесь Б.М. интересовали и интонации покорности, смирения, примирения с судьбой.

«Кипарисы Виллы Д'Эстэ» Листа.

Сумрак. Тяжелые октавы, настойчивые, неотвязные… «как китайская казнь». Тема в правой руке – монолог. «Играй безысходно» говорил Берлин и просил меня спеть с *опущенной головой* (физическое приспособление по Станиславскому), не разрешая играть дальше, пока я в теле не почувствую верную интонацию темы. Обращение к Богу. «Мы потерялись… спаси нас». И вот соль-мажорный эпизод в коде, восходящие и расширяющиеся гармонии. «Здесь надо подниматься по ступеням в храм». «Когда я играю такую музыку, я должен быть верующим».

Уроки Б.М. Берлина. Композиторы. Записи.

За годы учебы в институте и ассистентуре – стажировке, я прошел у Берлина:

Бах - Французская сюита соль-мажор,

Моцарт - Соната ми-бемоль-мажор и Фантазия ре-минор

Бетховен - сонаты ре-мажор, опус 10 No.2 и ля-бемоль-мажор, опус 110

Шуман - Фантазия до-мажор и Новеллетта фа-диез-минор,

Шопен – 4-я баллада и Соната си-бемоль-минор,

Брамс - Концерт ре-минор

Лист - Соната си-минор, «Данте-Соната», «Погребальное Шествие», «Мефисто-Вальс», «Вечерние гармонии, «Шум леса», «Кипарисы Виллы Д 'Эсте», Экспромт, «Забытый Вальс», Концерт ля-мажор;

Вагнер-Лист «Смерть Изольды», Вагнер-Брассен «Заклинание огня»

Чайковский «Думка», Рахманинов пьесы и «Вариации на тему Корелли»,

Скрябин 4 и 5-я сонаты, Этюды опус 65,

Мясковский 2-я Соната,

Шостакович Прелюдия и фуга ре-минор;

Дебюсси «Эстампы», Барбер Соната опус 26 , Барток Соната,

Гершвин “Rhapsody in blue”, Шнитке Импровизация и фуга, Концерт современного композитора Юрия Остапенко, много мелких сочинений…

В ансамбле с Еленой Стриковской мы прошли 2-х рояльную версию симфонической поэмы Листа «Прелюды», «Симфонические танцы» Рахманинова, и мои собственные «Вступление и Смерть Офелии» из музыки к спектаклю «Гамлет» в театре МГУ.

Я стал записывать уроки Берлина в 1975 году, на третьем курсе института, сначала, на портативный пленочный магнитофон, а с 1976 года - на кассетный[1]. В основном я старался записывать первый урок над произведением, который почти всегда проходил по следующему сценарию: ученик играет новую, только что выученную пьесу по нотам от начала до конца . Затем Борис Моисеевич анализирует его игру, его трактовку, что-то поощряет, что-то советует изменить. После этого он садится за фортепиано и начинает показывать.

[1] См. Каталог записей уроков в «Материалах» настоящего сборника

Понятное дело, меня интересовал как раз этот УРОК-ПОКАЗ Берлина, поэтому на записях так мало самой игры студентов (хотя она тоже есть). Так как новые пьесы приносятся в основном в начале полугодия, очень многие записи на пленку были сделаны осенью 1975 года. Это вещи, которые Б.М. проходил со мной (Соната Листа, «Погребальное шествие»), а также с другими студентами («Полет Валькирий», Сюиты Баха, «Скиталец» и др.)

Иногда фрагмент записи длится каких-нибудь 15 минут, но и это дает достаточное представление о трактовке произведения в классе Берлина, а это и было моей основной целью!

Множество незаписаных уроков, тем не менее, остались в памяти – моей и других учеников Берлина. В этих случаях я просто пишу по памяти, и прошу всех остальных сделать то же самое – это наш долг. Ведь наши «записки» вдохновят других музыкантов, которые не имели счастья получить наше знание из первых рук. Даже одна -единственная деталь, верно схваченный словесный образ, по выражению Мейерхольда, «драгоценность. Услышал это – и готово, роль сделана. Для актера-мастера, конечно…».[1]

ЛИСТ.

Именно произведения Листа были той лабораторией, в которой вырабатывались принципы и приемы школы Берлина. Листовское образное мышление, его призыв обогатить музыку через ее связь с поэзией; его демонизм и разъедающая ирония, поиски идеала и гордое осознание своей роли ; его революционные преобразования в технике игры на фортепиано, его посадка «с достоинством», игра всей рукой, высокое положение большого пальца, поиски разных туше, фразировка «по периодам», а не по лигам, декламационный, «говорящий» характер произнесения музыкальной фразы, его взаимоотношения с преданными учениками – все это служило бездонным источником вдохновения для Берлина. Говоря словами Бузони, Берлин «всю свою технику вывел из Листа».

Огромную методическую ценность представляет запись урока с **Ноктюрном ми-мажор Листа** из цикла «Грезы любви». Все, что Берлин говорит

[1] А.Гладков. О Театре, стр. 280

здесь, и все, что он демонстрирует за инструментом: приемы туше, филировка звука и другие «тайны» своей школы – плод *многолетних* поисков, результат тщательнейшего отбора. Это своего рода ненаписанная диссертация.

Ноктюрн являлся краеугольным камнем школы Берлина. *Каждый* новый студент, после упражнений «crescendo на одной ноте» и «собирание гармоний», должен был пройти его . Здесь в наиболее чистом виде были представлены элементы фундамента пианизма Берлина:

1)Собирание гармоний на басу («думать назад»)

2)Слушание гармоний в паузе

3)Подготовка руки на следующую позицию между гармоний

4)Полу-педаль

5)Мелодия на одной ноте («самое трудное»)

6)Объединение мелодических фрагментов в одну длинную фразу

7)Два слоя (мелодия и аккомпанемент в одной руке) – два РАЗНЫХ туше

8)Достижения выразительности «между нот » с помощью подтекстовки («Ах, я теперь страдаю… ах, я один тоскую»).

9)Пульсация аккордов на одном звуке

10) Страстность. Томление. Атмосфера.

Ноктюрн также был великолепным материалом для «укрепления» пальцев. Каждая фраза «укреплялась»[1] на fortissimo на педали (слушать после звука на свободе), затем то же игралось «готовыми» укрепленными пальцами … но pianissimo.

Соната си-минор (запись урока)

Соната Листа была для Б .М. центральным произведением фортепианного репертуара, по нему он «измерял» пианиста. Про одну аспирантку (не его) он сказал: «Мне не очень понравилось, как она играла, но это **была** Соната Листа».

[1] См. приемы Берлина по укреплению пальцев в статье Е.Стриковской настоящего издания

Важные моменты:[1]

1) Соната идет в ОДНОМ темпе. Пульс – четвертями. (Считать вслух громко, скандируя!)

2) Оркестровка темы вступления: начало pizzicato (палец «обжигается» о клавишу); перед фугой (стр. 23) - литавры pianissimo (палец прижат к клавише до удара, нажимает ее «до середины»); конец (стр. 35) – струнные arco (протянуть звук педалью).
3) Ре-мажорная тема «Веры» Grandioso (стр. 8) в темпе, железным мизинцем (пульсирующие аккорды тихо). Показывая «ответы» теме на piano в такте 11 и 13 этого эпизода. Берлин приводил подтекстовку Жиляева[2], великого знатока Листа: «А Бога нет…». Возвращение главной темы в левой руке: «Здесь входит дьявол». Фа-мажорный эпизод трактовался НЕ как лирический: «Это дьвольское искушение».
4) Тема «Гретхен» (стр. 9). «Когда приезжал Корто»[3],- рассказывал Б.М. – «он дал мастер-класс в консерватории. Флиер играл Сонату Листа. В этом месте Корто остановил его: «Не надо петь. Это грустная музыка»
5) Ре-мажорный эпизод vivamente (стр. 14) – неожиданно без педали, в левой руке «дьявольский смешок» (слушать интервалы)
6) Incalzando (стр. 15) - в первом темпе, очень ритмично
7) Речитатив (стр. 17) – forte (как у Листа), с движением, не растекаться
8) За 12 тактов до среднего эпизода (стр. 18) - подчеркивать настойчивое ostinato в левой руке
9) Хорал – проникновенно, слегка показывая полифонию; «колоратурную» фигурацию (стр. 19) – очень выпукло, как мелодию, с большим rinforzando
10) Аккорды в басу, фа-диез-мажор (стр. 20). Весь этот эпизод Берлин показывал так, что вспоминался Достоевский: «Здесь Божественное борется

[1] Страницы указаны по изданию Edition Musica Budapest, Z. 3976

[2] Жиляев Николай Сергеевич (1881-1938) – музыковед, музыкальный критик и педагог, друг Скрябина.

[3] Альфред Корто (1877 - 1962) – французский пианист, педагог, дирижер.

с дьявольским, а поле битвы – душа человека». Б.М. также часто использовал последующий фа-минорный эпизод для демонстрации forte за счет мощных басов. Напряжение, достигаемое Б.М. в этой нисходящей линии баса, его какое-то холодное исступление при полном контроле, потрясали. Когда, наконец, все разрешается в фа-диез-мажор – никакого спада! Фигурации в левой руке – не арфа, а патетическая декламация. И только постепенно свет слабеет , и вот наступает «прощание» влюбленных… А Мефистофель затаился в кустах.

11) Фуга. В теме – crescendo к паузе, и diminuendo после паузы. Затем «дьявольский смешок». С помощью массы интересных акцентов и сочетания staccato, portamento и других артикуляционных приемов достигается рельефность полифонии, «разговор» голосов и мотивов. Фуга «врывается» в репризу.

12) В эпизоде Piu mosso (стр. 27) - crescendi были неправдоподобно мощные: Берлин начинал их с pianissimo, доводя их на протяжении одной секунды до fortissimmo. Даже на, к сожалению, местами порядком осыпавшейся пленке, они потрясают – точно стальная пружина со разжимается свистом… В 9-ом такте Б.М. оставлял на педали страшный гул, расширяя его две четверти.

Затем начинался чистый Вагнер: тема сомнения в басу - piano, затаенно и как контраст - тема «Рока» у тромбонов forte (как она похожа здесь на тему «Копья» из «Кольца Нибелунгов»!)

12) Реприза темы «Веры» в си-мажоре (стр. 29) – устало. Лирическая тема - просто, с горчинкой. А затем – опять ухмылка в левой руке.

13) Знаменитые октавы (стр. 35) надо было трактовать как мелодию.

14) «Здесь кульминация» говорил Берлин о трех тактах tremolando (стр. 34). «В кульминации можно отпустить себя, выдать все, что до этого сдерживалось»

15) Кода Allegro moderato (стр. 35). Рассматривая современное венгерское издание сонаты, Б .М. при шел в бешенство: «Здесь штили должны быть

ВНИЗ, а не вверх! У Листа штили вниз, это имеет колоссальное значение! Все уже кончилось…»

После последнего проведения темы «Рока» на pianissimo нижнее «до» берется с неожиданным акцентом на педали (как мягкий удар тамтама). Его надо слушать «пока не придет последнее «си». Это точка. Конец.

Соната сыграла в моей жизни большую роль. Как-то с самого начала между Берлиным и «ха-мольной» для меня было глубокое родство – лишь гораздо позже я прочел в письме Вагнера к Листу его отзыв о сонате: «Соната глубокая и великая – как ты сам». НЕ ПРОЙТИ ее в классе у Берлина было невозможно. Именно театральность этого произведения, требовавшая любви к перевоплощению, привлекала меня…

После экзамена Берлин, раздавая ученикам зачетки, протянул мне мою и с видимым равнодушием, не предвещавшим ничего хорошего, сообщил: «Играл ты плохо, но авансом поставили пять с минусом» И через паузу: «Ты как Раскольников, думаешь, что тебе все дозволено»

Теперь, много лет спустя, я понимаю, что произошло: Б.М. показывал в классе “al fresco”, выявляя суть показываемого, и доверяя студенту самому довести произведение до уровня законченного исполнения. Конечно, мы все пытались в меру сил подражать нашему обожаемому Маэстро; у меня же (и не только у меня) произошла определенная *идентификация* с педагогом, и на экзамене я тоже играл как-бы показывая, а не исполняя. Кстати, Берлин много раз подчеркивал разницу между этими двумя состояниями артиста: «Одно дело показывать, а другое – самому сыграть. Когда В ахтангов показывал актерам, как нужно играть на бильярде в спектакле, он бил без промаха. Но играть в бильярд он не умел».

Тем не менее через четыре месяца Б.М. доверил мне играть Сонату на классном вечере. Как сейчас, помню репетицию: “У тебя воли нет! Не надо «рубатничать», играй строго!» «Смотри на свое плечо! Ничего не делай, просто смотри, смотри чтобы локоть был включен». И вдруг я сам ощутил верное «сценическое

самочувствие» - как говорил Станиславский. Простое физическое приспособление, «смотрение на плечо» заставило меня отрешиться от себя ... Появилась объективность, темп быстрых кусков Сонаты сам как-бы «осел», каждая шестнадцатая нота стала скандироваться, как у Баха. Лист, закованный в стальные латы пульса восьмых. После репетиции я еще раз проиграл ВСЮ сонату небыстро, на fortissimo в железном метре, на полном накале …глядя на себя в зеркало, в буквальном смысле слова «со стороны».

И вот – концерт. Перед репризой лирической темы я долго слушал «угасающий шлейф» на доминанте… и, неожиданно для себя, начал дивную мелодию в си-мажоре piano-pianissimo, одновременно сняв левую педаль…(Станиславский бы сказал: подсознание заработало)

На другой день Берлин вызвал меня в класс. «Я ведь очень рисковал, выпуская тебя с Сонатой Листа на классный вечер»… Пауза… «И ты представляешь – ты играл побочную в репризе pianissimo, как отголосок, и Игумнов тоже делал этот нюанс».

Погребальное шествие.[1]

Борис Моисеевич говорил, что, прежде всего, он представляет это произведение, не как непосредственно погребальное шествие, а как шествие на казнь. Т. е. самое страшное ещё только будет. Поэтому настроение пьесы - более трагичное и злое… Толпа, которая идет за процессией, просто в ужасе. И можно даже указать, где обреченному на смерть рубят голову. Здесь главный тон - ре-бемоль… Начальные, страшные колокола не должны прекращать свое звучание.

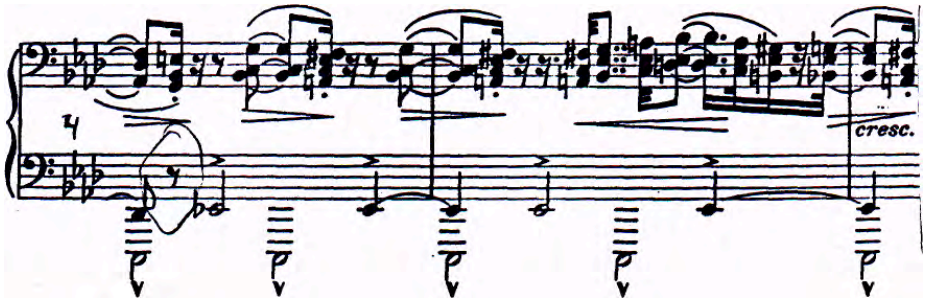
Б.М. играл эти страшные колокола движением ВСЕЙ руки (рука - как язык колокола): отталкиваясь ОТ рояля - ре-бемоль, рука взмывает вверх - и ПАДАЕТ на «до», на весь палец, боком, мягко, лежит там "замертво", потом как бы устало подбирается к «ре-бемолю», и опять вверх, и опять вниз… Движение руки точно выражает неумолимость набата, и, одновременно, как физический прием, создает правильное состояние у самого играющего. (Сходный прием описывает Эмиль

[1] Изложено по опыту прохождения в классе Б.М. Берлина с использованием статьи А.Аксенова.

Зауэр в книге о своем учителе Николае Рубинштейне). Лицо - нахмуренное, собранное. Слушать надо не «ре-бемоль» и «до» отдельно, а их СОВОКУПНОСТЬ - возникающий "гул" на струнах.

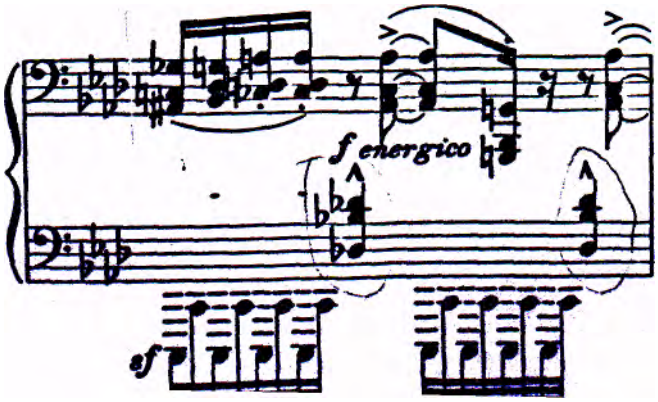
Тема правой руки должна быть стоном. В интонациях - обреченность. Можно подставить слова: "больно, страшно, тяжко". Железный пятый палец. Страшно трудно связать эти вздохи через паузы в длинную фразу. С каким трудом ползет мелодия вверх, завоевывая по полутонам - и как бессильно откатывается вниз (слушать синкопу). Да это просто Голгофа… (Ср. указание Листа из недавно вышедшей книги ученика Листа August Goellerich "Мастер-классы Листа 1884-1886 гг.": "Играйте с самого начала очень тяжело").

В 4-ом такте перед басом "ми бемоль" - важная пауза:



Новая ступень секвенции в 6-ом такте. "Должен охватить ужас оттого, что произойдет".

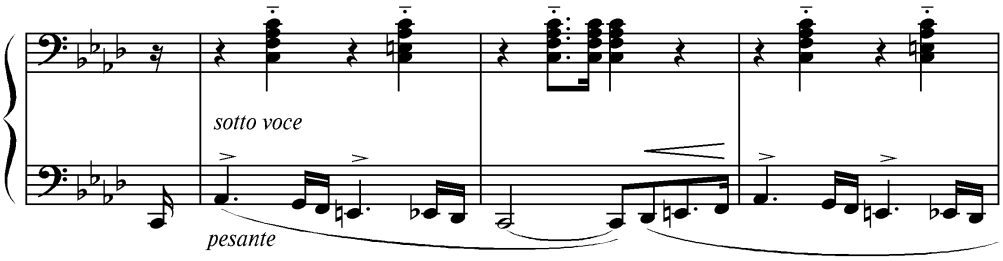
С 10-ого такта, аккорды, выписанные в левой руке, Берлин предлагал брать двумя руками, для большего напряжения:



Фанфары труб играются двумя руками (их надо объединить в одну фразу!). Опять ре-бемоль, как наваждение. Затем - замечательная находка Берлина, - низкий ре-бемоль (валторны!) НЕ БЕРЕТСЯ. Клавиши просто нажимаются "немым" прикосновением; после снятия педали получается удивительный эффект:

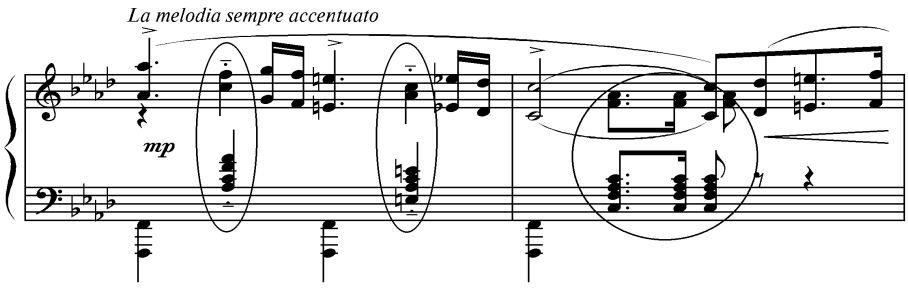
октава "всплывает" обертоновым отзвуком. Слушаем ее в паузах "вздохов" в левой руке. Тремоло - как у литавр, с легким акцентом, затем - pianissimo. Б.М. меняет нюанс Листа: crescendo начинается во втором такте, идет до ми-бекара и резко обрывается с концом тремоло. Затем спад. Ожидание. Страшная пауза.

С 24-ого такта непосредственно начинается страшное шествие. В теме - два элемента. Мелодия pesante, sostenuto. Берлин требует не играть в "арифметическом", метрическом темпе. (А Лист: "и горестную тему в т. 24 играйте крайне медленно и тяжело".) На сильной и относительно сильной долях - акценты /24-ый такт/, в 25-ом - половинка без акцента. (Б.М. сурово ругал за акцент). Термин sotto voce Берлин, ссылаясь на Яворского, переводил как "приглушенный голос". Espressivo только с 32-ого такта:



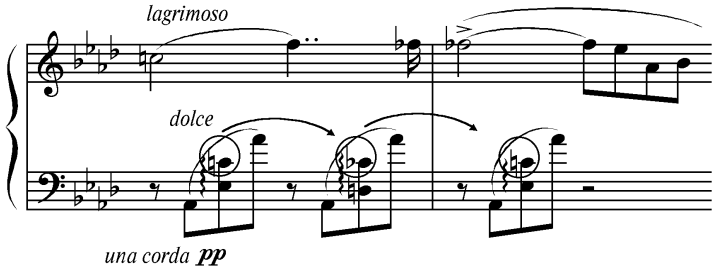
Вся левая рука особенно мягкая, переходов между нот незаметно (как у виолончелей). Аккорды в правой руке /т.т. 24, 25 и далее/ имеют определенную штриховую систему, указана черточка с точкой на слабых долях, шестнадцатая и четверть на относительно сильной доле этого обозначения не имеют. Они образуют свою тему - строгую, суровую, как хор. Надо связать три фрагмента в одну фразу. Пробуем подтекстовку: "Ах… как… больно мне…ах… как… страшно мне". Главное, в паузах думать о "до"… потом о "фа". Перемена тоники на доминанту подчеркивается небольшим crescendo - более воображаемым, чем реальным. Так же, как в правой руке с такта 24 и далее строилась фразировка (см.

выше), так и в 40-ом такте и далее - тот же мотив аккордов, исполняемых уже



двумя руками:

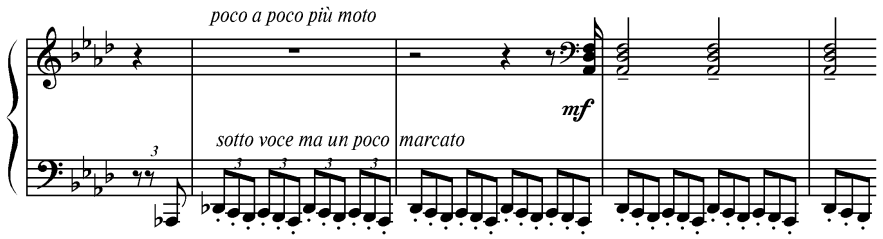
Здесь нельзя терять движение шествия. Piano в 54-ом такте должно быть точно сыграно. До этого было crescendo molto, выражающее гнев. Piano выражает горе. В 56-ом - 57-ом тактах - "до", "до бемоль", "до бекар" создают мотив, доминирующий во всем произведении:



Мелодия должна быть горестной, - что будет? Надо собирать гармонии в левой руке на басу ля-бемоль, слушать изменения от тоники к двойной доминанте. Показать хроматический ход в басу (но не "выделять") - спустя несколько тактов он станет страшным.

В 89-ом такте средний голос в правой и левой руке сохраняет ту же интонацию. Третья восьмая тише. Хорошо сыграть мелодию большим пальцем правой руки - виртуозность. Б.М. рекомендовал тянуться к каждому звуку мелодии, лаская клавиши. Здесь гармонии надо собирать на фоне каждого звука мелодии. В кульминации лирического эпизода аккорды играть мягко, чуть показывая мелодический рисунок в них, басы - тяжело. (Повторения на одной ноте из первого раздела перешли в басы. Мелодия на одном звуке - краеугольный камень школы Берлина.) Гармония 2-ой пониженной ступени - резкое rinforzando, ля первой октавы берется правой рукой сильно, затем перехватывается левой как "фон". Также правой рукой берется первый фа-бемоль - как резкая, почти

театральная "перемена света" - с мажора на МИНОР. Самое страшное начинается с poco a poco piu moto. 110-ый такт и далее - страшные фанфары приготовления к казни /исполняют валторны/. Триоли в левой руке - это шум толпы, народ собирается на казнь:



Вторые и четвертые триоли активнее первых и третьих. Педаль - по Листу: вначале без педали. Ля-бемоль в левой руке придерживаем большим пальцем. Перед сменой тональности - quasi crescendo. Потом - провалиться в ля-мажор (такт 122), subito pianissimo. Все окутано педалью, нельзя различить отдельных звуков в басу, все - гул.

С фа-мажора октавы группируются по три. Опять - неумолимое остинато! Правая рука "ставит" стальные пальцы на аккорды. Ре-мажор. Толпа напирает, пытается прорвать кордоны. Crescendo при движении ВВЕРХ октавами, движение вниз - гораздо тише, так страшнее. Наконец, в левой руке опять появляется ре-бемоль. Ре- бемоль, ре-бемоль, ре-бемоль, ре-бемоль … перед уменьшенным септаккордом Б.М. рекомендовал задержаться, приподняться над клавиатурой - и обрушиться на аккорд с ударом ноги по педали. "Здесь рубят голову" комментировал Б.М. (первый аккорд 151-ого такта). Далее необходимо точно соблюдать crescendo, выписанное Листом. Какое-то время - толпа в оцепенении, потом кидаются к эшафоту, подхватывают тело на руки, оно взмывает над толпой…

И вот здесь начинается собственно "Погребальное шествие". 157-ой такт и далее - толпа скандирует - "мы отомстим, отомстим". Борис Моисеевич напоминал слова Листа о том, что аккорды и октавы надо играть пальцами и от себя добавлял, что руки должны быть здесь, как "страшные пауки". В показе Берлина явно прослушивался стерео эффект мелодии и аккордов. Он

рекомендовал раскрывать пальцы и "падать" на аккорды, причем предлагал типично берлиновский прием, - раскачивающиеся движения телом: перед броском октав все тело подводится к верхнему регистру клавиатуры на правую ягодицу, затем тело "переваливается" на левую ягодицу для "обвала" на аккорд. На аккорде не "залеживаться", а скорее готовить новую позицию, СЛУШАЯ ГУЛ АККОРДОВ. Послесловие. Piu lento - плач, оплакивание. Не петь. Играть тусклым звуком. Заключение: "мы отомстим". Огромное crescendo , в последний раз появляется ре-бемоль… и все. Три аккорда pizzicato. Пальцы начинают движение в воздухе, скользят вдоль клавиш, как бы обжигаясь, и "кошачьим" движением поджимаются к ладони. Долгая пауза ПОСЛЕ игры. Оставаться в настроении только что происшедшего.

Мефисто-Вальс (запись урока)

Берлин, в точном соответствии с поэмой Ленау[1], послужившей программой для Листа, рисует звуками картину сельского праздника.

«Вот они настраивают инструменты… не вышло… опять настраивают. А вот (на до-диез-минорном аккорде) входит Мефистофель. Subito forte!».

Медленный эпизод: «Ты должен обольщать. А она – стесняется… «Ах, что вы…»… опять обольщай… чуть настойчивей. Не спугни ее! А в кустах сидит Мефистофель и хихикает (Presto)» Затем этот «дьявольский» смешок начинает проникать вглубь любовного диалога, он почти вмешивается в реплики персонажей. Реприза: «А вот тут давай наступай…». Следовало довольно откровенное описание деталей этого наступления, и точно обозначался момент, где любовники, наконец, сливаются в экстазе. (……)

«Все кончилось. Даже дьявол – и тот испугался: «Ну и насмотрелись мы…» Реминисценции темы «обольщения» Берлин советовал играть бесстрастно.

«Ему (нашему герою – *С.Д.*) больше не хочется». Только соловей, «равнодушная природа», поет свою песню – опять же, в соответствии с поэмой Ленау. А над всем этим раздается вселенский хохот Мефистофеля.

[1]Николаус Ленау (Франц Нимбш фон Штреленау) (1802 – 1850), австрийский поэт.

Берлин был потрясен фильмом Федерико Фелинни «Казанова». Проходящая сквозь весь фильм тема мертвенности и механичности похоти оказалась удивительно близка «Мефисто-Вальсу». От себя замечу, что неожиданно, даже чисто музыкально, вальсок «механической птички» из фильма, которая включалась каждый раз , ког да в объятиях Казановы оказывалась очередная жертва, чем-то похож на медленный эпизод из «Мефисто-вальса» (повторяющиеся ноты). Я этот эпизод исполняю «по Феллини», механично и без педали.

Забытый Вальс No. 1 и **Экспромт фа-диез-мажор.**

Эти пьесы исполняются вместе, образуя своего рода мини-цикл.

«Забытый вальс». Начало: аккорды возбужденно, но с вопросом. Он (герой) пытается вспомнить: как это было? Фраза legato: а -га…..И вот разварачиваются как в фильме воспоминания: это был вальс …когда-то давно…мы летели по паркету (левая рука ведет свою линию, точно по Листу: томные залигованные «вздохи» - и острые сексты staccato) … взлет к кульминации… и вот, наконец, восторг, упоение! Отсюда вышел весь Скрябин, и тональность - скрябинская!

И вдруг…, неожиданно, опять аккорды-вопросы: как это было?… забыл…а-га… Но, на этот раз - воспоминание грустное (соль-минор): все в прошлом...

Кода – нежнейшая: «а все-таки это было…» И дальше, почти без паузы, идет **Экспромт** «Это - совсем другое. Пожилой Лист, а чувства молодые. Влюбился же Гете в восемнадцатилетнюю девушку. Здесь борьба с собой… герой отдается своему чувству… но неожиданно на кульминации появляется тема «смерти» из «Кипарисов Виллы Д'Эсте»: «до/до-диез/си/до». Спад… и умиротворенная концовка. Фа-диез в басу – как колокол».

Моцарт-Лист «Воспоминание о Дон Жуане» (запись урока)

Студент принес в первый раз «Дон Жуана» и «отжарил» его в быстром темпе, блеснув виртуозностью. Основное направление урока -показа Берлина – найти «музыку» в виртуозной фактуре Листа методом «замедленной киносъемки» (основной метод работы с произведением в классе Берлина). Б.М. проигрывает большие куски в очень медленном темпе, трактуя каждый элемент фактуры как

мелодический. Здесь же постулируются основные образы – грозный мотив Командора и вся инфернальная сфера, с одной стороны, и фривольно-эротическая сфера с другой. Мотив Командора и его гармонизация обнаруживают сходство с «Данте-Сонатой» Листа, также как и все «адское» в произведении. Гаммообразные нарастания в обоих случаях (как и в этюде Листа «Метель») необходимо исполнять как мелодию, причем в crescendo не обойтись без помощи тела – Б.М. как бы вырастал над клавиатурой. Становилось страшно… Студент предлагает свой вариант – неожиданные гармонические разрешения в 10-ом такте играть subito piano. Берлину явно нравится: «Хорошо, можно и так!»

В вариациях на тему «Дай руку мне, красотка» Б.М. добивался «ласки» в звуке и во фразировке. Затем мотивы сталкиваются… Шампанское брызжет! Радость жизни «на пределе», упоение, нега – и неизбежное возмездие, кара…

Drama giocosa!

Вагнер-Лист «Смерть Изольды» (запись урока)

Берлин обожал Вагнера и считал, что тот весь вышел из Листа. «Но, конечно, Вагнер выше Листа». Он приводил «Парсифаль» как образец совершенного владения формой: «Идет пять часов. А окончилось – и укладывается в простую трехчастную форму».

Рассказ Берлина: «Когда я работал ассистентом Игумнова, Муся Гринберг принесла мне на урок «Смерть Изольды». «Мусенька, в этой музыке нужно на «давать», а «брать». «Боренька, а разве «давая» нельзя «брать»?

Когда я сам еще учился у Игумнова, я принес ему на урок «Смерть Изольды». После моего исполнения Игумнов сказал: «Вот так и играй». А на концерте, когда я закончил, вся клавиатура была в крови».

Как мы все, студенты Берлина, прошлые и настоящие, мечтали услышать от него это «Вот так и играй»! Некоторые утверждают, что слышали…

БРАМС

Однажды Б.М. сказал: «Брамс мне, наверное, ближе всех композиторов». Рапсодии опус 79 принадлежали к излюбленным произведениям из репертуара

Берлина-педагога. Б.М. часто вспоминал, как он их сам играл в молодости, и с гордостью цитировал Нейгауза: «Брамса надо идти слушать в класс Берлина».

Си-минорную Рапсодию Б.М. советовал начинать двумя руками, чтобы вступительная октава звучала как вскрик. Вся Рапсодия исполнялась с огромной отдачей, с сильным «венгерским» акцентом. А соль-минорная, напротив, была «германской». Б.М. всегда придавал большое значение повторению одного звука и остинатным фигурам. Вот и в рапсодии Брамса повторяющиеся триоли сопровождения «ре/ми-бемоль/ре» трактуются как заклинание, особенно в разработке, где триоли приобретают прямо-таки маниакальный характер, вырастая до эпических размеров.

Вариации и фуга на тему Генделя (запись урока)

Атмосфера «немецкого» бюргерства, с пивом, за столами… И здесь же подлинный немецкий Романтизм: лес, охота, грот, влюбленные, и т.д.

Тема фуги – трудная. Чтобы объединить тему в одно целое, надо «не дать себе заснуть в паузе». Средство – громкий счет вслух. «Си-до-си-до – два!! ТРИ!! ре-ми-ре-ми - два!! ТРИ!!». Шестнадцатые ноты играть как в музыке Барокко – одним туше, давление рукой на каждый звук!

Рассказ Берлина: «Когда приехал Гульд, он в Зале Чайковского играл 3-ю Сонату Хиндемита. В антракте ко мне подошел знаменитый пианист: «Борис Моисеевич, что это там Гульд делает левой рукой в воздухе?», - «это он не дает себе заснуть в паузе».

Концерт ре-минор, 1-я часть (запись урока)

На этот раз «сверхзадача» - нахождение верного пульса на всю первую часть. «Смотри, что Брамс тебе пишет – шесть четвертей!»

Как это часто бывает, Б.М. «взбадривает» себя и нас громким счетом вслух. Вернее, какой это счет? Скандирование в гневе, сдерживаемом стальной волей. Концерт заряжается энергией на все пространство первой части, включая и «лирические» куски. Опять вспоминается Станиславский: «Даже женские роли надо играть сурово». Музыка «скандируется» стальными пальцами. Вот где

пригождается умение учеников Берлина играть кантилену большим звуком! Огромные мелодические построения Брамса надо «охватывать», объединяя в одно целое. Фактура, как и тематический материал исполняется декламационно, выпукло.

Финал Б.М. показывал задорно, с прямо-таки Зигфридовской энергией. «Авторский нюанс» Берлина: каденцию он советовал начинать piano, лишь к концу достигая forte. Финал Концерта входил в мою дипломную программу. Незадолго до экзамена Берлин слушал меня на дипломном экзамене по камерному ансамблю, где мы совместно с Владимиром Тонхой[1] исполняли Сонату Рахманинова для виолончели и фортепиано. Потом мы пошли в класс. «Сыграй Финал Брамса». (Вера Носина[2] великолепно аккомпанировала.)

«У тебя в Рахманинове как-то не хватало… воли в пальцах. Играй Брамса только пальцами и ничего больше не делай». «Борис Моисеевич, но я вот тут хотел… ковка меча… и вот здесь…» «Ничего этого не надо, что ты хотел. Играй пальцами. Уже все есть!». То есть, не надо было добавлять ничего «от себя», если произведение уже сидит «в подсознании» (Станиславский). Причем это «объективное» исполнение требовало колоссальной отдачи темперамента, собранности, или, как говорил Берлин, «фокуса».

Бетховен, Соната опус 110 (запись урока)

Одно из излюбленных произведений Берлина, которое, по словам Марии Гринберг, «никто не имел права играть в его присутствии». В фуге Б .М. показывает основной тематический рисунок al fresco.

Вскоре в институте состоялась Бетховенская конференция, где я с еще сырым 110-м опусом явился в качестве «подопытного кролика» для профессора

[1] В. К. Тонха, виолончелист, профессор, заведующий кафедрой РАМ им. Гнесиных
[2] В.Б.Носина, пианистка, профессор кафедры специального фортепиано РАМ им. Гнесиных

Нильсена[1] из Ленинграда. Нильсен, добиваясь фразировки «по лигам» (как у автора), посоветовал мне найти подходящую подтекстовку для главной темы.

Я предложил: «Стооо-де-ся-тый ооо-пус..». Берлин часто вспоминал потом этот случай и неизменно приходил в хорошее настроение. В Скерцо сонаты, в эпизоде с перекрещивающимися руками, Нильсен просил подчеркнуть смену гармоний: «Вот эти ноты – на тонике, а вот эти – на доминанте». Типично берлиновская формула! Б.М.: «А я вот не заметил… Теперь всегда буду так показывать студентам и говорить, что это по Нильсену».

Перед Всероссийским конкурсом в Казани летом 1977 года я обыгрывал программу обоих туров на сольном концерте в Доме художника.

На другой день Берлин вызывает меня к себе домой. Характерным псевдо-скучающим голосом, который мог означать лишь крайнюю степень досады, Б.М. говорит: «Бетховен никуда не годится. Я его давно уже у тебя не слышал,… Что ты там делаешь? Это надо играть гораздо строже».

Он взял спичечный коробок и положил его на рояль. «Возьми коробок. Взял? Держи его. Вот такой же собранной должна быть рука, когда ты играешь Бетховена». И он действительно заставил меня играть тему первой части, *держа в руке коробок* , пока я не поймал это ощущение. Потом два дня в классе раздавалось «Держи коробок!», если я терял это собранное туше. Наконец, за день до отъезда в Казань: «Все ясно. Можешь ехать: ты в фокусе».

Лена Стриковская признавалась мне потом, что ей тоже пришлось «подержать коробок». Это очень часто бывало: найденное на уроке с одним студентом проецировалось на весь класс. Как это бывало полезно!

Шуберт, Соната си-бемоль-мажор (запись урока)

Берлин трактует Финал сонаты совсем по другому, чем принято.

НЕ МОЖЕТ быть «чистой» радости после *такой* первой части и особенно - *такой* второй. Вступительная октава исполняется «валторновым» звуком. Но настроение надо создать *до появления звука* – как дирижеры делают ауфтактом.

[1] Владимир Владимирович Нильсен (1910 – 1998) – пианист, органист, профессор Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории, ученик Н.Голубовской. Берлин и Нильсен с семьями подружились во время эвакуации в Саратове (1941-1943г.г.)

Берлин часто говорил: «Чтобы показать инструментам в оркестре, нужно время». Здесь отсчет времени начинается до касания клавиш. Октава возникает неожиданно (вот что означает шубертовский нюанс fp!) и повисает в воздухе… И тема появляется сперва в миноре, как бы нехотя переходя в «предписанный» мажор. В паузе надо опять показать валторнам ауфтакт – и на это опять потребуется время… Я помню, в коде сонаты, при переходе «валторн» с соль на соль-бемоль у Бориса Моисеевича были такие глаза, что мне казалось, что я понял что-то новое об искусстве и вообще о жизни …

Шуман, Соната No. 1 фа-диез-минор (запись урока)

«Для Шумана нужно … *воспаленное* воображение. Иногда мне он даже ближе, чем Шопен» - слова Берлина.

«Детские сцены» были педагогическим шедевром Б.М.. На открытых уроках именно на них он демонстрировал принцип образного мышления. Но был и другой, мятущийся Шуман: в Сонате это «воспаление чувств» было особенно ощутимо.

Вот первая тема. «Это – страшная музыка» говорит Б.М. характерно тихим и проникновенным голосом. Первый мотив в правой руке – как вскрик, как зов на помощь…и тут-же фигурация в левой руке вздыбилась огромным crescendo, не просто заполняя паузу в мелодии, но обнажая гигантский вулкан чувств, спрятанных под «мелодией». Чтобы связать в одно целое тему, состоящую из отдельных, разделенных паузами, мотивов, Б.М. рекомендовал сперва проиграть эту тему *без пауз* , слушая как один *звук переходит в другой*. Б.М. учил «запасаться энергией» на паузе, мысленно развивая «стоячий» звук темы. Основная тема спустилась вниз, и вот начинается трудное «завоевание» только что отданных высот. Б.М. подчеркивает «больные» интервалы секунды в правой руке. Одна… другая… третья… Лицо Б.М. искажено гримасой, в глазах страдание. Наступает разрядка в ля-мажоре – ненадолго. «Чуть светлее…» безнадежным голосом говорит он.

Какая здесь нужна была фразировка, чтобы охватить все эти события на протяжении всего одной темы, на пространстве в 10 тактов…?

А вот «еще один» Шуман: германский, народный. В **Новеллетте фа -диез минор** Б.М. подчеркивал контраст между добропорядочной «бюргерской» сферой и мятежным, мятущимся Флорестаном - Шуманом. Ему здорово удавался этот «бюргерский» дух, играющий ко лоссальную роль у Баха, Брамса, Шумана, Шуберта! Этакие добропорядочные немцы, песни поют, пьют пиво…

То же настроение, но с трагическим оттенком - в Скерцо Сонаты опус 110 Бетховена. «Я гуляка, ты гуляка…». Он и от студентов требовал перевоплощения в бюргера. Тут могло понадобиться и спеть, и даже сплясать… Часто, чтобы расшевелить чересчур «пристойную» игру студента, Б.М. советовал играть чуть-чуть «с пьянцой» - в духе картин Брейгеля.

Другой пример – «Вариации на тему Клары Вик» Шумана. Я «рубатничал», играл все ad libitum. «Это надо играть гораздо строже и глубже, у тебя это - поверхностное произведение» (следовала имитация-пародия на мою игру). Но я к тому времени уже поднаторел в теоретических спорах об интерпретации: «Но, Борис Моисеевич, я так понимаю (на самом деле в голове звучала пластинка Горовица)! В искусстве есть объективные факторы – звук, фразировка, а есть субъективные – интерпретация».

Берлин помолчал и ответил: «Глубина – это тоже объективный фактор».

Сейчас, играя эти дивные вариации, я понимаю, как он был прав.

Шопен, Скерцо No. 1 (запись урока)

Берлин требует четкого рисунка фактуры, без педали, на трагедийном накале. Пальцы – злые, напряжение растет к концу каждой фразы. Пульсация – восьмыми длительностями. Линия левой руки прорабатывалась отдельно, достигая в итоге равноправия с правой. Создающаяся полифония безмерно углубляла ландшафт. Сравни у Корто: «Шопена надо играть как Баха». Или высказывание самого Шопена в беседе с Ленцем: «Я никогда не учу свои собственные вещи. Перед концертом я запираюсь на две недели и играю Баха».[1]

---

[1] The Great Piano Virtuosos of Our Time from Personal Acquaintance: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt Wilhelm von Lenz, Da Capo Press, 1973

Скерцо No. 3 - редкий пример записанного настоящего урока, а не «первого урока-показа». Я хорошо помню этот урок (мои реакции «соучастника» очень слышны на записи).

Студент, блестяще одаренный пианист, играет торопливо и «туповато», хотя видно, что произведение уже здорово «сидит» в нем. Берлин изредка кидается к роялю, чтобы «подлить масла в огонь » показом. Но чуда не происходит: фразировка плохая, октавы бессмысленные (без рисунка), в хорале нет величия, и т.д. «У тебя – отдельные аккорды, а темы - нет! Шире - это хорал! Величаво! Да ты тянись, тянись пальцами к аккорду. Вот так, лучше! Хорошо!». Теперь главное – почувствовать прием в теле, закрепить это ощущение и перенести на ВСЕ.

Бывало, Берлин находил совместно со студентом удачный прием (например, плоские пальцы). И весь день все студенты прорабатывали весь свой репертуар «плоскими пальцами». Чтобы на следующем уроке услышать: «Так, ты поработал, молодец. Теперь можешь просто ставить руку на готовые пальцы стоймя». Это казалось нам несправедливым: так хорошо звучало плоскими, а вот теперь старик чего-то опять мудрит… Одна студентка даже как-то спросила меня: «Как бы так сделать, чтобы все инструменты (т.е. все туше) иметь всегда под рукой в ящичке?»

Может, это и есть мастерство?

Этюды (записи уроков)

Поиск мелодии-контрапункта, показ скрытых голосов - даже там, где они не выписаны автором. Например, в Этюде ля-минор опус 10 мелодией становится линия ВТОРОГО пальца правой руки (что, разумеется, отнюдь не делает этот этюд технически легче); в Этюде до-диез-минор опус 10 в партии левой руки внезапно отыскивается имитация: мотив «ля/соль-диез/фа-диез/ми» (верхний голос в 1-ом такте) имитируется нижним голосом во 2-ом такте. Фейерверк находок, острых акцентов, неожиданных «вспышек» на rinforzando, и т.д.

Мусоргский «Картинки с выставки» (две записи уроков и открытый урок)

Легендарный материал для открытых уроков. Но тот же «спектакль» происходил и в классе, среди любящих его учеников, с тем же накалом (если не

больше). Такой РУССКОЙ темы в «Картинках», какой добивался (и успешно!) Берлин, я больше не слышал. Здесь была и широта - «это Прогулка по России» - и залихватская у даль типа «море по колено» - Б.М. за игрой для большой образности не стеснялся восклицаний типа «Эх!» и «Вот какие мы!». Сам Берлин обожал Россию: «Я не могу ехать заграницу даже ненадолго. Раз поехал в Чехословакию – так я там так ужасно себя почувствовал, что пришлось срочно возвращаться».

Русская линия в Картинках продолжалась в «Быдле»: «Вот пьяный мужик едет на волах… телега скрипит (левая рука), мужик поет». Как страшно он это показывал эту тупость, это усилие… «Вот мужик заснул…, а вот и волы заснули». О следующей за этим Прогулке: «Боже, как грустна эта Россия…» В Богатырских Воротах эпизод православного пения Б.М. показывал каким-то особым блекло-хоровым звуком: «Калики перехожие… слепцы». И при возвращении этой музыки Б.М. просил не давать большого звука… И вдруг: Бам! – Куранты. Играть ОТ рояля. Последние такты «Ворот» Б.М. трактовал очень интересно, совсем по-другому, чем принято, с пространственной перспективой: он отделял ми-бемоль-мажорные аккорды от «хора», причем хор, доносящийся ИЗ собора, исполнялся другим звуком, mezzo piano, гулко, как ектенья[1]: «Господу помолимся!» Опять аккорды, опять хор, на этот раз шире и более полным звуком, но не forte: «ГОСПОДУ ПОМОЛИМСЯ!». Затем вступает «Большой Колокол» на нижнем ми-бемоле, исполняемом fortissimo от клавиатуры – а хор продолжает петь mezzo forte.

Чайковский, 1-й Концерт

Любая помпа – будто в жизни или в искусстве, любая официозность претила Б.М., он начинал скучать, зевать и стареть на глазах. В Концерте Чайковского ему было важна молодая энергия, он его показывал как РАДОСТНОЕ сочинение. Б.М. очень нравилась запись Тосканини-Горовиц[2], и он был в восторге от их темпераментной интродукции.

---

[1] ЕКТЕНЬЯ (от греч. ekteneia - усердие), совокупность молитв, читаемых дьяконом или священником при каждом богослужении от имени верующих и содержащих просьбы и обращения к Богу.
[2] Студийная запись 1941 года.

Темп вступления – подвижный. Три «зова» валторн Б.М. советовал объединять в одну фразу, которая замедлялась только на последних аккордах перед вступлением солиста. В аккордах рояля Б .М. стремился избегать помпезности, задорно объединяя последний аккорд «триады» с начальным аккордом следующей, т.е. не «ПАМ-пам-пам, ПАМ-пам-пам», а «пам-пам-ПАМ ПАМ-пам-ПАМ» и т.д.

«Первая тема – это гимн». Но гимн в понимании Берлина совсем не должен быть скучным[1]: тема звучала очень по-русски, раздольно… На залигованных длинных нотах Б.М. призывал ни в коем случае не делать акцентов, а наоборот, продлевать их звучание мысленным crescendo. «Самая важная нота – та, которую ты не играешь». Именно на залигованной ноте пианисту надо «запасаться» энергией.

Главную тему экспозиции Б.М. советовал, как всегда, вначале поиграть медленно и без па уз, чтобы найти в ней «жалобные» интонации. Побочную показывал очень светло, объединяя по ТРИ аккорда («не лезь головой вперед!»). «Играй просто, не надо эмоций. Представь, что ты в саду…» Такого рода наивная, тихая покорность была у Б.М. важной краской для Шуберта, у Чайковского, в 4-ом концерте Бетховена, даже в 4-ой сонате Скрябина.

Все октавные пассажи Концерта должны исполняться очень мелодично, без треска. В финале Берлин подчеркивал: «Это же народная песня. Кто там ее поет, монахи? Вот и пожалуйся на свою долю» И показывал очень в стиле «жалоб» Авраама и Мисаила из «Бориса Годунова»: «подааайте нам, подааайте нам, подааайте нам, подааайте нам» и т.д. Никакой трагедии. Молодой Чайковский!!

Скрябин. Как не странно, но Берлин, который в молодости страшно увлекался Скрябиным[2], сравнительно мало проходил его произведения в классе с учениками. «Я Скрябина не даю». Причина – Берлин требовал в произведениях Скрябина такого накала, такого трагизма и такого эротизма, что мало у кого это могло получиться[3].

---

[1] Берлин часто приводил в пример исполнение Ш.Мюншем Гимна СССР (см. статью А.Аксенова в наст. Сборнике)

[2] См. Лекцию «Работа над звуком и фразировкой» Б.Берлина в данном сборнике.

[3]Рассказывают, что в 60-х годах, проходя с одной студенткой «Вальс», Б.М., как это часто бывало на заключительных стадиях работы над произведением, предложил ей сыграть под его дирижирование. «Ты на руки не смотри, а смотри на меня и иди за мной» Берлин отошел в угол класса, далеко за рояль, и стал дирижировать,

Я помню, как принес поэму «К пламени». А мы все слушали у Б.М. дома пластинку Горовица, присланную Эдит Рибер (спасибо тебе, Эдит!), и знали, как Б.М. восторгался суровым и современным прочтением Горовица.

Я сыграл. Б.М. сказал свое знаменитое: «У тебя нет темы» и сел показывать. Чувствовалось, что он давно не соприкасался впрямую с этой музыкой, но она все время была где-то на обочине его музыкального мира, и что он сам втянулся в поиск интонаций «холода» начала пьесы. Он сыграл это начало раз 20 и каждый раз - по другому. Иногда это были всего несколько тактов. После чего играл я, он, как всегда, искал ошибку в приеме и предлагал мне попробовать опять по-другому… Иногда он доигрывал до появления второй темы, которую он играл стальными, «стоячими» мизинцем и безымянным, потом возвращался к началу, но оно становилось ДРУГИМ, так как мы уже знали, что будет дальше… Урок длился больше часа, а мы сидели над первой темой. Тема была то грозной, звуча «здесь» и «сейчас», то отдалялась, окутываясь педальной дымкой, то становилась болезненной, не находя в себе сил сдвинуться с мертвой точки… Вдруг выяснялось что «у тебя же нет ритма; сосчитай!», и Б.М. принимался громко считать вслух и тема, подчиняясь его воле, начинала почти «скандироваться»…

Это был редкий, почти единственный случай, когда я пьесу больше не принес.

Скрябин, Четвертая соната

Берлин вспоминал: «Когда приехал Эгон Петри, мы конечно все пошли… А он взял и заиграл начало 4-й сонаты ТАКИМ звуком, что все буквально оторопели. Это было гениально… К сожалению, когда началась быстрая часть, Петри стал играть очень метрично, и все увяли…».

Сам Б.М. показывал начало сонаты очень светло, даже наивно, не «фразируя». Не было никакой мистики или эротизма, а было растворение, приятие в духе буддизма. Это же настроение, как это ни странно, определяло и полетную быструю часть. «Без агрессии, светло, радостно» советовал Берлин,

---

постепенно приближаясь. «Да не смотри ты на руки!!!» И все приближался… Как известно, «Вальс» -- одно из самых эротически напряженных произведений Скрябина, так что в какой-то момент «загипнотизированная» студентка бросила играть и закричала «Борис Моисеевич, отойдите, я Вас боюсь!»

Вот какой «Вальс» Скрябина требовался в классе Берлина…

показывая в главной теме особые, легкие движения рук. Его ритм был на редкость подвижен, в теме было много воздуха за счет слегка расширенных пауз. (Когда я потом играл эту часть в темпе, у меня все время было ощущение именно «игры»). В апофеозе «приятие» и «растворение» доходили до апогея: «Аккорды – piano, не показывай темперамент, это просто пульсация света. Лучше послушай тему! Никакого напряжения!». Все это было безумно неожиданно, шло абсолютно вразрез с традицией - и было очень в духе Скрябина. Сходно Берлин показывал и 5-ю сонату.

Другое было в **Этюдах опус 65**. В 1-ом этюде нужен был трепет, эротизм. Берлин полуиронически советовал мне «изнывать» и вспоминал при этом «Огненного Ангела» Брюсова и его демонов…

Этюд 2: «Не надо показывать мелодию. Слушай интервалы септимы»

Этюд 3: «Не так важно тарахтеть пальцами каждую квинту, как… слушать интервалы МЕЖДУ позициями». Берлин предлагал мне здесь помочь себе движениями головы, как бы «ищущей», «где звучит?».

Самуэль Барбер, Соната опус 26

Неудивительно, что Б.М. «прикипел душою» к этой замечательной сонате. В ней были интонации стона, трагизм, отчаяние, остинатные повторения («долбления») на одном звуке, ядовитость под маской добродушного вальса… Чего в ней НЕ БЫЛО совсем, вернее, не было для Берлина – так это того деловитого урбанизма, который и является определяющим в трактовке Сонаты американцами, включая Горовица. Воистину, «вненаходимость», о которой так замечательно писал М.М. Бахтин, нужна и в исполнительстве. Софроницкий говорил: «Шумана надо играть немножко по-русски». А кто лучше Бернстайна исполнял Шостаковича? Берлин даже написал в письме Эдит Рибер: «Слушал Бернстайна. Это явление исключительное!» Особенно поразило его исполнение 5-ой симфонии Шостаковича. «С первых тактов он заставил все забыть на свете и своей волей покорил нас всех».

Вернемся к Сонате Барбера. Знаменитую Фугу Берлин показывал необыкновенно зло, накалённо. «Фразировать надо к вершине темы. Здесь надо

выработать железные пальцы!». По совету Б.М., я несколько дней учил фугу, «пробивая до дна» закрытую крышку фортепиано, причем вся рука опускалась на стоячий палец, точно намеченный на каждый звук. Делать это упражнение надо было на педали, чтобы слушать отзвук рояля на каждый «удар». После удара следовало мгновенное освобождение руки и подготовка следующего удара.

Конечно, этот прием можно было рекомендовать *только опытным* в «укреплении пальцев» студентам. Должен сказать, что после проигрывания всей фуги по крышке, я валился и засыпал мертвым сном… но пальцы крепли от раза к разу, и Фуга просто сама «сыпалась» из рукава; а «освободившуюся» голову можно было сосредоточить на деталях интерпретации.

Дрезнин, Вступление и Смерть Офелии для двух ф-но

Какая честь – проходить с Берлиным мое собственное произведение, сюиту из моей музыки к спектаклю Алексея Левинского «Гамлет» в театре МГУ!

В Фуге гордая, королевская тема вдруг превращается в Фокстрот Полония. «Играйте тему не легкомысленно, а более помпезно». «Но, Борис Моисеевич, это же фокстрот!» «Ну и что! Вспомни Тулуз-Лотрека: у него проститутки такие важные…»

«Вариации на тему Корелли» Рахманинова - произведение, которое в Америке, большой популярностью не пользуется. Берлин с хохотом приводил ядовитый отзыв Прокофьева о «Вариациях» (из письма Мясковскому): «…скорее казенные, хорошо, но не изобретательно сделанные, - словом, учебное пособие. Лишь в конце, …, вдруг появляется лирическая пристройка… . Будто в его иссохшем мозгу тускло мелькнуло, что он тоже когда-то был талантливым мелодистом»[1].

Сохранилась запись урока-показа Б.М. «Вариаций на тему Корелли». Берлин насыщал эту музыку огромной трагедийной силой, доходившей местами до исступления. Что-то от Достоевского в этом сочетании православного хорового пения, – а именно так трактовал Б.М. гармонии темы – с извивающимися хроматизмами вариаций, с какой-то невозможностью просветления, с болезненностью мажорных фрагментов (кроме ре -бемоль-

[1] С.С.Прокофьев и Н.Я.Мясковский, Переписка.Издательство «Советский композитор», Москва, 1977 г., стр.376.

мажорного хорала). Серия вариаций превращалось в «Каприччос на русскую тему». А тема у Берлина звучала -то изумительно по-русски. Простейшая гармоническая интонация – ре-минор/ля-мажор – насыщалась этой, задолго и независимо от нее существовавшей, тоской, превращаясь в интонацию «плача юродивого». Весь гармонический восьмитакт темы трактовался «православно», но мелодия интонировалась трагично.

Берлин часто подчеркивал «цыганский» характер тем Рахманинова, где дыхание «иссякает», по мере продвижения мелодии (так, исполняя сочинения Рахманинова, фразируют Горовиц, сам Рахманинов, Плетнев). Огромное значение играла фразировка темы как **целого**: «Здесь нужно думать восьмитактами» - подчеркивал Берлин. Кульминация восьмитакта – в точке золотого сечения, между 2-ой и 3-ей долями 5-го такта . Необходимо было еще перед игрой представить себе этот восьмитакт, и потом играть все вариации, «охватывая в голове» по 8 тактов. Как, какими нотами можно было это записать?

Общий колорит темы – безысходность, которая и не думает рассеиваться в вариациях. В первой вариации контрапункт в левой руке начинал вдруг корчиться изломами, то ли высмеивая солидность темы, то ли угрожая ей. Тон чайшие оттенки rubato создавали эффект полиритмии.

Третья вариация, Tempo di menuetto. Но какой-же здесь, простите, менуэт? Тяжелая помпезность, у которой из-за спины выползает шипящая змея … Берлин показывает вариацию как бы в двух параллельно идущих темпах.

В Седьмой вариации гул стоит над роялем, октава ре-ре «истово» долбится, как набат. И опять – полная яда, ползущая Восьмая вариация – аккорды удерживаются пальцами и полупедалью, левая рука – остро, со своим рисунком, и почти в своем темпе.

В Девятой вариации – остинатное «ре» уже в басу, как pizzicato, только страшнее, чем в оркестре. Левая рука перевоплощается попеременно в pizzicatto струнных, то в хор валторн. Две линии – валторны пытаются взойти, словно взять какой-то рубеж, а «ре» пресекает все их стремления.

Одиннадцатая вариация – торжествующее хамство и унижение… Интермеццо – никакой лирики, никакого Востока. Слово «от автора». Протест! Опять форма собирается 8-тактами. И как закономерность, приходит умиротворенный Хорал - как будто мука отпустила сердце …на 16 тактов. А как прозрачно, с «больными» интонациями, звучала у Берлина следующая вариация! «Посмотрите, как гениально. Здесь нота «ми» борется с «ми-бемолем». Ми… ми… ми… Он не может вырваться. А здесь давай Испанию!». Это уже следующие две вариации. Как будто вдруг вспомнили, что тема-то испанская - Folia.

Кода. Огромным усилием завоевывается верхнее «ре»… но удержаться нет сил…тема «сдает» завоеванные позиции, цепляясь за уступы средних голосов… Конец.

Михоэлс говорил: «У каждого великого артиста должна быть своя тема». Основной темой Берлина-художника, по моему мнению, было ПРЕОДОЛЕНИЕ СТРАДАНИЯ.

« *Должен сказать, что никого, никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя. Скажет ли когда-нибудь кто-нибудь из моих ребят такое же обо мне?*

Не скажет. И дело будет не в моих учениках и во мне. А во мне и в моем учителе. Ибо я не достоин развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленых режиссерских мастерских на Новинском бульваре.

...И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не преклоняясь»[1]

[1]См. сноску на стр.1

Е.Стриковская[1]

Приемы Б.М.Берлина.

Как известно, педагогическая система Берлина включала в себя целый арсенал приёмов и способов работы над *звуком, интонацией, фразировкой, ритмом, воспитанием гармонического слуха и образного мышления, по вы работке фортепианной техники*, как в узком, так и в широком смысле слова, подразумевающем различные способы звукоизвлечения, т .е. различные пианистические «туше».

Эти приемы разрабатывались, осмысливались и совершенствовались Б.М.Берлиным в течение более чем **шести десятилетий** его творческой жизни.
Возникновение приемов Берлина относится еще к началу его педагогической деятельности в 1930-е годы, когда он был доцентом Московской консерватории. Об этом свидетельствует упоминание о них в одном из отзывов о Берлине его учителя К.Н.Игумнова[2]

Возникновение знаменитых приемов Б.М.Берлина по «укреплению пальцев» было, как мне кажется, далеко не случайным.

Б.М.Берлин, несмотря на ярчайшее исполнительское дарование, в силу болезни рук не смог посвятить себя концертной деятельности. Из упомянутого выше отзыва К.Н.Игумнова, сохранившегося в архиве Берлина видно , что проблемы с руками у Б.М. были очень серьезны: врачи опасались полной потери его трудоспособности.

Одним из импульсов по созданию приемов Берлина по «укреплению пальцев» (здесь я высказываю только свое предположение) могло быть его общение с В.С.Марсовой, руководившей в 30-е годы прошлого столетия специальной лабораторией в Московской консерватории.

---

[1] Е.Е.Стриковская училась в ГМПИ им. Гнесиных в классе Б.М.Берлина в 1973-1978 гг, у него же в ассистентуре-стажировке в 1984-1986 гг. С 1989 года преподает на кафедре концертмейстерской подготовки РАМ им. Гнесиных, доцент.

[2]См. отзыв К.Н.Игумнова о Берлине в разделе «Материалы» настоящего издания.

В.С.Марсова была уникальным специалистом, к которой обращались музыканты с профессиональными заболеваниями. В лаборатории изучалась и анализировалась работа мышц музыкантов во время их игры на своем инструменте (не только фортепиано) и Марсова объясняла присутствующим ошибки играющих во время исполнения: что происходит, какие группы мышц работают, какие зажаты и почему. Для тех, кто наблюдал со стороны и слушал объяснения Марсовой, ошибки играющего становились очевидными.

Общение с В.С.Марсовой много дало Берлину и для осознания таких положений его системы, как правильная посадка, организованное дыхание и мышечная свобода, как необходимые условия красивого звука и настоящей фортепианной техники.

Приемы Берлина по «укреплению пальцев» абсолютно оригинальны и не имеют аналогов в существующих известных системах развития пальцевой техники, в том числе Брамса, Листа, Бузони. Хотя есть косвенные указания[1] на то, что эти приемы могли быть родственны и упражнениям М.В.Юдиной, которая, по словам Б.М.Берлина, по несколько часов в день, укрепляла пальцы и не могла играть произведение «пока пальцы ее не становились железными».

Если попытаться охарактеризовать принципиальное отличие «берлиновских» приемов от других известных систем по развитию техники, то оно заключается в том, что эти приемы применяются не на каком то инструктивном материале (гаммы, арпеджио, октавы, двойные ноты и т.д.) или в виртуозных фрагментах сочинения (как рекомендуют многие известные фортепианные педагоги), а на фактуре *всего музыкального произведения без исключения*.

Таким образом, условно говоря «техническая работа» не отделяется от художественной работы над произведением и становится составной и необходимой частью единого процесса работы над музыкальным произведением.

[1]См. статьи Т.Юровой и Д.Вайнштейн.

Другая особенность состоит в том, что технический, и, казалось бы, вспомогательный прием, сам по себе в определенной ситуации применялся как способ игры на рояле, т.е. как определенное «туше».

Все приемы Берлина с нашей точки зрения можно структурировать примерно так:

1.Приемы работы над звуком (в том числе, знаменитая «кукушка»)

2.Приемы по воспитанию гармонического слуха («собирание гармоний»)

3. Приемы по «укреплению пальцев»

4. Приемы работы над ритмом

5.Другие приемы

В данной статье ставится задача описать приемы в основном входящие в третью и четвертую группы, так как приемы работы над звуком и «собирание гармоний» довольно подробно описаны в нескольких работах о Берлине.[1] Хотя, строго говоря, приемы первой, второй и третьей групп тесно взаимосвязаны, так как сточки 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: развитие их силы и выносливости.
2. Развитие силы и независимости пальцев друг от друга, т .е. их артикуляционной самостоятельности.
3. Развитие гибкости, эластичности и растяжки мышц пальцев, пясти и кисти.

Прежде чем переходить к описанию самих приемов, необходимо оговорить определенные строгие 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

[1] См. статьи А.Аксенова, Л.Стародубровской, реферат С,Дрезнина и др.

ни в коем случае не должен «провисать». Б.М.Берлин любил высокую посадку за инструментом и прививал это своим ученикам.[1]

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 расслаблением руки.

В-третьих, большинство приемов, так же как и приемы из 1 и 2-го разделов применяются обязательно с педалью: это относится к упражнениям №1,2,3 и № 9,10

№1. Прямой палец – «как гвоздь» с опорой на косточку пясти у основания пальца. Палец ни в коем случае не должен прогибаться в фалангах. Для того, чтобы натренировать эту позицию рекомендовалось играть сначала один какой то голос сверху «non legato», например мелодию или бас сначала одним пальцем (удобнее всего начинать третьим). Это позволяет выработать ощущение одинакового веса руки на каждом звуке при абсолютно прямом пальце, например в мелодии, а значит и ощущение одинаковой силы в каждом звуке, т.е. ровности звуковедения. Добиться этого при прямом пальце с опорой на косточку совсем не сложно, в кисти при этом нет никакого напряжения, она абсолютно свободна.

Затем данный материал прорабатывался таким же образом и остальными пальцами – каждым в отдельности (1,2,4,5), что воспитывало ощущение веса руки так же и в других, более слабых пальцах, а значит и такой же ровности звука. Особенно это было важно для слабых 4и 5 пальцев.

После выработки единого ощущения во всех пальцах голос прорабатывался уже той аппликатурой, которая требовалась в данном эпизоде, при этом пальцы в звуковом отношении были уже выровнены.

После освоения первого этапа упражнения можно было прорабатывать таким способом не только одноголосие, но и всю партию правой или левой руки, включающей и двухголосие, и аккорды (особо сложные и трудноисполняемые в

[1] Подробно о «берлиновской» посадке см. в Реферате С.Дрезнина и Лекции Б.М.Берлина «О звуке и фразировке»(раздел «Материалы»), статьяхЛ.Стародубровской, Т.Юровой и др.

этой позиции аккорды можно было разбивать на арпеджио), что было значительно труднее.

Надо отметить, что в этом упражнении есть два подхода: можно играть все на ff, т.е. «стальным», «железным» пальцем с максимальной силой – это «укрепляет» палец, который должен научиться выдерживать большую «силовую» нагрузку[1], а можно упражняться и без применения большой силы, т.е. используя только естественный вес руки, как бы переставляя прямой палец или 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 тоже два варианта: либо опора на высокую кисть, когда палец и пясть образуют единую линию, либо опора «на косточку» пясти, как бы «собрав» пясть – в этом случае положении кисти гораздо ниже и образует единую линию от кисти до локтя. (Эту позицию легко будет представить себе, если попробовать по совету Б.М.Берлина зажать в кисти при помощи 4 и 5 пальцев спичечный коробок и так поиграть одним 2 или 3 пальцем).

И тот и другой вариант широко использовался и как определенное фортепианное туше в подходящих случаях.

После отработки этого упражнения и выработки в каждом пальце ощущения абсолютно прямого, железного пальца можно было переходить к последующим, более сложным и мощным силовым упражнениям.

№ 2. В позиции абсолютно прямого «как гвоздь» пальца и «собранной» пясти с опорой «на косточку» резко, с максимальной силой оттолкнуться от клавиши, отрываясь от нее - одновременно с взятием звука «зло», «с отвращением» на ff «non legato» – по направлению к внутренней стороне клавиатуры.

---

[1] У Б.М.Берлина было упражнение-тест на проверку силы и выносливости мышц руки 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.

Абсолютно прямой, не прогибающийся в фалангах (что уже выработано предыдущим упражнением) палец должен выдержать резкий толчок всей руки от плеча, при этом естественно происходит и толчок кистью из низкого ее положения («собранная» пясть) – в высокое, с опорой на нее. После толчка рука абсолютно свободно падает, как бы «стряхивая» напряжение.

Особенно трудно, (но невероятно эффективно) применять это упражнение в двойных нотах (включая октавы) и аккордах . Зато после проработки аккорды делаются 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 не легко, 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.

№ 3. Проделать 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. Здесь отсутствует падение - «стряхивание» руки, т.е. ее принудительное освобождение. Применять это упражнение рекомендовалось уже тогда, когда ученик в полной мере овладел предыдущими и хорошо ощущал свободу руки при ее резком и сильном толчке вперед.

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

Выполняется так же, как и упражнение № 2, но особенность и трудность его состоит в том что, совершая толчок руки с опорой на одном пальце, надо придерживать на клавише предыдущий, уже сыгравший палец, т.е. в упражнении задействованы два пальца: уже сыгравший и играющий в данный момент. Таким образом, к задаче укрепления силы пальца и кисти, выдерживающих мощный толчок всей руки вперед, прибавляется задача и тренировки растяжки между пальцами.

Важно отметить, что Б.М. Берлин никогда *не перегружал* ученика упражнениями. Как правило, это был *только один* какой то прием, который прорабатывался на одном или даже нескольких уроках – на всем изучаемом произведении или произведениях. Далеко не всегда ученик мог сразу правильно понять и *физически почувствовать* (что очень важно!), как выполняется упражнение. Требовалось определенное время для полного освоения упражнения: только в этом случае появлялись положительные результаты, которые, как правило, сразу «были налицо».

Тем не менее, на своем собственном опыте я убедилась, что по прошествии определенного времени, если одно и то же упражнение применялось длительно, эффективность его убывала (для этого, по-видимому, есть естественные физиологические причины, начинает срабатывать сила инерции) и необходимо было, что называется, «сменить пластинку». Б.М. 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 артикуляционной самостоятельности и независимости пальцев.

Эта группа упражнений, помимо укрепления пальцев, развивает и их самостоятельность (чтобы пальцы не «слипались»).

№ 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 палец, уже сыгравший, не отпускает, а держит предыдущую клавишу. Т.о. один палец держит клавишу – другой несколько раз с силой ударяет последующую, но использует при этом *силу* только *самого пальца, без включения пясти и кисти*, которая, несмотря на полную свободу должна оставаться неподвижной! Т.е., работают только одни пальцы, активно поднимаясь вверх и с силой опускаясь на последующую клавишу.

Это упражнение можно выполнять как закругленными, так и абсолютно плоскими пальцами (последней позиции Берлин, все-таки, отдавал предпочтение).

Главное максимально развить *амплитуду подъема пальца* (как правило, в начале пальцы у учеников практически не поднимаются) и независимость этого подъема от кисти и руки, чтобы палец поднимался как можно выше самостоятельно и без участия кисти и руки с силой опускался на клавишу.

Упражнение замечательно тренирует самостоятельную силу пальца, и автономность, независимость пальцев друг от друга.

То же упражнение, мо мере освоения, можно выполнять не с такой большой силой, а на piano, высоко поднимая и опуская вниз *легкие* пальцы, причем клавиша нажимается не на полную глубину, до конца, а как бы «до середины».

Кисть не участвует в движениях пальцев, хотя при этом *абсолютно свободна.*

№ 6. Укреплять пальцы «щипком».

Брать звук на staccato резким движением пальца вовнутрь ладони, как бы «смахивая пыль» с клавиши, наподобие приема pizzicato, но с максимальной силой и самостоятельностью каждого пальца. Кисть не участвует в движениях пальцев, при этом - полностью свободна.

То же самое – не так сильно и на piano, действительно как легкое pizzicato.

Nota bene! Направление движения 1-го пальца, в силу его отличного от других пальцев руки положения – несколько отличается: движение не во внутрь пясти, как у других пальцев, а несколько в сторону – в правой руке влево, а в левой, соответственно, наоборот, право.

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.

№ 7 Следующий прием Б.М.Берлин называл: «готовить пальцы».

Суть его заключается в том, что каждый палец, прежде чем опуститься на нужную клавишу фиксируется в положении *сверху над клавишей* - как бы « готовится» к

тому, чтобы взять звук. При этом звук определенным образом формируется, он берется «приготовленным», а не «шлепающимся» как попало пальцем. Движения вытянутых, (а не закругленных), почти прямых пальцев от пястной косточки - 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.

Таким образом, в упражнении одновременно задействовано два пальца: в тот момент, как один палец опустился на клавишу – следующий уже поднялся, «приготовился» наверху. Один играет, другой – « готовится». И так - каждый палец один за другим, без перерывов.

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

№ 8. Это упражнение – вариант предыдущего. Только теперь надо не «готовить» - поднимать тот палец, который будет играть, а четко, фиксировано снимать с клавиши, «вынимать» *уже сыгравший палец*. 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.

Упражнение позволяет ученику избавиться от «слипшихся» пальцев, «кашеобразной», невнятной, «смазанной» игры, при этом его пальцы (по выражению Берлина) становятся «умными».

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

№ 9 Укрепление «нажимом».

Легко, на «mp», нажать подушечкой плоского пальца (а не концом) клавишу и, не отпуская ее, еще раз *беззвучно* надавить уже с большим усилием. При этом мышцы пальца, пясти и кисти максимально напрягаются. Опора при напряжении мышц – на косточку пясти, которая заметно выделяется, образуя как бы вершину свода пясти. Сразу же, после прекращения надавливания на клавишу мышцы расслабляются. В момент расслабления 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!

№ 10 Следующее упражнение – вариант предыдущего.

Глубокое и эластичное нажатие клавиши («продавливание» до самого «дна») с усилием и напряжением мышц происходит в момент взятия звука и без повторного (беззвучного) нажатия клавиши один звук переходит в другой , т.е. передается от одного пальца - к последующему. Таким образом, тянущийся палец как бы «переводит» один звук – в другой. Мгновенное расслабление мышц и освобождение от напряжения происходит непосредственно перед нажатием следующей клавиши. Соединение звуков должно быть абсолютно ровным, без звуковых толчков и провалов. При этом во время передачи одного звука в другой, тянущиеся мышцы, как бы с усилием преодолевают расстояние между нотами, рука как бы «запоминает» физическое ощущение интервала.

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

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* звуков *с физическим ощущением тянущихся пальцев* и всей руки.

«Тянись пальцами!», «тянись рукой!», «должно быть «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, так как, благодаря упражнению, ученик мог контролировать качество 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 результате, временные затраты полностью «окупаются» чрезвычайной эффективностью упражнения. Уже после 2-3 часов таких занятий качество звука принципиально меняется. Интонирование становится скульптурно выпуклым, благодаря физическому ощущению в руке напряженности интервалов. Мышцы руки приобретают необычайную эластичность, и рояль начинает «петь» и «отвечать» на любое «pp».

Описывая последние два упражнениях, необходимо отметить, что характер физического усилия здесь принципиально иной по сравнению со всеми остальными упражнениями.

Если попытаться провести параллель с гимнастическими упражнениями (а игра на фортепиано, помимо всего прочего и определенная «физкультура»), 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, так как не требует специального пространства и условий для занятий.)

Хочу оговориться, что эти современные аналогии и соображения принадлежат только автору данной статьи и никогда не высказывались Б .М. Берлиным, так как он действовал практически и никогда не теоретизировал, а проверял все делом. Но это не означает, 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 краткое резюме, можно сказать, что укрепление пальцев «по Берлину» шло в трех направлениях, каждое из которых дополняло другое: палец учился выдерживать максимальную силовую нагрузку(№ 1,2), быть максимально самостоятельными и независимым (№ 5, 6) и тянуться и соединять звуки (№ 9,10).

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.[1]

Никакой определенной последовательности в освоении 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 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 проб лемы 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.

---

[1] 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 Б.М.показывал новый прием, и он был полезен ученику, отрабатывался прием (или произведение отрабатывалось приемом) довольно долго, пока ученик не овладевал им (приемом) в совершенстве.

Б.М. любил в таких ситуациях употреблять глагол - «культивировать». Т.е. не зубрить, не учить и даже не работать приемом, а взращивать, именно культивировать в себе особый метод занятий.

Отрабатывая с учеником какой-либо прием, Б.М. 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, «давить клубнику» подушечкой пальца, «плоские» пальцы, легкие «пустые» пальцы, «собери» руку, «тянись» пальцами, «приготовь» палец и т.д.

Приемы работы над ритмом.

Первый и основной прием, которым Берлин пользовался очень часто, был невероятно простым и чрезвычайно эффективным. С его помощью ученик мог навсегда избавиться от такого распространенного недостатка, как неустойчивость темпа и склонность к его ускорению, а также и с таким, может быть не очень бросающимся в глаза явлением, как ритмическая вялость. В таких случаях Б.М. говорил с досадой ученику: «У тебя нет ритма!»

№1. 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 – непременное 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 вс коре с этим заданием справлялось.[1] После этого упражнения, ученик довольно быстро добивался четкости и устойчивости ритма.

Неоспоримым преимуществом этого упражнения являлось и то, что этим способом можно было прорабатывать произведение и в отсутствии инструмента! (На столе, подоконнике, парте и т.д.). Эффективность его при этом нисколько не снижалась.

№ 2. Вариант этого же упражнения: правая рука играет свою партию, а левая стучит ритмический рисунок по колену. Затем поменять руки.[2]

Это упражнение улучшает как координацию рук , так и вырабатывает их ритмическую самостоятельность.

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

Это упражнение очень помогало активизироваться в паузах, длинных и залигованых нотах – вообщем тогда, когда ученику свойственно было «засыпать».

№ 4. И, наконец, очень своеобразное упражнение, которым Б.М.Берлин добивался того, что ученик начинал ощущать метр произведения не только в руке (№1) и в голове (№3), но также и во всем теле.

Описать его словами, без показа за инструментом очень сложно, но мы попробуем.

Необходимо было сесть на край стула, подтянув все тело, выпрямив спину, подтянув немного под себя - ближе к стулу - ноги, так чтобы упираться ими в пол. Руки должны были быть абсолютно свободны. То есть, по существу это была та

---

[1] Я помню, что впервые это упражнение Б.М. мне показал на 2-м курсе в соль минорной Балладе Брамса соч. 118

[2] Еще один вариант этого же упражнения: одной рукой играть – другой дирижировать описан в статье Л.Тихоновой.

самая «скрябиновская» высокая посадка за инструментом, поза «кавалериста на лошади», как называл это Б.М[1].

Играть произведение ученику надо было *одновременно с движениями корпуса*, которые как бы имитировали движения всадника, скачущего на лошади. Поэтому между нами, учениками Б.М. это упражнение фигурировало под кодовым названием «лошадка».

Движения прямого корпуса были строго вертикальными, (вверх-вниз) абсолютно метричными и совершенно свободными: совершались они только за счет работы мышц ног и нижней части корпуса, ноги при этом крепко упирались в пол.

Темп и метр этих движений должен был *абсолютно совпадать* с метром и темпом исполняемого произведения. При этом темп движений корпуса мог варьироваться, быть более подвижным (если он совпадал, например, с восьмыми долями) или более медленным (если совпадал с четвертями). Применялся и тот и другой вариант, просто в более быстром движении мышцы ног уставали соответственно быстрее.

По началу упражнение казалось невероятно трудным, почти невыполнимым, особо учитывая слабость физической подготовки большинства студентов. Мышцы ног после этого 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 результативно.

Совершенно незаменимым оно было при изучении музыки Баха и других композиторов эпохи Барокко, а также венских классиков. Сразу оговорюсь, что упражнение применялось только в моторных, подвижных произведениях. Мне Б.М. впервые показал это упражнение в Прелюдии из ля-минорной

[1] См. Лекцию Берлина «О звуке и фразировке», реферат С.Дрезнина и др.

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.

Эффективность упражнения 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 и руки; а следствием этого было свободное преодоление и технических трудностей. Темпо-ритм произведения, как организующего начала всего музыкального материала, начинал ощущаться учеником *физически, во всем теле*. (по Берлину - «ощущение в теле ритма гарцующей лошади»)

Сейчас, по прошествии времени, пытаясь анализировать приемы Б.М., я понимаю, что многие из них были универсальными. Помимо какой то конкретной задачи – например организации 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 действия, 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: из исполнения уходило все наносное, лишнее 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 здесь обозначены. 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 мерно, ритмично совершать движения корпусом или плечами, или повороты головы вправо - влево, как бы освобождая зажатые мышцы туловища.[1] Эти движения производились *строго в метре и темпе*

[1] См. об этом упражнении в статье Т.Юровой.

музыкального произведения, т.е. это была определенная *ритмическая организация движений* пианиста во время игры.

Особенно полезной и удобной была организация движения кисти во время игры: по направлению вверх-вниз. За счет ритмичной смены положения кисти происходило и ее освобождение. Б .М. очень любил и часто рекомендовал ученикам этот прием. Он был очень эффективен как в венской классике, так и у романтиков – в Шуберте, Шопене и т.д. Очень помогал в этюдах и виртуозных сочинениях, при исполнении октавных эпизодов, где трудно было избежать напряжения кисти при длительном и однообразном движении в одной позиции руки. Конечно, все излишние движения (в первую очередь корпусом, плечами, головой) впоследствии 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 и физическое дыхание ученика: вдох и выдох синхронизировались с музыкальной фразой.

Я помню, что таким способом шла работа, например, над Первым этюдом Шопена. Пассаж наверх – 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 пианиста открывались дополнительные возможности и в динамическом, и в тембральном отношении. Пользуясь этими приемами можно было извлекать из рояля очень мощное, мягкое и объемное «фортиссимо», причем «не потея», а также всевозможные «колокольные» звучности.

В конце статьи хочу оговориться, что здесь описаны далеко не все приемы Б,М.Берлина, а только те, что остались в моей памяти, как *основные* и которые применяла я, учась у него.

Возможно, что что-то забылось или упущено мною, некоторые приемы вообще Б.М. мне не показывал, поэтому я не беру на себя смелость их описывать,[1] а о некоторых я могла и вовсе не знать[2], 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 с 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, аккумулирования коллективного опыта и памяти учеников Берлина.

Тем не менее, поскольку во многих работах этого сборника идут ссылки на те или иные приемы Берлина, с оставители сочли необходимым дать о них читателю какое то общее представление.

[1]Довольно много таких приемов описано в статье С.Дрезнина.
[2] Описание таких приемов есть в статье Т.Юровой.

Т.Фрейнкина[1]

Мистический язык фортепиано

Ещё с училища я слышала, что в консерватории есть такой потрясающий педагог – Борис Моисеевич Берлин, что сначала он был учеником, потом аспирантом, затем ассистентом К.Н.Игумнова, и что теперь у него свой самостоятельный класс (это было перед войной). Уже тогда я знала о его намечающейся поездке вместе с Флиером и Гилельсом в Брюссель, но что-то произошло, и он не смог поехать. Ужасно то, что, являясь таким замечательным пианистом, он не мог играть…

В то время я была ученицей Е.Ф. Гнесиной (не просто ученицей, я, можно сказать, воспитывалась в ее семье и Ольгой Фабиановной и Евгенией Фабиановной). Елена Фабиановна - потрясающая личность во всех отношениях, я её обожаю и помню до сих пор. Она научила меня тем вещам, которым не научили в школе.

К Берлину же впервые меня привёл прекрасный пианист и человек, фортепианный мастер - настройщик Георгий Богино, который учился у Берлина и у Игумнова. Когда мы стояли возле двери, ведущей в огромный тёмный коридор, я услышала звуки рояля и сказала: «иду обратно, он так играет! Не смогу зайти, он меня не возьмёт, и, вообще, это не скромно с моей стороны». Когда мы всё же вошли, Борис Моисеевич произнёс: «ну ладно, сыграй что-нибудь». Потом начал мне показывать, как слушать звук, объяснял, как думать.

В тот первый раз он со мной занимался, чуть ли не два часа. Тогда я поняла, насколько мне комфортно у этого педагога, словно я «рыба, попавшая в свой водоём».

---

[1]Тамара Ефимовна Фрейнкина - пианистка, педагог Детской музыкальной школы – семилетки им. Гнесиных.

Я уже не помню, платно или бесплатно занималась у него, возможно, за моей спиной платила моя мама, но точно не знаю.

После занятий у Берлина я пошла к Елене Фабиановне сдавать экзамен, и получила отличную оценку. Она всё заметила, но дипломатично сказала, что я сделала успехи.

Тут я начала думать, что мне делать. Что будет с Берлиным было неизвестно, говорили, что его звали в Ереван.

Все же после поступления в институт я пришла к Елене Фабиановне и сказала, что очень хотела бы заниматься у Б.М. Берлина.

«Ты что, делаешь мне пропозицию?», - переспросила она. Однако, видя мою настойчивость, перевела меня к Берлину. После этого у нас с ней испортились отношения. Испортились они у Елены Фабиановны и с Берлиным. Я до сих пор чувствую эту свою вину.

Я проучилась у Берлина фактически с конца 1943 по 1950год, начиная ещё с училища.

В институте, когда я играла на экзаменах, Елена Фабиановна выходила из зала – не хотела меня знать. Но как-то на классном вечере Бориса Моисеевича, где я играла прелюдию и фугу a-moll Баха-Листа, она всё же подозвала меня, поцеловала и сказала: «Тамара, ты сделала очень большие успехи, и я тебя люблю. Но я обижена, и карьеры тебе делать не буду». А я ей ответила: «Елена Фабиановна, я вам очень благодарна, мне не нужна карьера. То, что вы так со мной поговорили, уже очень много значит для меня. Я вас люблю и уважаю».

(Я, действительно, до последних дней у неё довольно часто бывала.)

Потом, так получилось, что меня пригласили работать в Гнесинскую школу, кроме того, я заведовала отделом в музыкальной школе в Сетуни. Борис Моисеевич начал считать меня самой большой лентяйкой, так как мне некогда было заниматься. Но я приходила с ним в класс, когда он занимался

с другими учениками, и уходила вместе с ним. Сама я редко что могла сыграть, так как, к сожалению, много времени и сил отдавала и общественной работе. Но сидя у Берлина в классе и, наблюдая за его работой, я чувствовала, что, занимаясь с кем-то другим, он занимается и со мной, и всё, что он говорит – он говорит для меня. Я хорошо усвоила его школу.

Я считаю, Борис Моисеевич, как педагог, подходил далеко не всем. Он настолько был выше своих учеников (в музыкантском плане), что рядом с ним некоторые чувствовали себя, можно сказать, пигмеями. Но Берлин в каждого вкладывал душу.

Борис Моисеевич не мог простить, что я была такой лентяйкой, вместе с тем, моя работа в школе ему очень нравилась.

Вспоминаю репертуар, который я проходила в классе: это несколько сонат Моцарта (в том числе последняя D-dur), 17-я соната Бетховена, концерт e-moll Шопена, вариации F-dur Чайковского, этюды Листа…

Я никогда не переставала восхищаться Берлиным в любой сфере жизни. Когда у меня была первая персональная выставка в Химках (а я начала рисовать в возрасте 53 лет), Борис Моисеевич ездил туда со мной.

Я очень горжусь, что познакомила с ним Сережу Дрезнина, который очень близок ему по духу и стал одним из самых любимых учеников.

Берлин дал мне очень много. Другие мои педагоги, конечно, тоже внесли свою лепту, но если бы не Борис Моисеевич, из меня бы вряд ли что вышло.

Восхищенные отзывы о Берлине я неоднократно слышала и от моего педагога по камерному ансамблю великой Марии Вениаминовны Юдиной. Она всегда считала его выдающимся музыкантом и была довольно близка с ним.

Не могу забыть, как Берлин играл сонату си минор Листа. Это было потрясающе! Он был – титан, гений! А ведь играл он сонату после моего рассказа о выступлении В.В.Софроницкого[2] с этой сонатой, и я была под огромным воздействием Софроницкого!

Никто не обладал таким творческим воображением, таким ярким видением сюжетности и ощущением глубокого философского смысла в музыке, как Борис Моисеевич Берлин. А его звук!.. Какой масштаб, объём! Такого ни у кого не было. Его говорящие интонации превращали звуки фортепиано в мистический язык.

[2] Владимир Владимирович Софроницкий (1901- 1961) пианист (ученик Л.В.Николаева), профессор Ленинградской (с 1936 г) и Московской (с 1942 г.) консерваторий.

В.Самолетов[1]

Б.М.Берлин

Когда я узнал это имя? Еще в детские годы: любопытствующим подростком, прочитывающим все афиши - от Покровки до Собачьей площадки, а афишных щитов было много, что создавало дополнительные длинноты в моих пеших путешествиях. Однажды я обратил внимание на большую - типичную белую с красным и синим шрифтом афишу - «Борис Берлин», на углу Серебряного переулка и Собачьей площадки (последняя была потом переименована в Композиторскую улицу), где был концерт. Что было в программе - я не запомнил. Было это, скорее всего в 1950-е годы.

В музыкальной школе я спросил у моей учительницы – Надежды Андреевны Светозаровой[2] об этом имени, и она что-то ответила мне должно быть что-нибудь общее) – ученик Игумнова, доцент Института Гнесиных и т.п.

Но тут случилась встреча, даже не встреча, а случай услышать несколько звуков под пальцами Бориса Моисеевича.

В зале Института должен был состояться очередной отчетный концерт школы 7-летки. В назначенный день отобранные для концерта школьники и их учителя (вернее учительницы) явились в зал на репетицию. Между последними затеялся спор, какой рояль выбрать - «Бехштейн» (что на первый взгляд было недискуссионно), или второй (кажется, это был «Блютнер», точно не помню), который им представлялся более удобным для учащихся.

Неожиданно в зал вошел моложавый (хотя и седой) мужчина, очень легкий в движениях:

«Что у вас здесь происходит? Ах, репетиция! А я-то думал, что зал свободен. Извините», - и собрался уходить.

---

[1] Валерий Петрович Самолетов – пианист, камерный исполнитель, доцент РАМ им. Гнесиных учился у Б.М.Берлина в 1956-61 г.г., декан фортепианного факультета(1966-1973), доцент и заведующий кафедрой камерного ансамбля (1973- 1986) ГМПИ им. Гнесиных. В течение ряда лет жил и работал во Франции.

[2] Н.А.Светозарова (1913 - 1992) – ученица А.Б.Гольденвейзера, директор и педагог школы – семилетки, в 1957 – 62 гг. - заведующая кафедрой общего фортепиано ГМПИ им.Гнесиных.

«Борис Моисеевич, мы здесь в затруднении, какой рояль выбрать для концерта?»

«Ну, конечно же «Бехштейн» - и он сел за рояль; «у него есть кантилена» (он взял несколько очень коротких фраз, точнее интонаций, звуком необычайной красоты), «есть краски» (несколько пряных гармоний, утонувших в ауре глубокого бархатного баса), «есть мощь» (гроздь аккордов именно мощных, а не громких). «Выбирайте «Бехштейн», - он попрощался и ушел.

«Это тот самый пианист, о котором ты спрашивал» - шепнула мне Надежда Андреевна. Короткое явление врезалось в память. (Замечу, что для концерта был выбран «Блютнер», второй инструмент, как более н е й т р а л ь н ы й).

В следующем году мой лучший друг и всезнайка Вовка Хвостик[3], шедший по лестнице профессионального образования годом раньше меня, принес из училища такую, как теперь бы сказали, информацию, что в училище был замечательный педагог Б.М. Берлин, который изумительно работал над звуком. Об этом говорили все студенты. К нему в класс собирались две Володькины сокурсницы, две Аллы (Тюрина и Пуриц), но их к нему не распределили, и обиженный Борис Моисеевич ушёл из училища. За полную достоверность этой истории я не ручаюсь, но в 1952 году, когда я поступил в училище, Бориса Моисеевича среди его педагогов не было.

Через 4 года по окончании училища, передо мной встал традиционный вопрос, к кому идти дальше? Я занимался в училище у замечательного пианиста и учителя – Евгения Яковлевича Либермана, но он еще не был приглашен в Высшую школу.

Евгений Яковлевич проявлял трогательную заботу о своих выпускниках – меня он показывал неоднократно разным профессорам, в том числе и в консерватории. Всюду я получал сочувственные отзывы и уверения в успешном прохождении конкурсных экзаменов, но в то же время и сетования: « В этом году у меня только два места и они уже обещаны», или просто «Увы, у меня нет мест в этом году».

---

[3]Владимир Иванович Хвостин – пианист, концертмейстер.

Тогда Евгений Яковлевич сказал: «Пойдем в Институт к Б.М.Берлину. У него в этом году есть места, и, кажется, они еще не заняты»

Борис Моисеевич прослушал всю программу. Думаю, что его больше привлекли 4-я Соната Прокофьева и пьесы Скрябина ор. 57, чем 4-й концерт Бетховена и соль диез минорная Прелюдия и Фуга Баха из 2-го тома ХТК, но, во всяком случае, он согласился взять меня в свой класс. Было это в 1956 году.

Что можно рассказать по прошествии полувека?

Все это время я наивно полагал, что память моя непрерывна, и что я могу без особого труда восстановить связь событий, воссоздать их в достаточной полноте. Но, обратившись к прошлому с особой интенсивностью, быстро убедился, что оно разъединено на отдельные эпизоды, являющиеся в памяти случайно, а волевые импульсы, пытающиеся объединить их в систему, лишь вызывают мощный дополнительный поток фактов, ассоциаций, портретов, ситуаций, афоризмов, парадоксов, только усиливающих фрагментарность воспоминаний.

Поэтому это будут заметки о моих встречах с Борисом Моисеевичем, о его роли в моей жизни, а не последовательное его жизнеописание или изложение его творческого метода.

Хочу подчеркнуть одну особенность наших отношений – Б.М. не был для меня тем единственным учителем, определяющим жизненный путь, эстетические позиции, художественные предпочтения, творческое кредо, каким он был для многих своих учеников. У множества музыкантов есть «единственный учитель» в жизни, и это выражение вовсе несуетное.

Я вспоминаю с равной благодарностью всех своих музыкальных педагогов, но этим нисколько не хочу преуменьшить значение Бориса Моисеевича в моем профессиональном становлении – однако так получилось, что со своими просьбами, бедами, сомнениями, творческими планами я шел не к нему.

В его репертуаре было несколько пьес, над которыми он особенно часто работал в классе. Это Скерцо Шопена №1, Бах-Лист Органная прелюдия и фуга ля минор, Скрябин Поэма «К пламени», Метнер «Похороный марш».

Некоторые были для меня абсолютной новостью, несмотря на известный слушательский опыт, так как в хорошо известной мне музыке, Борис Моисеевич ставил новые для меня и с трудом поддающиеся решению задачи.

Они касались, прежде всего, сути техники любого (как мне кажется) музыкального исполнительства, работы слуха - прежде всего. Как слушать, что слушать, как осуществлять этот процесс – слушания в ходе исполнения.

Невольно вспоминаешь один эпиграф из книги Г.М.Когана «У врат мастерства»: «Если твои глаза открыты, ты думаешь, что ты видишь?»
Г.М.Коган предваряет этой цитатой из Альфреда де Виньи главу о слухе.

Хотя уши мои были открыты, я часто получал окрики: «Ты не слышишь, как «соль» перешло в «фа», «ты перестал слушать бас», «ты не слышишь, как эти шестнадцатые заполняют ауру баса» и т.д.

Конечно, я прошел, как и другие ученики знаменитую «кукушку» с максимальным напряжением слуха при соединении звуков, и не менее известное начало Скерцо Шопена h-moll: собирание всех звуков субдоминанты в один гармонический комплекс в верхнем регистре и передача (скорее, слуховое глиссандо) аккорда в доминантовый комплекс внизу. Известна и стала легендарной история, как Б.М. задал это скерцо всем своим консерваторским ученикам одновременно – было это, скорее всего в предвоенные годы, но поведал мне об этом Борис Львович Землянский, поинтересовавшийся в фойе Большого зала Консерватории, что мне задал Борис Моисеевич «для начала».

Слушание, как перманентный процесс движения от одного звука к другому, как непрерывная их связь , было предметом постоянного внимания Б.М. Он приводил различные цитаты, то из А.Корто, то из Ш.Мюнша (книга последнего «Я дирижер» тогда только что появилась в русском переводе): «Главное не ноты, а то, что между ними» (цитирую по памяти). Кстати, несколько отвлекаясь, хочу заметить, что иногда Б.М. и выписывал некоторые афоризмы, особенно его впечатлившие. Как сейчас помню лист бумаги в его руке и его самого, читающего

с некоторым пафосом, отрывок из первой записи в «Дневнике» Жюля Ренара: «Талант – вопрос количества. …Слава – это непрерывное усилие»[4].

«Длинная линия» как результат непрерывного слушания (не декларированного принципа, а реального труда) - это было для меня бесценным приобретением в классе Б.М.

Хочу привести один пример из этой сферы. Как-то мы подробно остановились на проблеме пауз. «Пауза не есть некое абстрактное молчание, она всегда относится или к прошлому, или к будущему», - сказал Борис Моисеевич, цитируя Станиславского. «Но я не знаю ни одного примера в музыке, где бы пауза относилась к будущему», - продолжил он. Пауза осуществляет связь между прошлым и будущим. Будущее может быть каким угодно – последовательным продолжением после перерыва, внезапным противопоставлением, сопоставлением, замечанием в сторону и т.д. Но связь между прошедшим и будущим - обязательна. Потому в паузе необходимо слушать последнюю отзвучавшую ноту или гармонию, продлевать их внутренним слухом через всю протяженность паузы и передавать, соединяя прошедшее и вновь возникающее»

После 40 лет работы в ВУЗе могу утверждать, что большая часть моих студентов - не знала этого простого правила и на вопрос:

- «Что надо делать в паузе?»
- отвечала «Слушать» (второй, еще более популярный ответ – «Считать»), на следующий вопрос «Что слушать?»
- ответ «Тишину».

Третий вопрос: «Как слушать тишину?» обычно приводил студентов в замешательство. Только очень немногие из них говорили о том, что пауза не остановка в дыхании, а только изменение его формы, что она не прерывает логического развития музыкальной мысли, а является ее частью.

Тогда же с первых уроков, был обозначен и новый для меня подход к ритму, не просто как к движению устойчивых временных единиц с

[4] Целиком цитата приведена в стенограмме доклада Б.М.Берлина «Работа над звуком и фразировкой»

необходимыми отклонениями от регулярности в требуемых моментах, а как к *единству интонирования и времени*.

Б.М. называл это «поиском звуков» или «поиском интервала от звука к звуку». Пальцы даже расположенные на клавиатуре в готовой позиции не опускались на клавиши прямо, а как бы проходили расстояние от предыдущего звука, что рождало особое ощущение постоянной живости в кисти руки. Наиболее запомнилась мне в этом отношении «Органная прелюдия и фуга» ля минор Баха-Листа, скорее всего потому, что удовлетворительный результат был найден достаточно быстро. Те же проблемы, перенесенные в фугу, оказались несравненно более сложными.

Другой его термин – « натянутый ритм» - это когда надо преодолеть интервал (чаще всего большой) в определенное время, а интервал как бы сопротивляется, не поддается, но все-таки реализуется в точно установленное время (представьте себе очень упругую пружину, которую вам надо растянуть до намеченной точки в конкретный срок, при том, что движение должно быть плавным, а не дерганным). И сейчас помню, как Б.М. показывал мне этот эффект «натянутого ритма» в левой руке Adagio из фа-минорного Концерта Баха.

Б.М. был глубоко удовлетворен, найдя близость своим пианистическим принципам в игре Глена Гульда.

Это особая история. Московские концертные сезоны второй половины 50-х годов были исключительно богаты – хрущевская «оттепель» открыла двери страны для многих зарубежных гастролеров, в то время, как наши выдающиеся исполнители все еще редко выезжали за рубеж. Московская публика имела возможность слушать оркестры из Бостона, Филадельфии, Лондона, Праги, Нью-Йорка, в то же время около двух десятков концертов С.Т.Рихтера в сезон, поскольку последнего далее стран народной демократии власти не выпускали.

В мае 1957 года концерт никому не известного канадского пианиста собрал в Большом Зале мало публики – в амфитеатр не пускали, свет в зале был погашен. Гульд имел огромный успех. Присутствовавший на концерте Г .Г.Нейгауз был впечатлен чрезвычайно и не скрывал этого . Т ем не менее, второй

(симфонический) концерт Гульда тоже прошел без аншлага. Зато третий – заключительная сольная программа в Зале им. Чайковского - собрала всю музыкальную Москву.

Феноменальное исполнение Гульдом «Гольдберг- вариаций» буквально потрясло зал, тем более что пьеса эта тогда в концертные программы советских пианистов не входила и считалась образцом «ученой музыки для ученых пианистов». Также и Третья соната Хиндемита, исполненная во втором отделении, была известна в те годы лишь немногим профессионалам.
(Кажется, она была тогда в репертуаре только А.И.Ведерникова).

Мы с Ириной Захаровой[5] сидели в боковом секторе 1-го амфитеатра и имели возможность взглянуть иногда на Б.М., сидевшего в центре.

Он слушал концерт с нескрываемым напряжением, как бы вбирая в себя и немедленно запоминая все детали и особенности игры Гульда.

Но когда тот «на бис» заиграл соль-минорную 3-х голосную Инвенцию Баха (которую профессиональный зал по первым двум тактам «не узнал», никак не предполагая «школьных пьес» в репертуаре концертанта), какая-то исключительная теплота разлилась по лицу Б .М. Мне показалось, что на его глазах появились слезы, настолько проникновенное интонирование музыки Гульдом, сделавшее пьесу «неузнаваемой», оказалось ему очень близким.

Он стал горячим поклонником юного канадского гения, порою слишком категоричным, не допускавшим никаких критических замечаний в его адрес.

Благодаря своей американской ученице Эдит Рибер[6], Б.М. получал все новые диски Г.Гульда и мы имели возможность слушать в его исполнении ХТК Баха, интермеццо Брамса, сонаты Бетховена еще в конце 50-х годов. «Гольдберг вариации» стали одной из наиболее часто изучаемых с учениками пьес. Обращался Б.М. и к 3-ей сонате Хиндемита – но об этом разговор отдельный.

---

[5]Ирина Николаевна Захарова училась у Б.М.Берлина в 1956-61 г.г. Заслуженный деятель искусств РФ, фортепианный педагог и камерный исполнитель. С 1990 г. в г. Дубне проходит Детский фортепианный конкурс имени И.Захаровой

[6] Э. Рибер обучалась в ГМПИ им. Гнесиных в классе Б.М.Берлина в 1958-59 гг. Затем приезжала на стажировку к Б.М. Берлину в 1966, в 70-х и в начале 90-х годах.

Педагогический репертуар Бориса Моисеевича был необычайно широк, но, конечно, у него были свои любимые композиторы и любимые пьесы, которые он часто проходил с учениками. К Листу и Скрябину у него было особенное отношение, в нем угадывалась юношеская влюблённость в их творчество, очевидность того, что в его студенческие годы эти композиторы были властителями дум консерваторской пианистической молодёжи.

Так получилось, что в его излюбленном репертуаре (Лист, некоторые интермеццо Брамса, поздние сонаты Бетховена) я не был успешен; напротив—те пьесы, которые я выбирал сам, и с которыми Борис Моисеевич в педагогической практике встречался впервые, становились вехами на моём студенческом пути. Его отношение к моим предложениям было и критическим, и энтузиастическим. В основном он принимал их. На первых курсах это был Гайдн, которого тогда очень мало играли (а если и играли, то одни и те же три - четыре сонаты из больших). В сонате h-moll Бориса Моисеевича привлекли её драматизм и яркость, обнажённость эмоциональных контрастов внутри частей (первых двух, третья едина в своём неистовом движении) и между ними.

Надо сказать, что в этой работе его не волновали столь модные в наши дни проблемы как аутентичность, доказанность мелизматикой, историческая достоверность. Для него это была живая прямая речь композитора, которую надо передать слушателям. Конечно, он не допускал исполнения венской классики с пошехонским акцентом, но кому в голову мог прийти подобный симбиоз.

С работой над этой сонатой запомнились два эпизода. Один из них – урок. Он проходил утром в Малом зале и Института. У Ирины Захаровой -- «Andante favori» Бетховена, у меня – Менуэт из сонаты. Урок посвящен танцу и пантомиме.

Ирина должна «приглашать гостей», обращаясь к ним с любезными поклонами и мягкими жестами рук: «Приходите, пожалуйста! Приходите, мы будем очень рады!» и т.д.; мне же просто предложено, напевая тему, станцевать менуэт так, как я себе его представляю. Показывая задания, Борис Моисеевич—верх мягкости и изящества, свободы и непринужденности. Я до сих пор помню прямые руки-палки и почти несгибаемую спину моей, в общем-то, весьма

элегантной сокурсницы, обо мне и говорить нечего — кусок дерева, с трудом поворачивающийся вокруг вертикальной оси, что уж здесь думать о реверансах и мелких па. Как итог этих попыток – вердикт Бориса Моисеевича: « Вот с такой грацией ты и играешь». Пришлось «помучиться» не только за роялем, но и перед зеркалом. Раскованности в менуэте я добился.

На экзамене, где я представлял сонату, меня случайно услышал Г.Г.Нейгауз, который в те годы еще работал в Институте и приходил на экзамены, когда играли его ученики.

После прослушивания и обсуждения Борис Моисеевич сказал мне: « Твоя соната понравилась, Нейгауз проявил к тебе интерес. Если хочешь, я могу поговорить, чтобы он взял тебя». Меня поразили эти слова: как, он не считает себя равным Нейгаузу?! Он полагает, что кого-то можно предпочесть ему? Я ответил: «Я Ваш ученик и учусь у Вас». Но тогда же мне стало ясным, как он раним, как его убивает несправедливость системы, отсутствие официального признания его уровня, его таланта, оскорбительна нелепость полувекового пребывания в доцентах (тогда он, правда, был доцентом «только» с двадцатилетнем стажем, но уже не верил в то, что когда-либо станет профессором.)

Вспоминаю радостный 60-летний юбилей Бориса Моисеевича, радостный и абсурдный. Радостный потому, так как Малый зал института не мог вместить всех пришедших. Публика состояла из наиболее ярких представителей пианистического мира Москвы, профессоров консерватории и Института, молодых исполнителей и студентов. Приветствиям не было конца. Абсурдный, потому что это был юбилей *доцента* Бориса Моисеевича Берлина: вот сидят Татьяна Петровна Николаева (Таня) и Мария Израилевна Гринберг (Муся), знаменитые пианисты, всегда стремившиеся перед премьерой показать новые работы Борису Моисеевичу в ожидании его критики и советов. Татьяна Петровна выбегает на сцену: «Борис Моисеевич, я тоже хочу сделать Вам подарок в День рождения». Эмоции переполняют её. Она садится за рояль и играет «Интермеццо» из «Венского карнавала». Опять Шуман как бурные признания.

В тот день мы не знали, что профессуры придётся ждать ещё долгие 27 лет. Ведь эти годы надо было ещё прожить и проработать. Он не смог бы этого сделать без Магдалины Христофоровны[7].

После юбилейного вечера на званном ужине в Союзе композиторов «парадом командовал» Марк Владимирович Мильман[8]. После нескольких вполне традиционных тостов он поднялся и произнёс: «Как-то много-много лет назад Борис сказал мне: «Ты знаешь, я, наверное, никогда не женюсь на какой-либо из своих учениц». Выпьем за то, что он тогда ошибся, что он нашёл в Лине такого большого и верного друга».

Конечно, союз с Магдалиной Христофоровной был наибольшим счастьем в жизни Бориса Моисеевича, и только благодаря ей, он мог работать столь долгие годы , несмотря на болезнь, несправедливость и удары судьбы.

Но вернусь к студенческим годам. Как я уже заметил, они было счастливо отмечены «Хрущёвской оттепелью», хотя ретроградства и мракобесия по - прежнему было в избытке.

Но все же страна открывалась миру – Международный фестиваль молодёжи (1957), на который приехало очень много артистов и художественных коллективов (к примеру, Мишель Легран со своим оркестром – задолго до триумфов своих киноопер), первый конкурс им. Чайковского (1958), множество выставок, гастроли не только оркестров и солистов, но и театральных коллективов - балета Парижской «Grande Opera», «Гамлет» Питера Брука с Полом Скофилдом. «Комеди Франсез», «Олд Вик», интенсификация книгообмена (особенно в сфере художественных изданий). Множество публикаций новых авторов, но в «Литературной газете» всё ещё продолжали проклинать Пруста, Кафку и Джойса, в концертах нельзя было услышать сочинений Шёнберга и Стравинского. Программа симфонического концерта в Колонном зале Дома Союзов, включавшая в себя одновременно «Петрушку» и «Rhapsody in Blue»

[7] Магдалина Христофоровна Поркшеян (1916 - 2001), выпускница Московской консерватории, ученица и супруга Б.М.Берлина.
[8] М.В.Мильман (1910 - 1995) пианист (ученик Г.Г.Нейгауза), композитор, профессор Московской консерватории.

(трудно представить себе такое сочетание в наши дни) воспринималась как «манифест» современной музыки.

Борис Моисеевич очень часто ходил на концерты, предпочитал пианистов, но бывал на гастрольных выступлениях оркестров и других инструментов, посещал театры, в свои 50 лет живо интересовался выставками и изданиями по искусству.

У меня в те годы была возможность для собирания альбомов и художественных репродукций. Особенно популярны были тогда книги издательства SKIRA (среднего формата, качество репродукций в них было тоже среднее, но информацию они давали великолепную). Большие альбомы SKIRA отличались уровнем воспроизведения картин и никак не были сравнимы с продукцией советских издательств (хотя в числе последних должен отметить великолепный альбом «Шедевры Эрмитажа», изданный на отдельных листах).

Конечно, все альбомы, приобретенные мною, Борис Моисеевич внимательно изучал. Художники Ренессанса очень привлекали его внимание и волновали его. Я тогда бредил Боттичелли, но ему, как мне вспоминается, был ближе Рафаэль. Обоих нас поразили фрески Мазаччо из капеллы Бранкаччи во Флоренции, которые мы до этого не знали.

Однако большее пристрастие Борис Моисеевич испытывал к живописи французских импрессионистов. При этом он вспоминал, как К.Н.Игумнов приучал его к ней, заставлял ходить в музеи, сам ходил с ним, но при этом не очень одобрял увлечение Бориса Моисеевича музыкой французских импрессионистов: «Почему ты это любишь? Это – оранжерея. Обратись к Шуберту. Шуберт – это полевые цветы».

Воспоминания о юности и не только о ней, о событиях, встречах, художественных впечатлениях часто возникали при общении Бориса Моисеевича со студентами – многие из них, многократно повторенные, становились как бы объектом зафиксированной автобиографии. Знаменитая история о первом появлении к К.Н. Игумнову с октавами из сонаты Листа, отдельные эпизоды из тапёрской жизни в «Синема» на Малой Дмитровке (теперь Ленком), куда и

Константин Николаевич хаживал послушать импровизатора или рассказ о танце Семи покрывал в «Соломее» у Таирова в Камерном театре, где он тоже служил: «Ты знаешь, Таиров там поставил таких похотливых евреев, что танцовщице самой и делать-то было нечего». Я её встретил много лет с пустя, и она мне говорит: «Борис Моисеевич, Вы не поверите - я была девственницей».

Много места в его воспоминаниях занимал Михаил Чехов – особенно его Аблеухов в «Петербурге» - сам Борис Моисеевич был в эти минуты потрясающим актёром.

Иногда яркие впечатления юности приводили его ко вполне объяснимому скепсису по отношению к нашим зрительским восторгам и художественным решениям современных артистов. Как-то я навестил его в Боткинской больнице, когда он долго болел . Гуляя по парку, мы завели разговор о «Журавлях» Калотозова и Урусевского[9], главном кинематографическом событии того времени. «Подумаешь! Эти крутящиеся берёзы мы видели ещё в «Локисе»[10], - прокомментировал он потрясшую меня сцену смерти Бориса. Я «Локиса» не видел и степень заимствования, если оно имело место, определить не могу.

Тогда же он рассказал мне «больничную историю»: «Очевидно, я умирал (он действительно находился в критическом положении, так как был болен гепатитом, который с медицинской точки зрения был несовместим с его диабетом), консилиум собрался вокруг меня с такими серьёзными лицами, что мне стало ясно: «Всё! Конец!» А тут они ещё спрашивают: « Что бы Вы сейчас больше всего хотели?» Я подумал сказать им, что я хотел бы больше всего сейчас ещё раз прослушать сонату Листа – это будет высокопарно ходульно. И я ответил: «Съесть второй Боткинский обед», - если бы ты только знал, какая это гадость!» Врачи рассмеялись: раз больной смеет шутить в таком положении, значит, будет жить.

Ещё одно воспоминание. В юности он был близок к Н.Я. Мясковскому, рассказывал, что маститый композитор ценил его дарование и был внимателен к

---

[9] Фильм «Летят журавли», режиссер – Михаил Константинович Калатозов (Калатозишвили) (1903 – 1973), оператор – Сергей Павлович Урусевский (1908 – 1974)

[10] Локис («Медведь») – рассказ П. Мериме. Имеется в виду немой фильм по этому сюжету.

отзывам Бориса Моисеевича о своих фортепианных сонатах. В одном из писем Н.Я. Мясковский об этом упоминает. В 1948 году Борис Моисеевич встретил Н.Я. Мясковского около консерватории. Было это после преступного постановления Центрального Комитета партии «об опере «Великая дружба». Старик (все музыканты почему-то называли Н.Я. Мясковского стариком, а он скончался в 69 лет от роду) был подавлен: « Борис! – сказал он сквозь слёзы, - ты посмотри, что они здесь про меня написали, что я не люблю русской песни. Борис, это я-то?!».

За этим неоднократно повторенным мне рассказом ясно виделась и личная позиция Бориса Моисеевича по отношению к порядкам, при которых нам пришлось жить, а иногда и выживать.

Вернусь в класс. Второй курс, Пятая соната Прокофьева (вторая версия). Сам я выбрал её довольно формально – хотел сыграть «триаду», но не архиизвестную (6-ую, 7-ую, 8-ую), а другую, 4-ую (она у меня уже была), 5-ую и 6-ую (объединив, таким образом, в одной программе три разных Прокофьевских периода. Борис Моисеевич откликнулся на предложение без особого интереса (насколько мне известно, 5-й сонаты он больше ни с кем не проходил), но потом всё более активно вторгался в мои представления и намерения. Именно здесь он, может быть, впервые похвалил меня за продолжительность фразы и непрерывность развития. Он «поставил» исключительно интересные звуковые и ритмические эффекты во второй части, которые, несомненно, в партитуре присутствуют, но не совсем слышны.

Среди пьес, редко изучаемых Борисом Моисеевичем в классе (говорю о конце 50-х годов), в моём репертуаре были прелюдии Шостаковича (восемь из опуса 34 – вот где он давал простор фантазии и ассоциациям; каких либо завершённых фрагментов он не показывал, но отдельные интонации были настолько интересны и неожиданны, что активизировали слуховое воображение чрезвычайно), багатели Бетховена… Здесь вновь должен отметить, что главным для него был образ , который, может быть, рождался по вдо хновению, импровизированно, но обладал удивительной художественной убедительностью (для меня во всяком случае), хотя мог и не сочетаться с привычными и

устоявшимися представлениями о стиле. Так багатель соль минор (ор. 126) превращалась в признание шумановского толка с соответствующим тотальным rubato, а наивный ländler ля минор (ор. 119 № 9) в поэтическую шопеновскую миниатюру, окутанную легким педальным флёром. Помню возражения Александра Львовича Иохелеса, и их дискуссию с Борисом Моисеевичем по поводу этой миниатюры, но для участия в Бетховенском концерте в только что открывшимся нашем Концертном зале меня все-таки отобрали. Это ещё один редкий и памятный случай, когда Борис Моисеевич был весьма удовлетворён моим исполнением.

Бетховен – «Диабелли-вариации», пьеса, редко «атакуемая» студентами того времени. В работе над ней принципиальным моментом стало общение с редакцией Артура Шнабеля. Борис Моисеевич дал мне для работы экземпляр из его личной библиотеки (до русского издания шнабелевской редакции оставалось ещё много времени). Многие примечания и указания А.Шнабеля Борис Моисеевич критиковал, но основные достоинства редакции мне убедительно показывал (логику развития формы, фразировку, аппликатуру, которая «вынуждает» исполнителя быть точным в штрихах, отношение ко времени и т.д.).

Увлечённость фортепианным дуэтом, другими формами камерного ансамбля, создание первого в стране студенческого камерного оркестра (а регулярные репетиции этого коллектива занимали 12 часов в неделю), безусловно, снижали мою активность в индивидуальном классе. В такие периоды Борис Моисеевич, казалось, терял интерес ко мне и не пытался меня «вернуть». Тем не менее, на выпускном курсе мы вновь столкнулись с репертуаром, абсолютно для него новым и для меня, естественно, тоже. Это были две прелюдии и фуги Д.Д.Шостаковича (Des-dur и fis-moll) и Первая соната Хиндемита.

Напомню, что цикл Шостаковича был опубликован в 1952году и, несмотря на очень яркие исполнения автора, С.Т. Рихтера, Т.П. Николаевой, в студенческом репертуаре оставался ещё новинкой. Если в Des-dur'ном цикле Борис Моисеевич ограничился постановкой «натянутого ритма» в прелюдии, а токкату фуги отдал мне «на откуп», то в прелюдии и фуге fis-moll очень долго и кропотливо работал

над выразительностью каждой интонации. Помню и настроение – на уроках ничего крамольного не было сказано прямо, но содержанием фуги для Бориса Моисеевича стало страдание униженной личности как одна из главных тем Д.Д.Шостаковича.

В конце 50-х Хиндемит был почти неизвестен (я об этом уже упомянул). Единственный раз Борис Моисеевич попросил меня дать ему ноты на несколько дней, чтобы посмотреть сонату самому. «Всё ясно» - сказал он, возвращая мне ноты через три дня. Мне же пришлось продираться через непривычный текст три месяца. Но потом тоже стало в сё ясно. На Гос.экзаменах моя программа имела очень хороший успех. Борис Моисеевич был весьма удовлетворён. Речь шла о рекомендации в аспирантуру. Но мой путь был уже определён, и связан он был с ансамблевой музыкой[11].

Любопытно, что одновременно Ирина Захарова подготовила Вторую сонату Хиндемита (в сравнении с Первой – «милую пастораль», «сонатину»), и эта Вторая соната стала довольно популярной в классе Бориса Моисеевича, он повторял её часто. После яркого исполнения Клиберном на конкурсе в 1958 году финала из сонаты Барбера, он увлёкся и этим произведением и многократно обращался и к нему. К двум первым сонатам Хиндемита он добавил и Третью, которую услышал пятью годами раньше в концерте Гульда.

О последних годах надо вспоминать отдельно, остановлюсь поэтому только на одном эпизоде (о нём упоминает и Л.О. Тихонова[12] в своих воспоминаниях) – поездке Бориса Моисеевича в Уфимский Институт Искусств в 1971 году. Его открытый урок – «Детские сцены» Шумана в переполненном Концертном зале Института был собственно даже и не уроком (потому что студент-пианист оказался неспособным справиться с предлагаемыми заданиями), а рассказом, показом, концертом, объединившем слово и музыку, что вызвало в аудитории исключительный энтузиазм.

---

[11]В.Самолетов учился в аспирантуре у А.Д.Готлиба.
[12] См. статью Л.Тихоновой в настоящем издании.

Публика открытых уроков обычно ждёт чуда, и в этот раз она это чудо получила. Вечером того же дня я играл в том же зале, также переполненном, с нашим общим с Борисом Моисеевичем учеником Львом Франком. Мы играли «Видения Аминя» Мессиана впервые в Уфе. Приём был восторженный, и Борис Моисеевич был очень рад удачному выступлению двух своих учеников разных поколений. Редко я видел его столь счастливым, как в эти несколько дней – он был окружён талантливыми молодыми педагогами ВУЗа, среди которых было более десяти выпускников Института им. Гнесиных, и ему было радостно видеть их искреннее внимание.

Репертуар, пройденный в классе Б.М. Берлина.

БАХ Прелюдии и фуги си минор (2т), До мажор (1 т), До минор (1 т)

БАХ-ЛИСТ Органная прелюдия и фуга ля минор

ГЕНДЕЛЬ Сюита ми минор

ГАЙДН Сонаты - си минор, Ми мажор, Ми бемоль мажор

Концерт Ре мажор

БЕТХОВЕН Сонаты № 27 и № 28

Диабелли-вариации

Багатели ор. 33, ор. 119, ор. 126

ЛИСТ «Обручение»

«Мыслитель» из 2-го т. «Годов странствий»

ШОПЕН Скерцо си минор

Рондо в стиле Марша

БРАМС Интермеццо

ХИНДЕМИТ 1-я Соната

МУСОРГСКИй «Картинки с выставки»

МЕТНЕР Похоронный марш

РАХМАНИНОВ Несколько прелюдий

СКРЯБИН Поэма «К пламени»

Этюд ля минор

ПРОКОФЬЕВ 5-я Соната

ШОСТАКОВИЧ Прелюдии и фуги Ре бемоль мажор и фа диез минор

8 прелюдий соч.34

Соната № 2

Л.ТИХОНОВА[1]

Воспоминания о моем учителе

В 1958 году мне посчастливилось поступить в ГМПИ им. Гнесиных в класс выдающегося музыканта Бориса Моисеевича Берлина. В жизни каждого человека бывают встречи, круто изменяющие всю его жизнь. Именно к таким я отношу встречу с Борисом Моисеевичем, удивительным человеком, музыкантом, обладавшим огромным талантом, любившим музыку самозабвенно.

Простой, строгий, веселый, остроумный, очень сосредоточенный в работе, отзывчивый, добрый, беспощадный ко всякой фальши в музыке и в жизни, человек кристальной честности. Таким его образ хранится в моей памяти.

Тяжело больной, в течение многих лет лишенный возможности выступать на сцене, он посвятил свою жизнь педагогике, в которой выработал свой собственный, уникальный метод работы, положенный в основу его педагогической системы. Этот метод фактически неизвестен широкому кругу музыкантов: исследований, посвященных Берлину, ничтожно мало, а сам он, к сожалению, не оставил после себя ни книг, ни статей…

Музыка – вот главный стержень его жизни. Чистейший музыкант, он до конца жизни не знал холода чувств и душевной дряхлости.

В гневе его видели только тогда, когда, по его мнению, страдала музыка: искажалась естественность фразировки, звучания или была взята не

[1] Лиана Оганезовна Тихонова (Петросян), училась в ГМПИ им. Гнесиных в 1958-63 гг в классе Б..М.Берлина, в 1966-1970 у него же в аспирантуре. Преподавала в Уфимском институте искусств и Нижегородской консерватории. В настоящее время профессор музыкального факультета Владимирского государственного педагогического университета.

та нота. В этом случае он даже мог выгнать провинившегося ученика из класса.

Работал с учениками с полной отдачей, весь «горел» на уроках. Показы его на инструменте были поразительными: люди плакали, слушая его игру. На уроки к нему стекались толпами («можно послушать?»). Если бы не тяжелая болезнь - это был бы величайший пианист нашего времени.

Характер Бориса Моисеевича был сложный. По-детски доверчивый и открытый, он был строг, почти деспотичен на уроках, когда дело касалось музыки, чистоты фразы, звука, музыкальных образов. Одновременно всячески старался пробудить «горение» в самом ученике, никогда, при этом, не хваля его в лицо.

Рассказывал анекдотическую историю о девушке, интереса которой к исполняемой музыке он никак не мог вызвать: «Я всегда смотрю ученику в глаза, это обязательно. Если глаза у ученика «тухлые», он ничего не поймет, что бы вы ему ни говорили. Сделайте все, чтобы глаза у него оживились. Вот, к примеру, у меня была одна очень странная ученица. И что бы я ей ни говорил, ей все было безразлично, ничего на нее не действовало. Я ей говорю, наконец: «Что ты в жизни больше всего любишь?» И вдруг глаза ее оживляются: «Пирожки с вишнями!». А! Нашлось слово! «Вот играй и думай о пирожках с вишнями!». Чего в жизни не бывает! И пирожки годятся здесь».

Не всегда его понимали. Он говорил: «Только через два года ученик становится моим» (мой собственный, уже более чем сорокалетний опыт подтверждает эти слова). Он предлагал изменение всего мировоззрения, психологии, типа мышления ученика, другое слышание музыки, что означало перестройку не только пианистического процесса, но и взаимодействия всех частей организма во время игры, так сказать, системное оздоровление, говоря языком медиков.

Это было очень смело. Не все выдерживали, но скидок Борис Моисеевич не делал никаких, никогда не поступался своими музыкантскими принципами. Терпеливейший из терпеливых, месяцами, годами

отрабатывающий мельчайшие детали, он не хотел ждать, был нетерпелив, когда речь шла о музыке: он сразу хотел получить результат на уроке и не шел на уступки ученикам. Говорил: «Держу планку, а каждый пусть подтягивается по своим силам».

Любил приводить образные сравнения, представлял даже целые сценки (известно, что Лист нередко прибегал к этому приему). Вообще образность поэтических аллегорий достигала у Берлина, артиста по натуре, огромной высоты. Он так и говорил: «Я актер - только в музыке».

Мог часами показывать фразу, учить, как слушать звук, придавая огромное значение тончайшему искусству звукоизвлечения и дальнейшего продления звука слухом.

Бывало, целые уроки посвящались извлечению одного-единственного звука. В связи с этим скрупулезно оттачивалось и «орудие труда» - конец пальца, а также вся рука, напрямую связанная с взятием и слушанием звука. Любил ощущать всю руку как монолит, говорил: «Ужасно, когда ломается кисть, когда локоть свисает. Кисть должна быть продолжением пальца, составлять единое целое со всей рукой до самого плеча».

Приучал слушать длящийся звук, говорил: «Рука готовится вперед, а ухо дослушивает то, что было». Вырабатывал умение слышать, как один звук переходит в другой (у него было для этого специальное упражнение «кукушка»). Такое слушание он называл слушанием «между нот» и настаивал, что это - самое главное. Одну из своих лекций-бесед он посвятил этому вопросу.

Обучение искусству фразировки базировалось на понимании и слышании гармонического плана музыкального произведения и особенностей гармонического языка композитора, в связи с чем много времени уделялось слушанию, «собиранию», движению и смене гармоний. При этом скрупулезно оттачивались дыхание, пульсация фразы и развитие ее во времени, воспитывалось особое чувство rubato, основанное на строжайшей ритмической сетке . Учил умению дирижировать, предлагал,

играя одной рукой - дирижировать другой . Часто сам, стоя на месте вокалиста, дирижировал игрой ученика.

Об удивительных человеческих качествах Бориса Моисеевича можно судить и по такому случаю.

В 1958 году наш курс, только что поступивший в ГМПИ им. Гнесиных, второго сентября был отправлен «на картошку» на длительный (более чем полтора месяца) срок. Принявшему нас совхозу, по-видимому, трудно было нас прокормить, и из Москвы шли посылки от родных с «подкормкой». Я ни от кого посылок не ждала, так как мои родные были далеко, в Тбилиси. И вдруг: «Петросян, Вам посылка!» - «Не может быть!» Оказалось, это Борис Моисеевич с женой - Магдалиной Христофоровной, узнав о наших проблемах, прислали мне огромную посылку, до отказа набитую кулинарными изысками.

Забегая вперед, отмечу, что Борис Моисеевич и Магдалина Христофоровна вообще не оставались в стороне от частной жизни своих учеников. Часто приглашали студентов, и меня в том числе, к себе домой, угощали и всячески опекали, даже устраивали на ночлег, если негде было переночевать. В дальнейшем, он был в контакте с моими родителями и даже писал им в Тбилиси. А позднее, когда у меня появилась своя семья, интересовался моими сыновьями Александром и Дмитрием, а в жизни старшего, виолончелиста, сыграл в свое время решающую роль, убедив нас, родителей, учить его музыке, за что Александр до сих пор очень ему благодарен.

После окончания института я продолжала много общаться с Борисом Моисеевичем, независимо от тех лет, когда училась у него в аспирантуре. Часто приезжала в Москву, сидела на уроках, играла сама.

Несколько случаев хотелось отметить особо. Как-то, уже после окончания института, в связи с житейскими трудностями и стрессовой ситуацией, я , поддавшись настроению, забросила регулярные занятия на довольно длительный срок . Будучи в Москве, сказала об этом Борису

Моисеевичу в ответ на его удивленный вопрос, почему не играю ему как обычно. И что же? Мне тут же, без лишних слов, была задана одна из сонат Гайдна, не игранных мною раньше, и велено было придти на урок, пока я еще в Москве. В ближайшие дни я ее всю сыграла ему на каком-то непонятном подъеме, и он очень поддержал меня на уроке, а вскоре даже прислал приглашение принять участие в его юбилейном концерте.

Так он, можно сказать, в очередной раз спас меня, и я продолжила свои концертные выступления.

В 1969-71 годах я работала в Уфимском Институте искусств на кафедре специального фортепиано. В этот период там состоялся семинар – конференция для педагогов музыкальных учебных заведений, так называемой, Уфимской зоны, на который из ГМПИ им. Гнесиных приехали Борис Моисеевич Берлин и Валерий Петрович Самолетов.

Семинар продолжался несколько дней: были доклады, мастер-классы, открытые уроки. А по вечерам – концерты, в том числе, преподавателей и студентов Уфимского Института искусств. Я тоже принимала участие в семинаре: делала доклад, играла сама в составе преподавателей института и показала свою ученицу в студенческом концерте. Впервые я предстала перед Учителем в новом качестве, и мне было чрезвычайно волнительно услышать его оценку и советы.

Он в очередной раз не только поддержал меня, но даже вспомнил мои прошлые удачи. Сам Борис Моисеевич выступал с лекцией-беседой и провел открытый урок по «Детским сценам» Шумана. Это была настоящая педагогическая школа мастерства! Зал воспринимал его выступления - затаив дыхание, контакт был поразительный.

В 1971-76 годах, когда я преподавала на кафедре специального фортепиано Горьковской (ныне Нижегородская) консерватории им. М.И. Глинки и много выступала не только в сборных концертах преподавателей, но и с камерными и сольными концертами, я часто обращалась за советами к Борису Моисеевичу. Получить его «добро» было для меня главным.

Тогда же, в середине 70-х годов Борис Моисеевич приезжал в Горький с концертом своего класса. Я и мои ученики с большим воодушевлением восприняли этот приезд, готовились к встрече. Классный концерт Бориса Моисеевича прошел блестяще, и так же как лекция-беседа о его педагогической системе и мастер-класс надолго запомнились всем присутствующим. Удивительно, с каким подъемом, на каком вдохновении все время работал этот большой мастер, стараясь максимально помочь своим коллегам.

В середине 80-х годов Борис Моисеевич несколько раз приезжал в Тбилиси: и в качестве члена жюри конкурсов и прослушиваний (тогда были особые, «Союзные» отборы на конкурсы), а также по приглашению замечательного музыканта, ректора Тбилисской консерватории, ныне покойного Нодара Каллистратовича Габуния, с рядом докладов и открытых уроков. Я тогда преподавала в Средней Специальной музыкальной школе им. З. Палиашвили при Тбилисской консерватории. И снова это был праздник музыки, фейерверк вдохновения и творчества, продолжавшийся несколько дней подряд.

В свободное время мы много ездили по Грузии: в частности, были в ее древней столице Мцхета, в знаменитом храме Светицховели, в храме Джвари (Крест), находящийся на вершине горы, в Шио-Мгвимском монастыре в окрестностях Мцхета. Величественная природа Грузии, архитектура ее храмов произвели на Бориса Моисеевича неизгладимое впечатление. Он подолгу стоял молча, не говоря ни слова.

Известно, что Б.М.Берлин был большим знатоком и ценителем живописи. Дома, в Москве, у него была редчайшая по тем временам коллекция альбомов живописи и несколько подлинников замечательных картин. Он не пропускал ни одной из художественных выставок и здесь, в Тбилиси, мы также побывали с ним в музеях-квартирах замечательных грузинских художников Ладо Гудиашвили и Елены Ахвледиани.

В музее Елены Ахвледиани Борис Моисеевич неожиданно подошел к роялю и начал что-то импровизировать. До сих пор помню пережитое мной потрясение. Как он играл! Как в этой музейной акустике вдруг зазвучал, «запел» какую то неведомую песню рояль! Когда я, тихо подойдя к нему, спросила, что это было, что он только что играл? - он не ответил. Только позже произнес: «Я один знаю, что я чувствовал»

В это же его пребывание в Тбилиси, он по моей просьбе провел у меня дома (народу набилось битком) открытые уроки по «Погребальному шествию» и Сонате си-минор Листа, 31-й сонате Бетховена. Нельзя описать силу его воздействия на людей и потрясение испытанное всеми присутствовавшими. Все, что он говорил и показывал, воспринималось, как откровение…

Прошли годы. Последний раз я была в РАМ им. Гнесиных в 2001 году, уже после смерти Бориса Моисеевича. Там проводился конкурс, посвященный 100-летию В.В. Софроницкого (моя ученица тогда получила I премию). Вообще я много ездила с учениками на разные конкурсы, но пребывание на конкурсе памяти Софроницкого вызвало особые ощущения. Трудно выразить с каким непередаваемым чувством я ходила по знакомым коридорам и классам: ведь здесь осталась часть моей жизни. Часть, неразрывно связанная с именем Бориса Моисеевича Берлина, который всегда был для меня не только учителем, но и надежной опорой в жизни.

И.Захарова[1]

Про Бориса Моисеевича Берлина я узнала ещё в Тбилиси. Я тогда училась у очень хорошего педагога – Раисы Исааковны Рейман; одна из её учениц (Галина Овакимова) поступила к Берлину и, приехав из Москвы, с увлечением рассказывала о нём. В то время мало, кто ездил из Тбилиси в Москву. Но я подумала, почему бы и нет? Предварительно созвонившись, поехала к нему. Я очень серьёзно готовилась к этой поездке, зная о его страсти к живописи неделями сидела в библиотеке, изучала Бенуа[2], Шардена[3] и вообще всё, что написано о живописи – ужасно не хотела выглядеть провинциалкой. У меня был друг в Ленинграде, необыкновенный эстет, эрудит, который знал всё на свете. Звали его Лёша Рождественский, (мы познакомились в Кисловодске на отдыхе, я тогда была студенткой училища, а потом постоянно переписывались). Как ни странно, он был по профессии инженер (оптик-механик), при этом на память читал Ренара, заразил меня Прустом, и я была очень начитанной. Кстати, потом он общался и с Валерой Самолётовым.

При первой встрече, увидев Б.М. Берлина в домашней обстановке, ничего профессорского я в нём не заметила. Сыграла ему свою программу: прелюдию и фугу b-moll Баха из I тома ХТК, «Les adieux…» Бетховена, двенадцать прелюдий и скерцо b-moll Шопена. Он сказал: «про скерцо забудем, а прелюдии будешь играть при поступлении, я тебе там кое-что покажу». Тут же спросил: «а какие у тебя этюды?» Я наиграла несколько – четвёртый, пятый, одиннадцатый, тринадцатый, четырнадцатый. - «Неплохо, но кто знает, там же надо блеснуть…» Тогда я сыграла ещё Концертный этюд Des-dur Листа. - «Вот это как раз для Иохелеса», - заметил он. (Иохелес очень ценил качество пальцевой техники у поступающих в ВУЗ). К слову

[1]Ирина Николаевна Захарова училась у Б.М.Берлина в 1956-61 г.г. Заслуженный деятель искусств РФ, фортепианный педагог и камерный исполнитель. С 1990 г. в г. Дубне проходит Детский фортепианный конкурс имени И.Захаровой.

[2] Имеется ввиду наверно Александр Николаевич Бенуа (1870-1960) – художник, историк искусства, идеолог «Мира искусства».

[3] Жан Батист Симеон Шарден (1699 – 1779), французский живописец.

сказать, при поступлении, Александр Львович спросил меня часть сонаты Бетховена и только 5 прелюдий, №№ 2, 3, 5, 8, 12, такая последовательность, без отдыха! А этюд не спрашивал. Борис Моисеевич и Александр Львович очень дружили. Все время друг над другом подшучивали, любя. Это было сплошное соревнование в юморе.

Но на всю жизнь я запомнила, как играла 25-й (посмертный) этюд Шопена. Борис Моисеевич очень внимательно меня слушал, после чего, медленно подойдя к роялю, спросил: «а ещё раз можешь?» Я сыграла ещё. Затем он попросил это сделать в третий раз… Далее последовал совершенно не связанный с этим вопрос, смогу ли я сдать сольфеджио… Я ответила, если нужно – сдам. «Вот это нормальная, достойная речь», - произнёс он. Почему он слушал 25-й этюд Шопена 3 раза, я тогда так и не поняла.

Через несколько дней Берлин уехал и оставил меня Либерману[4], который, видимо, был очень близок Берлину. Он много времени проводил у него в классе, играл ему… Вообще, у Берлина много пианистов, учеников других педагогов «подкармливалось», он ведь фонтанировал интерпретаторскими идеями. Не забуду потрясающий урок, на котором присутствовали Володя Тропп и Саша Сац. Во время кульминации в Вальсе Скрябина, Борис Моисеевич стал ко мне приближаться (он как бы дирижировал мной), и, когда до конца произведения оставалось 3-4 аккорда, он протянул ко мне руку. Тут меня буквально смело со стула, испуганная, я отлетела и прижалась к стенке. А Берлин подошёл, положил руку мне на плечо и говорит: «Ну что ты, моя девочка…» Я заорала на весь институт: «не трогайте меня!». После чего раздался такой хохот! В этом Вальсе эротики, конечно, было больше, чем у всего Вагнера.

Борис Моисеевич часто приезжал в Дубну отдыхать, особенно в последние годы своей жизни. Приходил на набережную, садился на определённую скамейку и долго сидел, глядя на воду. Он считал, что

[4] Евгений Яковлевич Либерман (1925 – 2003) – пианист (ученик Г.Г.Нейгауза), профессор РАМ им.Гнесиных.

природа – лучший вид отдыха. В один из таких моментов я его спросила: «почему Вы тогда так заинтересовались моим исполнением 25-го этюда Шопена, Вы что, так любите это произведение?» - «Да нет, понимаешь, меня всегда интересуют такие вещи, которым не научишь. Одному варианту ещё можно научить, но трём разным, и чтоб все они были убедительны – это уже труднее. Я хотел понять, что всё это ты делаешь сама».

В Дубне я ему как-то сказала: «Борис Моисеевич, вообще-то, Вы не педагог. Из всех нас Вы хотите сделать свои копии, но это же всегда будет выглядеть смешно и жалко». Тут с ним чуть не случился инфаркт: «ты идиотка! Ты понимаешь, что говоришь и кому?! Вы все у меня не похожи друг на друга». На что я ответила: «Просто у Вас не получается то, что вы хотите…». Как он хохотал! Он мог позволить, чтоб над ним подшучивали.

Что Берлину не принеси, он всегда предлагал своё. А как звучал у него рояль! Я ему говорила: «конечно, то, что вы предлагаете интереснее и ярче, но дайте же мне хоть два слова сказать!» А Берлин отвечал: «ты самая строптивая ученица, у меня таких никогда не было». - «Вот и радуйтесь, что хоть кто-то вам правду скажет», - продолжала я…

Известна страсть Бориса Моисеевича к театру. Я его сравнивала с Бабочкиным[5] и приговаривала: «вам шашка нужна».

Когда А.Д.Готлиб меня и Самолетова взял в свой класс камерного ансамбля, Юдина встретила Берлина в коридоре и сказала: «ну что, Борис, как всегда, боишься меня, не отдал Захарову и Самолетова мне?»
На это Берлин говорил, будто мы сами всё решали. И сказал не совсем правду. Зато меня ругал: «как тебе не стыдно, почему ты с Юдиной не здороваешься?» А я позволила себе ответить: «вы знаете, с Хрущевым[6] я тоже не здороваюсь…»

Я бывала у Юдиной на уроках, но подружились мы в Хабаровске, когда она приезжала с концертом и с лекцией, а я была заведующей фортепианным

[5] Борис Андреевич Бабочкин (1904-1975) актер театра и кино, режиссер. Прославился в 1934 г., снявшись в главной роли фильма «Чапаев».
[6] Никита Сергеевич Хрущев (1894 – 1971) в те годы – I секретарь ЦК КПСС, Председатель совета министров СССР.

отделом в училище. В разговорах о Берлине она меня спрашивала: «Как вы с ним ладите?» - «Мы-то ладим», - отвечала я ей. На что она добавляла: «да, он любит хорошеньких девочек». Но вообще Мария Вениаминовна о Борисе Моисеевиче всегда говорила с большим уважением.

Берлин был человеком невероятной щедрости во всех её смыслах. Он поразительно относился к людям. У него была замечательная семья. «Я чище человека, чем Магдалина, не встречал» - говорил он о своей жене. Он удивительно проявлял себя в мелочах, а в искусстве удивительно замечал мелочи.

Борис Моисеевич Берлин при своей некоторой экстравагантности – незаурядная, удивительная, в чем-то недосягаемая крупнейшая личность. Он попал под «колесо» нашей эпохи, это сильно покорёжило жизнь, впрочем, не только ему…

Я всегда думаю о нем с особым благоговением.

А.Скавронский[1]

О Б.М.Берлине[2]

Жизнь, причудливая музыкальная судьба подарила мне встречи и возможность общения с замечательными музыкантами, многими поистине великими педагогами. Это Самарий Ильич Савшинский и Лия Ильинична Зелихман в Ленинграде, Александр Борисович Гольденвейзер и Григорий Романович Гинзбург – мой основной педагог, у которого я проучился со второго курса консерватории до окончания аспирантуры в Москве. Яков Владимирович Флиер, Самуил Евгеньевич Фейнберг и Мария Израилевна Гринберг – общение с этими выдающимися музыкантами и уникальными личностями осталось в памяти на всю жизнь.

И все же встреча с Борисом Моисеевичем Берлиным оказалась событием решающим, судьбоносным, которое как бы завершило мое формирование как музыканта.

Дело было так. Меня познакомила с Б.М.Берлиным - Марина Николаевна Смертина, знаменитая в музыкальных кругах массажистка, которая очень мне помогла перед Первым конкурсом Чайковского, когда я вынужден был играть в больном состоянии.[3] Она всю жизнь лечила Бориса Моисеевича, у которого все мышцы были в узлах из-за жуткого диабета.

Она была, кстати, довольно мыслящей женщиной, посмотрела, как у меня поставлены руки и говорит: "Все что с тобой случилось, связано с тем, что ты что-то неправильно делаешь". И посоветовала обратиться к Берлину,

---

[1] Алексей Григорьевич Скавронский (р. в 1931 г.), ученик Г.Р.Гинзбурга – лауреат международных конкурсов, Народный артист России, профессор кафедры специального фортепиано РАМ им. Гнесиных.

[2] Данная статья содержит фрагмент статьи А.Г.Скавронского, напечатанной в журнале «Музыкант» №3 – 2002 г. *(прим сост.)*

[3] Весной 1958 года, готовясь к участию в Первом конкурсе им. П.И.Чайковского в доме творчества в Рузе в не отапливаемом финском домике (на улице был 30-градусный мороз), А.Г.Скавронский получил переохлаждение рук и спины, и фактически, накануне конкурса не мог играть от жутких болей.

сказав, что он очень многим помог исправить постановку рук и т. д. А я уже был лауреатом международных конкурсов, выступающим артистом (я устроился на работу в Москонцерт и начал ездить по стране). Играл во всех крупных залах, включая Большие залы филармоний в Москве и Ленинграде.

В общем, я Берлину что-то сыграл из своего концертного репертуара. И тогда он мне объяснил, что, в сущности, я еще ничего в музыке не понимаю. Все это произносилось на весьма повышенных тонах: "Ты же звука не слышишь! У тебя же рояль не звучит!" Я это проглотил, хотя и обозлился. И все-таки… решил попробовать позаниматься у него частным образом.

Известно, что Марию Израилевну Гринберг называли за глаза "подпольная аспирантура". Берлин тоже был знаменит в подобном роде. Он в прошлом был самым первым ассистентом К.Н.Игумнова и до войны был одним из популярных педагогов Московской консерватории. Еще раньше, в молодости, работал тапером в кино, сочинял музыку - в общем, про него много интересного рассказывали.

Теперь я считаю, что, то, что я к нему пошел, было одним из самых умных шагов в моей жизни. Потому что он мне не только освободил плечи и руки (изменив, и довольно сильно, мою посадку за роялем), но еще и открыл для меня совершенно другие сферы звучания, многое дал в области педали и т. д.

Звук, гармония, педаль, образ, энергия - все это было у Берлина в живом единстве и движении, необыкновенно интересно и заразительно, даже завораживающим!

Начал он свои занятия со мной со своей знаменитой "кукушки" - упражнения из двух нот, где требовалось "поймать хвост кукушки", то есть поймать конец угасающей первой ноты, и в этот момент нажать вторую. Я попробовал сделать то, что он просил, и у меня сначала ничего не получилось. Потом он показал другие упражнения - у него был их целый комплекс. Затем начал заниматься посадкой и плечами.

К счастью, во мне не было зашоренности. Я был открыт для нового, и

воспринимал все это с интересом и пользой для себя.

Борис Моисеевич очень любил привлекать в работе образное содержание. Любил, кстати, любой музыке придавать трагическую окраску, хотя сам был человек очень жизнелюбивый. «Только не обыденно!" - это было его любимое выражение. Длинный звук, длинная педаль, протяженность звука - все это его очень интересовало. Расслоение музыкальной ткани, когда одно звучит на фоне другого. То есть он затронул такие сферы, которые не затрагивал ни один из моих предыдущих педагогов, включая Марию Израилевну Гринберг.

Надо сказать, что попал я к нему, хоть и поздно по возрасту, но очень во время. Я уже умел отбирать и не стал подражать ему, как это делали многие его ученики. Тем более, что я тогда уезжал в длительные поездки по 20-30 концертов, где все приходило в какую-то норму, и преувеличения, если они были, стирались. И когда мне говорили после концертов, что моя манера совершенно не похоже на манеру Гинзбурга, то меня это очень радовало.

По приезде с гастролей я снова шел к Берлину, он меня снова «накачивал», я снова все это проверял на публике - в общем, я думаю, что попал к нему именно в нужный для себя момент. В юности он бы меня просто раздавил.

Общение с ним на протяжении многих лет, хоть и периодическое, было той питательной средой, той музыкальной атмосферой, где сформировалось мое «звукосозерцание»; отношение к инструменту и музыкальной ткани.

Конечно, в нем было много апломба, но, с другой стороны, было верное ощущение того, что он знает нечто такое, что другим недоступно. И одно смешивалось с другим. Поэтому его собственным ученикам было нелегко.

Помню такой эпизод на очередном дне рождения у Бориса Моисеевича: мы сидели рядом с Александром Львовичем Иохелесом, с которым мы иногда пересекались на гастролях. И он мне говорит: "Какой ты молодец, что пришел к нему. Есть вещи, которые он знает как никто". Это было сказано между двумя рюмками. Они, кстати, оба были - игумновцы.

В тот раз Иохелес подарил Берлину портрет Листа, который потом висел над роялем. А я ему привез из Варшавы слепок руки Шопена.

Хочу сказать, что в последние годы, спустя много времени я вновь начал возвращаться к тем ценностям, которые получил от Бориса Моисеевича.

В общем, все это обернулось поисками самого себя в музыке. А это, наверное, самое важное, что должно произойти в жизни музыканта.

А. Шахбазян[1]

Мой учитель Берлин

Сегодня думая о Берлине, мне кажется он удивительно молодым и современным. Он был вне возраста, вне времени. Его искусство всегда было над всем. Для него не было незыблемых авторитетов, канонов. Его яркая, талантливая натура подчас разрушала стереотипные представления.

Очень часто в его интерпретации возникал новый ракурс, и мы, ученики, невольно смотрели на многое его глазами, и в произведениях много и часто игранных пианистами вдруг появлялась новизна, первозданность.

Музыка была для него святое, самое главное в жизни. Максимализм в нем потрясал. Он выстраивал некую идеальную модель произведения, и для многих учеников очень сложным являлось воплощением его идеи.

Не прощалось ничего. Надо было играть. Мы всегда тянулись ввысь, в заоблачные дали. В нем была необыкновенная педагогическая щедрость, страстное желание передать все свои знания ученикам, способность замечать, способность удивления и восторга почти детское.

Я поступила в класс Берлина почти девочкой, и его влияние на меня было огромное.

Его необыкновенная одаренность, мощный интеллект, ассоциативное мышление, мироощущение – сформировали мою личность человека, музыканта.

Нас всех, его учеников роднит очень многое. Мы все разных возрастов, живущие в разных странах, но в нас - сила, мощь его музыки, его идей.

Какое это было огромное счастье учиться у Бориса Моисеевича! Общение с ним – это был всегда праздник. Масштаб его личности выходит за рамки педагогики. Берлин мог заниматься с музыкантами на всех уровнях.

---

[1] Анаит Гайковна Шахбазян училась в классе Б.М.Берлина в ГМПИ им. Гнесиных в 1966 - 1971 годах. С 1971 г преподает в Ереванской ССМШ, затем с 1994 г в Ереванской консерватории им. Комитаса, профессор. Имеет учеников- лауреатов различных международных конкурсов.

Многие маститые музыканты нуждались в его советах. Его феномен в ярком образном восприятии музыки, в мощном, стихийно – интуитивном, скульптурном выстраивании художественного образа, и, главное, в поиске средств для воплощения идеи.

Звук, как одно из самых важных составляющих, один из самых главных способов выражения мысли, чувств. Принято много и часто говорить о том, что для него фортепианный звук был особой эстетической категорией, он много работал над звуком. Однако, я думаю, звук никогда не был самоцелью, а всегда был подчинен художественному образу.

Художественный образ был доминантой, целью, а средство – это звук, туше, приемы. Глубина и масштаб в звуке всегда. Но сам по себе звук вне образа – ничто. Только тогда он несет в себе колоссальный смысл, энергию, когда подчинен художественному образу.

Прямая связь звукоизвлечения с техникой. Если нет крепких точных пальцев, нет звука, и отсюда вытекает множество приемов на укрепление пальцев и звук. Многие приемы идут от Листа.

Посадка за роялем предполагает крайнюю степень сосредоточенности, концентрацию ума, слуха, всех внутренних ресурсов. Музыка сначала в голове, потом - в пальцах. Любая идея, мысль, художественный образ – ярко эмоционально окрашены.

Таким образом, удивительная гармония рационального и эмоционального.

Работа над произведением начиналась с осознания целого, драматургии, исполнительского плана, дальше – детали, скрупулезная работа над деталями, выстраивание их в логическую цепочку целого

Работа занимала много эмоциональных сил, энергии. Мы начинали жить в этом произведении также как актеры, работая над ролью. Мы вживались в роль, в образ.

Конечно, такая работа требовала богатых внутренних ресурсов, таланта, поэтому многие не выдерживали.

Такое всеобъемлющее бескомпромиссное служение музыке – это редчайшее явление в музыкальной педагогике.

«Да, с нами он, хоть миновали сроки:
Уж десять лет он с нами разлучен.
Но за его высокие уроки
Благодарят его со всех сторон.
И расширяется в людском потоке
То, чем велик, своеобычен он.
Он нам блестит, кометой исчезая,
Со светом вечности свой свет сливая.»

Гете

Р.Байкиева[1]

О слагаемых педагогического мастерства профессора Б.М.Берлина

"Педагогическое искусство – всегда
прорыв в сферу духовно-высшего, в сферу
никому неведомой универсальности. Оно
открывает новые пути в теории и практике
образования, развития и воспитания, обогащая
традиционную дидактику оригинальными
формами мастерства и новыми приемлемыми
технологиями".
Ю.П.Азаров[2]

Причиной, послужившей появлению этой статьи, явилась не только давно назревшая потребность высказать слова глубокой благодарности Человеку и Педагогу с большой буквы. Эти строки вызваны и необходимостью исследовать некоторые существенные, по мнению автора, стороны педагогической системы Б.М.Берлина, отразившие (а в чем-то и предвосхитившие) тенденции, наметившиеся в современной фортепианной педагогике. Многие педагогические приемы Б.М.Берлина заставляют по-новому подойти к решению кажущихся бесспорными вопросов, а некоторые действуют вопреки устоявшейся практике или заставляют вспомнить истину о том, что "новое есть хорошо забытое старое".

Наверное, я не ошибусь, если скажу, что в судьбе каждого человека рано или поздно происходят события, которым суждено стать поворотными. Встреча, явившаяся, на первый взгляд, результатом случайного стечения обстоятельств, может полностью преобразить и

---

[1] Римма Масгутовна Байкиева окончила в 1980 г Уфимский государственный институт искусств по классу профессора А.Д.Франка, в 1981-1984 гг училась в ассистентуре-стажировке ГМПИ им. Гнесиных в классе Б.М.Берлина. В настоящее время - старший преподаватель кафедры специального фортепиано Уфимской государственной академии искусств им. З. Г. Исмагилова.

[2] Азаров Ю.П. Тайны педагогического мастерства., М.-Воронеж, 2004, стр. 50

человека, и картину воспринимаемого им мира, ознаменовав собой новую точку отсчета, новый этап на пути становления личности. Для меня таким событием, четко разделившим жизнь на два периода – "до" и "после", стала встреча с Б.М.Берлиным.

В связи с этим на память приходят замечательные слова Г.Г.Нейгауза о роли педагога в судьбе ученика: "Не хочу свести себя к нулю как человека, как личность; хочу <…> остаться одним из многих ***жизненных двигателей*** *(выделено мною – Р.Б.) ученика, одним из впечатлений этого бытия* ***наряду с другими****, пусть более сильными или более слабыми" [18, с. 187]. Разумеется, Генрих Густавович значительно умалил степень своего влияния на учеников – личность такого масштаба, как он, по определению не может оставаться лишь "одним из многих" или "одним из впечатлений"; но он не ошибся в главном: истинное предназначение педагога – быть "жизненным двигателем". Именно таким "жизненным двигателем" в нашей судьбе и оказался Б.М.Берлин. К сожалению,* ***только сейчас****, по прошествии многих лет, начинаешь по-настоящему ценить драгоценный опыт непосредственного общения с удивительным человеком, талантливым пианистом и педагогом…*

"Неудовлетворенность дает творчество, без мук творчества не бывает. Надо в нотах сказать что-то значительное…" – эти слова, произнесенные когда-то Б.М.Берлиным по поводу первых тактов шумановского "Карнавала" (у ученицы никак не получалось "звать на карнавал!"), отражают, на наш взгляд, суть творческой деятельности Бориса Моисеевича.

Неуспокоенность, движение вперед, страстное стремление решать проблемы оптимальным способом, вдохновенное вовлечение в этот процесс и ученика (сотворчество!) – одним словом, все, из чего складывается понятие "творческая педагогика", можно с полной уверенностью отнести к

Б.М.Берлину. Может быть, эти качества и помогли ему, прожившему долгую и трудную жизнь, избежать “душевной дряхлости и холода чувств” [7, с. 20].

Следуя в главном за своим великим учителем, бережно продолжая его “реалистическую традицию” [16, с. 41], Б.М.Берлин так же, как и К.Н.Игумнов, находился в постоянном творческом поиске. Но, как любая творческая личность, Борис Моисеевич во всем шел своим путем. Счастливо объединяя в себе оба начала, исполнительское и педагогическое (а, как известно, не всегда музыкант-исполнитель становится подлинным педагогом), Берлин привнес в свою педагогику личностные, только ему присущие черты. Мало того, педагогика Б.М.Берлина обнаруживает очень важное качество (которое, в конечном счете, определяет уровень каждого педагога, поскольку является одним из основных критериев мастерства) – взаимоусиление на основе совпадения объективного, профессионально значимого с субъективным, индивидуально неповторимым.

Педагогика Б.М.Берлина была на удивление продуктивной – изменения в исполнительском облике его учеников начинали происходить уже с первых уроков – ученики преображались и внутренне, и внешне (вспомним хотя бы знаменитую “берлиновскую” посадку).

Благодаря чему Б.М.Берлину удавалось добиваться столь высоких результатов? Какие методы, средства и формы организации педагогического процесса приводили его к успеху?

Решению этих и других вопросов, затрагивающих его педагогическую деятельность, было посвящено несколько работ учеников Бориса Моисеевича. Первой, анализ основных установок педагогики Б.М.Берлина осуществила в своей статье Л.Стародубровская [3] [2 4, с. 73-95].

В то же время следует отметить, что глубоко и разносторонне исследовать педагогический опыт Б.М.Берлина, наверное, пока невозможно,

---

[3]Статья профессора Л.Стародубровской, ученицы Б.М.Берлина «Об основных установках педагогики профессора Б.М.Берлина» помещена в этом же сборнике.

поскольку необходима соответствующая историческая дистанция, позволяющая это сделать.

С полной уверенностью можно сказать лишь одно – педагогика Б.М.Берлина не есть “набор” приемов или ряд педагогических находок, отвечающих принципам оптимальности. Это “сформировавшаяся педагогическая система” (Л.Стародубровская), представляющая собой “… совокупность взаимосвязанных средств, методов и процессов, необходимых для создания организованного, целенаправленного педагогического влияния на *формирование личности с заданными качествами*” (курсив мой – Р.Б.) [14, с. 136].

Как известно, методы и приемы воспитания пианистов сложно классифицировать в силу их многообразия и многомерности – ведь музыкант-исполнитель развивается в условиях индивидуальной системы обучения, поэтому содержание многих методов определяется личностью педагога, особенностями ученика, условиями протекания учебно-воспитательного процесса. Тем не менее, следует помнить, что приоритетное значение в любой структуре методов обучения и воспитания имеет объективная часть, имеющая строго научную основу.

Именно объективная сторона определяет жизнеспособность педагогической системы. Только тогда индивидуальный педагогический опыт становится достоянием массовой педагогики, а индивидуальное мастерство рано или поздно уступает место мастерству коллективному.

В фортепианной педагогике, как и в общей, оптимальным признается метод комплексного воздействия на ученика, в котором ведущую роль играет психологическое воздействие, направленное на актуализацию духовных сил ученика. Бесспорно, мастерство педагога зависит от умения максимально использовать возможности *глубокого* влияния на ученика.

Характеризуя особенности педагогической деятельности Б.М.Берлина, в первую очередь следует отметить ее всесторонность, “трехканальность”,

когда каждый акт педагогического воздействия обеспечивал активный выход на все каналы восприятия ученика (чувство, разум, волю).

Педагогика Б.М.Берлина не только выявляла и взращивала лучшее в ученике, настойчиво побуждая к творческой деятельности, - она способствовала приобретению новых качеств и новых способностей, широко раздвигая границы возможного, помогала ученику “возвыситься над собой”. Говоря словами А.Шнабеля, Б.М.Берлин умел вводить “в <…> творческий процесс, начиная с небольших полетов и завершая дальними путешествиями по музыкальному космосу; иначе говоря, начиная с техники и кончая тайной” [26, с. 258].

Как известно, важным условием становления педагогического мастерства является определение индивидуального стиля педагогической деятельности. “Осуществляя свою профессиональную деятельность, педагог стремится максимально адаптировать ее к своим возможностям, особенностям, опираясь, прежде всего на те способности, которые наиболее развиты у него” [19, с. 58].

Индивидуальный стиль обучающей деятельности, который избрал для себя Б.М.Берлин, отвечал в полной мере требованиям профессии. Более того, самые яркие и сильные стороны музыкально-педагогического таланта Бориса Моисеевича являлись одновременно и профессионально значимыми качествами.

Таким образом, наиболее яркие способности совпадали с ведущими в комплексе педагогических способностей. Совпадение индивидуально и профессионально значимых качеств приводило к их *взаимоусилению*, и тогда эти качества начинали выступать в роли катализатора, повышая продуктивность учебно-воспитательного процесса.

Каковы же были эти способности, методы, приемы, которые, являясь ведущими и профессионально значимыми, оставались индивидуальными, придавали неповторимый характер педагогике Б.М.Берлина и определяли его профессиональное “лицо”?

Особой заботой Бориса Моисеевича было воспитание *свободы творческих действий*: он ставил ученика в такие условия, при которых тот *вынужден* был проявлять творческую инициативу и самостоятельность. Вторгаясь в систему ученических представлений, Борис Моисеевич давал новый материал “для расширения границ его свободы”. Он был убежден, что “внутреннюю свободу надо не только воспитывать, но и вооружать, если так можно выразиться, необходимой технологией” [1, с. 153]. С этой целью Борис Моисеевич умел создавать на уроке удивительную атмосферу эмоциональной вовлеченности, ту неповторимую творческую обстановку (яркие картины ее отчетливо запечатлелись в памяти и хранятся как самые дорогие воспоминания), в которой ученик, полностью доверившись педагогу (ведомый педагогом), заряжаясь его энергией, открывался доселе ему самому неведомыми сторонами. Педагог, вовлекая ученика в творческий процесс, стремился “… высвободить жизненную силу, порыв и чувство прекрасного, которые скрыты в ученике” [26, с. 44]. И тогда происходящее с учеником, начинало напоминать творчество музыкально одаренного … ребенка (!), характеризуемое, как известно, живым отношением к музыке и начинающееся с повышенного внимания к звуку, к выразительным возможностям музыкального языка[4]. Иными словами, в ученике усиливалась *музыкальная мотивация*, потребность в поиске оптимального художественного результата.

В классе Б.М.Берлина о “проходных” уроках и речи быть не могло! Каждый урок Бориса Моисеевича был неординарным и запоминающимся (вспомните известное, но часто забываемое в повседневной суете: “Каждый урок – событие!”).

Разумеется, такая напряженная деятельность требовала и от учителя, и от ученика максимальной отдачи, больших энергетических затрат. Как

---

[4] “Творчество самоактуализирующейся личности кажется более похожим на наивное и всеобъемлющее творчество неиспорченного ребенка”, - писал А.Маслоу [15, с. 409].
“*Детскость* является в какой-то степени синонимом *творческости*”, - как бы продолжает сказанное выше Ю.П.Азаров [1, с. 287].

справедливо утверждал Л.А.Баренбойм, обучение исполнительскому мастерству - вовсе не мирный и благодушный процесс, "… он нередко представляет собой очень сложную психологическую борьбу" [5, с. 18]. Обучая переживать и проникать в сущность произведения, Борис Моисеевич часто прибегал к методу императивного воздействия (педагогическое внушение, прямое требование) [5]. Как правило, причиной являлось пресловутое "сопротивление материала", "когда ученик, - по словам Г.Г.Нейгауза, - сам не предлагает никакого исполнительского замысла" [18, с. 193], проявляя равнодушие и пассивность.

Больше всего Борис Моисеевич не терпел равнодушия. "Не будь равнодушным! Когда мы что-то любим, то тянемся к нему, а не сидим с пустыми глазами! С любовью потянись телом!" – часто с негодованием восклицал он. "Вспомните образы, запечатленные на картинах Леонардо да Винчи", - обращался к нам Борис Моисеевич, - "Когда горе – лоб нахмурен, когда радость – мышцы лба расправлены"…

Но одним только императивным воздействием Борис Моисеевич, разумеется, не ограничивался[6].

Эмоциональное воздействие ("Эмоциональное заражение")[7].

Анализируя стиль педагогической деятельности Б.М.Берлина, можно с полной уверенностью утверждать, что он преподавал, главным образом, "… посредством чувства, инстинкта и эмоции" [12, с. 409], опираясь в первую очередь на экспрессивные и волевые стороны своего таланта. Являясь одновременно и профессионально значимым, эмоционально-волевой компонент в руках истинного учителя музыки был основным инструментом воздействия на весь музыкально-исполнительский комплекс ученика.

[5] "К тому, чтобы учащийся почувствовал себя внутренне свободным, психологически раскрепощенным и т.д., приходится порой – сколь это не кажется парадоксальным - принуждать" [11, с. 346].
[6] "В искусстве можно только увлекать, в нем нельзя приказывать", - говорил К.Н.Станиславский.
[7] "Эмоциональное заражение – воздействие на человека путем передачи собственного эмоционального состояния не словесно, а с помощью интонации, темпа, ритма речи, тембра и силы голоса, жестов, мимики, движений. Владение средствами эмоционального заражения является обязательным компонентом педагогического мастерства учителя" [14, с. 169].

Б.М.Берлин понимал, что природа музыкальной виртуозности "… гораздо легче и естественнее рождается из недр музыки, из ее смысла и сути" [12, с. 408].

Борис Моисеевич артистически владел вербальными и невербальными средствами общения. Он обладал неповторимой поведенческой выразительностью (воздействовал на учеников не только словом, но и жестами, мимикой). При этом Б.М.Берлин всегда все делал естественно, непринужденно, с большим юмором и самоиронией.

Внутренняя мотивация.

Общеизвестно, что успеваемость учащихся зависит в основном от развития учебной мотивации, а не только от природных способностей. Кроме того, как справедливо замечал Г.М.Коган, "множество неудач в искусстве объясняется <…> переоценкой внешних препятствий и недооценкой внутренних ресурсов, не тем, что *недостаточно хотеть*, а тем, что <…> *недостаточно хотел*. Не трудности сами по себе, а капитуляция перед ними – причина таких неудач: "если человек думает "не могу" – то и действительно не может" [13, с. 107]. В такой ситуации как никогда велика организующая роль педагога, его поддержка и вера в ученика.

В этой связи вспоминается разговор Б.М.Берлина с ученицей по поводу начала Первой тетради Вариаций на тему Паганини И.Брамса. Борис Моисеевич говорил, что важно с самого начала создавать "состояние", "а с таким настроением, что "все равно не сыграю", нельзя начинать", - убеждал он. "Паучьи пальцы, - настраивал Борис Моисеевич, - злые, недобрые. Воля с самого начала, и она должна выражаться в первую очередь в посадке…"

Обладая организаторским чутьем, способностью вести за собой (волей, инициативностью, самостоятельностью и независимостью суждений, уверенностью в своих силах и знаниях), Б.М.Берлин не только создавал необходимую мотивацию к деятельности, - он учил "*говорить от своего имени*". У ученика кардинально менялось отношение к исполнительству – у него возникала потребность общаться со слушателем. Не ориентироваться

лишь на усвоение полученного, проникая в содержание произведения, что называется, только “для себя” (пассивное знание); не “изображать”[8], как плохие актеры, умеющие передавать только внешний рисунок переживания и чувства, а проявлять страстное желание высказаться, сообщить то, что чувствуешь, другим[9].

На каждом уроке Б.М.Берлин терпеливо и настойчиво перестраивал сознание ученика, переводя мотивацию *внешнюю* в разряд мотивации *внутренней*. Облик ученика все более преображался: активизировалась его познавательная деятельность, рождалось чувство одержимости (страсть), готовность к перестройке, самосовершенствованию (умение хотеть !). Загорались глаза: цель – вот она, совсем близко! Я знаю, как ее достичь!.. Концентрировалось исполнительское внимание - весь организм включался в деятельность. При этом отсутствовало беспокойство по поводу возможных неудач – атмосфера рабочей сосредоточенности изгоняла робость и нерешительность (попросту некогда было думать об этом). И тогда появлялась та уверенность, из которой рождается исполнительская свобода [18, с. 102].

Добиваясь необходимого результата, Б.М.Берлин умело использовал индивидуальные методы работы. Одним ученикам (если занимался с новичками) он все подробно объяснял и показывал; более искушенным ученикам ставил только задачи, но рецепты, способы их решения, показывал мало (педагог – не репетитор!) – со временем ученик сам приходил к нужному решению. (Борис Моисеевич хорошо знал возможности каждого ученика и никогда не торопил его естественный рост.) Общих советов никогда не давал, считая их бесполезными. Студентам старших курсов и аспирантам он предоставлял больше самостоятельности, общаясь с ними, как старший коллега. Такой урок больше походил на консультацию.

---

[8] Тут “вилочку” сделай, а тут “ножичек”, - иронизировал по этому поводу Борис Моисеевич.

[9] О подобном, по-настоящему творческом подходе к исполнительству в свое время говорил Л.А.Баренбойм, сравнивая две психологические установки, распространенные в исполнительской практике: “первая – играю “вообще”, ни к кому при этом не обращаюсь, разве что лишь к себе; вторая – передаю, убеждаю и общаюсь с другими. Различие между ними огромно, и оно сказывается на артистической воле, на эстрадном самочувствии и в итоге на качестве исполнения” [5, с. 58].

Педагогическое требование.

Необходимо подробнее остановиться на исходном методе в организации деятельности – педагогическом требовании. Действие этого важного компонента педагогического мастерства распространялось абсолютно на все стороны педагогического процесса. Борис Моисеевич считал, что, являясь проявлением целенаправленной и педагогически обоснованной воли педагога, воздействие требованием должно не только опережать развитие личности, но и переходить в требование ученика к самому себе.

Педагогическое искусство Бориса Моисеевича особенно проявлялось в его *умении учить* на уроках. Как было сказано выше, Борис Моисеевич, воспитывая в ученике музыкальную мотивацию и свободу творческих действий, прибегал к эмоционально-волевому воздействию. При этом каждый раз ученик оказывался перед необходимостью выполнять педагогические требования тут же, на уроке, не откладывая на потом (дома следовало только закреплять и углублять полученное, реже - искать)[10].

Являясь важным условием продуктивной работы, педагогическая требовательность тесно связана с понятием *артистической честности*. Планка требований в классе Бориса Моисеевича была очень высокой. Ничего нельзя было делать “приблизительно” или “вообще” (приблизительность, как известно, не рождает мастерства) – точность, честность во всем (понятия “честность” и “качество” были для него синонимами). Такой максимализм (некоторые считали его чрезмерным и излишним) был продиктован, с одной стороны, высоким уровнем требований к исполнительской деятельности (“Я просто не могу допустить, чтобы мои ученики играли плохо !”); с другой стороны, был ярким примером удивительной самоотверженности и

[10] Требование выполнения задач сразу на уроке распространялось и на тех учеников, чей пианистический аппарат не отличался гибкостью. Но заведомо непосильных задач Борис Моисеевич никогда не ставил - умело подбирая репертуар, в котором учитывались возможности ученика.

преданности делу, образцом высокой духовной и профессиональной культуры[11].

Обычно Борис Моисеевич работал с большой тщательностью, никогда не позволял ни себе, ни ученикам снисходительного отношения к ошибкам[12]. Атмосфера нетерпимости к любым проявлениям слабости исполнительской воли, создаваемая Б.М.Берлиным на уроках, воспитывала ответственность и, говоря известными словами А.Б.Гольденвейзера, стремление "… независимо от обстановки или настроения уметь дать лучшее, на что ты способен". Каждое музыкальное построение следовало воспринимать "… не просто как сочетание звуков, а как имеющее форму и структуру высказывание" [26, с. 261]. Слуховой контроль не допускал непроизвольных акцентов и толчков ("слуга" во всем повинуется "хозяину"). Исключался любой промах. Следовало действовать, постоянно "заглядывая вперед" (Г.Г.Нейгауз), мобилизуя при этом всю свою исполнительскую волю, максимально сосредотачивая внимание на процессе *звукотворчества*[13]. При этом, как справедливо отмечал А.Шнабель, важно было понять "… аксиому, что звуковая идея может быть действенной только однажды", т.е. ее (идею) нужно вызывать каждый раз заново; "… и этот процесс никогда не должен становиться автоматическим" [26, с. 263]. Иными словами, целесообразно лишь творческое повторение[14].

Б.М.Берлин никогда не "прилаживал автора к ученику", всеми силами старался "привести ученика к автору" [18, с. 213].

Нацеленность на "сверхзадачу", стремление постичь внутреннюю сущность произведения, его главную идею, из которой, по выражению К.Н.Станиславского, "… как из зерна вырастает растение", целое

---

[11] Человек большой воли и самодисциплины, Борис Моисеевич был предельно требовательным к себе. Даже имя, означавшее в переводе с болгарского "борец", как нельзя точно соответствовало его характеру.

[12] "… Требовательность к ученику и требовательность к себе являются двумя необходимыми сторонами педагогической тактики" [29, с. 112].

[13] С первого же урока Борис Моисеевич воспитывал в каждом ученике умение управлять звучанием: "Слушай назад, а думай вперед". "При этом, - говорил он, - один палец играет, другой готовится".

[14] "Должно быть творческое воспроизведение того, что раньше задумано, а иначе получается какая-то пища без витаминов – как будто бы все хорошо, а чего-то не хватает" [25, с. 189].

произведение, роднит Б.М.Берлина с позицией многих крупных педагогов-музыкантов и, конечно же, его учителя - К.Н.Игумнова.

Кстати, именно такая работа, сопровождаемая большими эмоциональными и интеллектуальными затратами, направленными на воспроизведение "живого", полнокровного художественного образа, гарантировала повышенное качество игры во время концертного выступления. На это обращал внимание и А.П.Щапов, говоря о важности *одновременного* включения в творческий процесс всех его сторон, включая "приподнятый эмоциональный тонус"[15].

Так, всем своим поведением, всей своей личностью Борис Моисеевич управлял процессом воспитания, учитывая все, даже самые, на первый взгляд, незначительные моменты[16]. Его опыт – яркий пример продуктивного *педагогического взаимодействия*, когда в результате активной "ансамблевой деятельности", сотворчества педагога и ученика глубоко и всесторонне развивалась личность последнего.

Дистанционные отношения, при которых педагог диктует, навязывая свою волю, не объясняя мотивов своих действий (что закономерно ведет к отчужденности и потере доверия со стороны ученика); отношения либеральной вседозволенности, являющиеся, по сути, также признаком равнодушия педагога к ученику, в классе Б.М.Берлина отсутствовали полностью.

Наличие дистанции заключалось только в непререкаемом авторитете, которым пользовался учитель. Но, повторяя слова Ады Шнитке, посвященные своему учителю С.И.Савшинскому, хочется отметить, что "… наличие громадной, непреодолимой дистанции парадоксальным образом не давило, не угнетало, не парализовало нас, но, напротив, вдохновляло и побуждало к работе, мобилизуя и вселяя надежду на реальный рост и продвижение вперед и выше" [27, с. 238].

---

[15] См. об этом: [29, с. 78].

[16] "Воспитатель должен вести себя так, чтобы *каждое* (курсив мой – Р.Б.) движение его воспитывало, и всегда должен знать, чего он хочет в данный момент и чего он не хочет", - считал А.С.Макаренко.

Педагогический показ.

Основу педагогического мастерства Б.М.Берлина составляли яркий исполнительский талант, великолепное знание и понимание свойств исполнительского процесса, колористических и динамических возможностей инструмента. В сочетании с нравственно-эстетическими взглядами и природно-обусловленными типологическими особенностями личности исполнительский талант Берлина определял индивидуальный стиль педагогической деятельности Берлина, его самобытный "почерк".

Феномен заключался в его виртуозном умении выступать сразу в трех ипостасях – одновременно быть и *педагогом*, и *артистом*, и *пианистом.* Известно, что влияние *педагога-артиста-пианиста* значительно глубже и, как писал Г.Г.Нейгауз, "… простирается обычно гораздо дальше" [18, с. 199].

Итак, в качестве основной формы работы в классе Борис Моисеевич избрал *педагогический показ*, считая, что только живое исполнение в полной мере может влиять не только на воображение ученика, но и на техническую точность приемов звукоизвлечения[17]. В подтверждение сказанному хочется привести фрагмент записи одного урока Бориса Моисеевича.

Подводя итог проделанной в классе работе, Борис Моисеевич напутствовал (это был первый урок с новой, взволнованной ученицей, на котором Борис Моисеевич великолепно показывал Сонату Гайдна h-moll): "Сначала надо хорошо знать, "что" делать, а потом уже – "как" делать. И продолжал: "В своей педагогической деятельности не начинай с посадки, движений, приемов… Ты давай ученикам "вкусную еду"! Что делал Павлов?" – обратился он к присутствующим в классе. Все удивленно переглянулись, не зная, что сказать. Когда Борис Моисеевич объяснил механизм формирования условного рефлекса, стало понятно, что он подразумевал под "вкусной едой"…

---

[17] "Чисто словесный подход в преподавании, - отмечал Л.Ауэр, - равносилен *немоте* (курсив мой – Р.Б.)" [4, с. 16]. "Никуда не годится тот педагог, - категорически заявлял Г.Г.Нейгауз, - будь он хоть о семи пядей во лбу, который удовлетворялся рассказами об "образе", о "поэзии" [18, с. 35].

Педагогический показ, по мнению Б.М.Берлина, - отправная точка в работе над произведением. Вызывая яркие впечатления ученика[18], обогащая и расширяя его опыт, он должен создавать определенную "*настройку*" (С.И.Савшинский), которая бы не только вызывала у ученика стремление к самосовершенствованию, но и направляла его деятельность, помогая сосредоточить исполнительское внимание на конкретных целях.

Показ Б.М.Берлина не просто удивлял своей ясностью, яркой образностью, содержательностью и технической завершенностью, - он буквально *захватывал* ученика. Впечатления от игры учителя, внедряясь в сознание, превращались в динамическое образование эмоциональной памяти, воздействуя в дальнейшем на поведение ученика (иными становились его художественные потребности, кардинально менялась мотивация поступков).

Унаследовав от К.Н.Игумнова "эмоционально-романтическое отношение к музыке"[19], Б.М.Берлин, так же, как и его учитель, направлял свои усилия на поиски художественной правды, стремление сделать доступным основной смысл исполняемого произведения. "Исполнитель, конечно, посредник, но посредник творящий. Исполнитель, прежде всего творец" [16, с. 50], - говорил К.Н.Игумнов.

Вслед за своим учителем Б.М.Берлин возводил исполнителя в ранг *соавтора*, осуществляющего, по словам С.В.Рахманинова, "истинную художественную миссию", помогал ученику осознать в полной мере глубину и значимость музыки Баха или Бетховена, романтизм Листа, Шопена или Шумана…, приводил к пониманию того, что фортепиано – инструмент безграничных возможностей (интонационно-речевых, вокальных, изобразительных), и что "вся музыка - между нот" (эти слова Г.Малера часто произносились в классе Б.М.Берлина).

---

[18] В словаре С.И.Ожегова значение слова "прочувствовать" толкуется как "глубоко поняв, проникнуть чувством в смысл чего-нибудь" [21, с. 511].

[19] Таким представлял свое творчество сам К.Н.Игумнов [25, с. 184]. Наверное, не будет ошибкой дать такую же характеристику и исполнительскому облику Б.М.Берлина.

Вместе с этим опытом становился ясным истинный смысл известных слов о том, что легких путей в искусстве не бывает, и что нет ничего прекраснее мук творчества…

В подходе к процессу работы над произведением Б.М.Берлин также оставался на позициях учителя[20]. Работа над произведением в классе заключалась в постепенном приближении к художественному результату. Такую целостность обеспечивало, по справедливому утверждению А.Вицинского, "… особое воображение, включенное в целостный процесс осуществления образа" [8, с. 72]. А воспитанию исполнительского воображения посвящалась основная работа, т.к. педагогический метод был нацелен в первую очередь на активное формирование целостного музыкально-исполнительского образа. Процесс этот осуществлялся комплексно, по принципу "здесь и сейчас".

Настройка.

Большое значение Б.М.Берлин придавал специальной психологической установке (настройке, ориентировке) – подготовке нервно-мышечного аппарата к совершению исполнительского акта[21].

"То, что обычно называют действием", - писал П.Я.Гальперин, - "соответствует по содержанию только *исполнительной* его части (курсив мой – Р.М.)" [9, с. 316]. "Процесс формирования действий и понятий, и их заключительное качество, и успешность их дальнейшего применения, - все это зависит от того, как построена ориентировочная часть действия" [9, с. 317]. Следовательно, исполнительский акт, являющийся действием,

[20] По определению А.Вицинского, тип работы, характерный для К.Н.Игумнова, можно назвать "целостным" – "… процесс не распадается на этапы: решение чисто технических задач идет неразрывно вместе с решением художественных задач по созданию музыкально-исполнительского образа" [8, с. 71].

[21] Об этой подготовительной стадии работы (и по сути важнейшей в деятельности пианиста, поскольку от нее зависит все исполнение), стадии, предшествующей реальному звучанию, говорил И.Гофман, вспоминая слова своего великого учителя А.Г.Рубинштейна: "Раньше, чем ваши пальцы коснутся клавиш, вы должны начать пьесу в уме, то есть представить себе мысленно темп, характер туше и, прежде всего, способ взятия первых звуков – все это до того, как начать играть фактически".

определяется ориентировочной частью, которая предшествует исполнительной части.

Следует напомнить, что настройка осуществлялась под непосредственным влиянием Б.М.Берлина. Только благодаря его удивительному личностному воздействию, артистической воле создавалось то духовное пространство, в котором педагог и ученик совместно переживали и создавали музыку. Именно в условиях "поля личностного влияния" (Н.Е.Щуркова)[22] происходила актуализация творческих сил педагога и ученика.

Известно, что музыкальный образ, формируемый в сознании исполнителя, - сложное образование, которое "… определяется структурой музыкальной ткани, возможными ракурсами ее рассмотрения, вернее, "расслышания" [12, с. 149-150]. Качество его во многом зависит от содержания музыкально-слуховых представлений, их объема, а также от меры участия в них логического компонента.

Следует остановиться подробно на некоторых методах и приемах педагогического воздействия, которыми пользовался Б.М.Берлин в процессе воспитания активного внутреннего слуха при решении художественно-исполнительских задач. Методы эти носят индивидуально-личностный характер, но в конечном итоге являются профессионально значимыми и необходимыми, поскольку носят строго системный характер и способствуют формированию музыкально-творческого мышления.

Итак, творческий импульс создавался в первую очередь показом. Как уже говорилось, "цель такого показа – "настройка", создание образа в представлении учащегося" [23, с. 21]. Причем, чем он ярче, тем *легче* вырабатывается на него установка.

В процессе установки (Б.М.Берлин называл этот процесс *"создавать состояние"*) участвуют все органы чувств – все нацеливается на готовность к вхождению в образный строй музыкального произведения. Следует

[22] См. об этом: Щуркова Н.Е. Педагогическая технология [30, с. 49-50].

отметить, что способность вырабатывать установку тесно связана со способностью к сценическому перевоплощению[23]. Осуществляется внутренний психический настрой, происходит общая активизация моторных процессов (такого рода процессы сопровождают ориентировочную деятельность человека). Эмоциональное переживание метро-ритмической стороны (представления о темпе, ритмическом рисунке; “включение” живого пульса, дирижерского дыхания) также повышает мышечный тонус.

Темповая настройка [24] притягивает к себе другие виды музыкальных настроек – тембровые, тональные, тематические. Кроме того, в этот комплекс включаются и тактильно-кинестетические ощущения.

Б.М.Берлин считал важным и формирование соответствующего *поведенческого комплекса* (особая поза, поворот головы, установка и фиксация взора и др.). Обладая яркими актерскими данными, Борис Моисеевич, наглядно демонстрировал, как правильно создается у пианиста известная актерам “готовность действовать в предлагаемых обстоятельствах”. При этом Б.М.Берлин большое внимание уделял формированию такой необходимой для исполнителя психологической структуры, какой является *схема тела*[25].

“Выпрями спину!” “Сидеть нужно с достоинством”

Подготовительные действия, направленные на приведение корпуса в соответствующее положение (выработка правильной осанки)
включали в себя: разведенные и слегка опущенные плечи, немного расставленные локти, прямую спину (“Выпрями спину, не сиди горбатая!”), подтянутый низ живота. Центр тяжести немного смещен вперед в сторону

---

[23] Система музыкально-исполнительского воспитания Б.М. Берлина учитывала и владение некоторыми актерскими приемами психотехники. Эта тема требует специального рассмотрения, поскольку Борис Моисеевич обладал в этой области уникальным опытом.

[24] Борис Моисеевич часто напоминал ученикам, что А.Шнабель на первое место ставил движение - музыка разворачивается во времени.

[25] Схема тела играет решающую роль в построении координированных движений.

клавиатуры, плечевой пояс покоится на позвоночном столбе (“Упирайтесь в 9-й позвонок, как в балете”, - говорил Борис Моисеевич.).

В такой позе следовало держаться непринужденно, без напряжения. Можно свободно подвигать плечами, “как цыганки делают”, – этот прием помогает избавиться от напряжения в спине (способствует освобождению в плечах и хорошо подтянутый низ живота).

Кроме того, по словам Б.М.Берлина, “сгорбленная, понурая посадка приводит к переигрыванию рук”. А правильная осанка не только помогает исполнителю дышать во время игры, но и сама по себе создает необходимые условия для формирования красивого звука на фортепиано. (Известно, что правильная осанка у певцов - необходимое условие хорошей (на опоре, на дыхании) фонации и пения.) Владение, даже на элементарном уровне, навыками вокального и речевого интонирования (а Б.М.Берлин владел этим искусством в полной мере) помогает созданию полноценной мелодической линии и в процессе фортепианного интонирования, поскольку эти виды деятельности обеспечиваются одни и теми же нервными процессами.

Руки свободно лежат на клавиатуре. При этом усиливается ощущение кончиков пальцев, как -будто они (кончики) “наливаются” весом, беспрепятственно идущим через все сочленения из центра туловища.

Подушечки пальцев чутко осязают поверхность клавиш и расстояния между ними . “Играть готовыми пальцами”, “живые пальцы”, “наметить пальцы”, “пальцы не распускать”, “не выпускать из пальцев звук”, “играть пальцами, но за ними идет рука”, “палец – иголка, рука - нитка” – все эти и подобные указания Б .М.Берлина помогали активизировать слуховой контроль и координировать игровой процесс[26].

Подбородок ни в коем случае не должен прижиматься к груди (“держать подбородок поднятым, чтобы позвоночник был прямым”). Следовало сохранять прямое положение головы.

[26] У К.Н.Игумнова можно встретить подобные выражения [25, с. 213].

Положению головы придавалось особое значение (как у Н.Метнера: “голова должна только думать и слушать, но отнюдь не болтаться”). Частые покачивания головой (как впрочем, и смена положения позвоночника) сильно отвлекают пианиста, мешают ему полностью сосредоточиться на процессе исполнения.

Прямой позвоночный столб, волевая осанка не только обеспечивают оптимальное функционирование пианистического аппарата и правильное дыхание, но выполняют и организующую роль: помогают дисциплинировать время, собрать целое. Кроме того, такая поза, с одной стороны, выражает готовность исполнителя слушать (что соответствует акту физического внимания)[27], с другой стороны, является оптимальной и для процесса восприятия[28]. Она способствует осуществлению обратной связи при исполнении, обеспечивая адекватное восприятие и помогая сохранять устойчивое внимание. Такая поза является оптимальной при создании эмоционально-логической *непрерывности* (А.П.Щапов) “рассказа” (К.Н.Игумнов).

Б.М.Берлин придавал особое значение организации процесса активного, или эффективного слушания. Он настойчиво обучал *умению слушать*, требуя слушать “всем телом”. “Настрой уши”, “собери лоб”, “не делай пустые глаза”, – пресекал он любые проявления невнимательности или равнодушия.

“Не смотри на руки!”

На правильную организацию исполнительского внимания направлено и другое требование Б.М.Берлина – не смотреть на руки. “Ни в коем случае, - говорил Борис Моисеевич на первом уроке, - не смотри на руки. Лучше соври, но не смотри. Чтобы все было в голове!” (Приходят на память

[27] “Слушать” – значит воспринимать звуки определенного значения”, - писал И.Атватер [3, с. 834]; “Слушание – активный процесс, требующий внимания” [там же, с. 827].

[28] Л.С.Выготский отмечал, что когда мы собираемся внимательно что-то разглядеть или расслышать, мы принимаем соответствующую позу, придаем известное положение голове, нужным образом приспособляем и фиксируем глаза.

настоятельные рекомендации В.И.Сафонова из его “Пяти заповедей учащегося” о том, что во время игры нужно “как можно меньше смотреть на руки” и знаменитое метнеровское “слушать можно только с закрытыми глазами”) [20, с. 36, 106].

Процесс “слышу, представляю - играю” должен беспрепятственно, напрямую выходить к цели – звуку[29]. Зрительный контроль, излишнее сосредоточение на игровых движениях (как и чрезмерное количество технических представлений) мешает не только представлять, но отчетливо воспринимать и оценивать игру[30].

Многими педагогами недооценивается “безусловное” (А.П.Щапов) значение требования не смотреть на руки во время игры[31].

Полагаясь в процессе исполнения в основном на тактильно-кинестетические ощущения, ощупывая “живыми”, “готовыми” (“все в голове!”) пальцами интервалы на клавиатуре, пианист намного успешнее постигает и интонационно-мелодическую сущность музыкальной ткани, и клавиатурную “топографию” (известное выражение “рука обучает глаз” в данном случае можно понимать буквально).

“Нужно жить телом!”

В дополнение к сказанному о процессе слушания “всем телом”, продолжая разговор о важности выработки установки на воображаемую ситуацию и образ, необходимо отметить, что, воспитывая в ученике поведенческий комплекс, Б.М.Берлин обращал серьезное внимание как на лицо с выразительными возможностями его мимики (“нахмурить лицо”, “собрать лоб”)[32], так и на все тело.

---

[29] “При работе, - часто напоминал Борис Моисеевич, - надо смотреть на предмет труда, а не на орудие труда”.

[30] “Если количество этих представлений чрезмерно, то они могут подавлять слуховые представления и эмоциональный тонус; тогда игра становится ремесленной” [28, с. 12].

[31] А.П.Щапов достаточно убедительно высказался по этому поводу: “Ученик должен – кроме случаев крайней необходимости – не смотреть вовсе на клавиатуру, а все поправки стараться делать, находя нужную клавишу по слуху и ощупью; этим одновременно тренируется и слуховая сфера, и пространственная ориентировка на клавиатуре на основе двигательных ощущений” [29, с. 83].

[32] Как известно, мимика отражает динамику внутренних процессов, происходящих в сознании исполнителя.

“Потянись телом, не будь равнодушной”; “не распускай тело – в теле ритм”; “тело нужно развивать, оно не должно быть пассивным”; “чтобы фраза была в теле” – этими и подобными словами сопровождался напряженный процесс по воспитанию в учениках “аппарата переживания” и “аппарата воплощения” (К.Н.Станиславский).

Единство “внутреннего” и “ внешнего”.

Это требование органично связано с предыдущим. Поведение за инструментом - этому вопросу в классе Бориса Моисеевича придавалось особое значение - должно быть естественным, движения - целесообразными и гармоничными. Следовало стремиться к тому, чтобы они полностью соответствовали характеру музыки – внешний облик и художественное воплощение составляют единое целое.

Многие известные педагоги указывали на непосредственную связь между характером игровых движений и содержанием музыкального образа.

В частности, А.Б.Гольденвейзер отмечал, что “… соответствие всех движений и ощущений нашего тела звуковым образам <…> влияет и на зрительные впечатления слушателей, и на самоощущение играющего, и на самое качество звучания инструмента” [10, с. 163] [33].

Стремясь во всем к органичности и естественности[34], Б.М.Берлин напоминал ученикам, что в процессе исполнения нельзя задерживать свое дыхание. В то же время, постоянно предостерегая от зажимов, предупреждал: “Не распускаться! Это не свобода, а распущенность. Свобода - в организации, тогда будет концентрированный звук”. Только “организованные” мышцы, органически связанные с ясным (и не “черно-белым”) слуховым представлением делают движения рук и пальцев по-

[33] Разумеется, здесь не идет речь о привычной манере поведения пианиста на эстраде, зависящей от его личных качеств.

[34] В связи с этим вспоминаются слова К.Н.Игумнова: “Движения должны стать свободными, уверенными” [25, с. 196].

настоящему пианистическими (“умные пальцы”)[35]. Таким образом, культура движений, как и культура слуховая , являются обязательным условием воспитания музыканта.

“Не надо во время игры « чувствовать», «переживать»” .

Как было сказано выше, “приподнятый эмоциональный тонус” способствует органичности протекания творческого процесса, правильному формированию слухо-двигательных представлений, управляемости игрового аппарата. “Эмоциональное захлестывание” (А.П.Щапов), напротив, приводит к искажению художественного образа - музыкант, сосредотачиваясь на собственных переживаниях, перестает контролировать исполнительский процесс. Кроме того, чрезмерная эмоциональная напряженность всегда сопровождается мышечным напряжением, мешающим нормальному функционированию техники.

“Не споешь – не сфразируешь!”

Сейчас уже никто не оспаривает приоритет слухового элемента в пианистическом воспитании. “Идти от слуха к движению” – этот тезис взят на вооружение многими прогрессивными педагогами. Каждый решает проблемы слухового воспитания по -своему. Б.М.Берлин главной своей задачей считал развитие в учениках пытливого слуха (слуховое внимание) и начинал этот процесс с воспитания культуры сосредоточения.

Как уже отмечалось, процесс исполнения распадается на два этапа – подготовительный (предслышание, развитый внутренний музыкальный слух) и этап озвучивания (собственно интонирование). И здесь опыт Б.М.Берлина поистине уникален. У него имелся целый комплекс специальных упражнений по воспитанию исполнительского слуха.

---

35 “Техника в пальцах, больше – в руке, а еще больше – в голове”, - любил повторять Борис Моисеевич. “Никогда не играйте с пустой головой!”.

К сожалению, многие недооценивают роль вокальной и речевой моторики в процессе музыкального воспитания, несмотря на то, что *все* без исключения выдающиеся педагоги-пианисты призывали к тому, чтобы пианисты обязательно пели, слушали выдающихся певцов и других инструменталистов[36].

Б.М.Берлин требовал от учеников не просто пропевать или напевать исполняемое с тем, чтобы проверить, уточнить материал, который предстояло озвучить. (Как известно, голос может выполнить только то, что усвоено слухом; и неумение петь свидетельствует о том, что материал усвоен нечетко).

Он требовал петь выразительно и осмысленно, петь, как говорят вокалисты, “на опоре”, “на одной позиции”, правильно регулируя дыхание во время фонации (короткое незаметное дыхание – длинный выдох). Пение обязательно сопровождалось соответствующими дирижерскими жестами. Они помогали “жить телом” и сохранять непрерывную горизонталь – “нести до конца, как на подносе”.

Владение, хотя бы на элементарном уровне, навыками вокального интонирования, выразительное пропевание, проговаривание всего материала, по глубокому убеждению профессора, воспитывает в ученике “… способность слышать-переживать упругость, напряженность, сопротивляемость мелодических интервалов внутри лада” [6, с. 175], переносить услышанное на “живые пальцы”; при этом охватывать единым дыханием каждую музыкальную мысль в отдельности, одновременно ясно представляя картину целого.

Очень часто, помимо вокализации, Борис Моисеевич прибегал к пению с подтекстовкой, когда на ходу придумывались слова, которые хорошо

[36] В этой связи нельзя ни вспомнить Шопена и Антона Рубинштейна (именно о них Борис Моисеевич часто вспоминал, когда заводил разговор о “пении” на фортепиано), которые убеждали своих учеников учиться кантилене у выдающихся певцов. “Тот не музыкант, кто не умеет петь”, - заставлял своих учеников учиться пению А.Рубинштейн.

“ложились” на мелодию не только метро-ритмическом отношении, но и подходили по содержанию.

Например, во время работы над Ноктюрном E-dur Листа (речь идет о теме в сопровождении арпеджированных аккордов), Б.М.Берлин просил сначала “нахмурить лицо, собрать лоб – это трагическое сочинение”, а затем пропеть тему с такими словами: “Ах, я страдаю, ах, я тоскую”. Во время пения следовало поднять руки, как при мольбе, вверх. При этом они не должны были застывать в одном положении. “Надо потянуться телом и “беседовать”, глядя в глаза”…

Вспоминается, как терпеливо Борис Моисеевич добивался от меня правильной интонации в мордентах первых тактов уже упоминавшейся h-moll’ной Сонаты Гайдна. Мордент звучал грубо. “Ничего нет - никакого вопроса”, - говорил Борис Моисеевич. “Спой и рукой покажи – *Си*, *ля-диез*, *си*”, - медленно пропевал он, вытянув вперед и немного вверх руку и делая плавные движения на каждый пропетый звук. Следовало заботиться о том, чтобы каждый жест, каждое движение, сопровождающее пение , были не скупыми и схематичными, а естественными и выразительными. Они должны точно отражать характер музыки и усиливать представление о плавности мелодической линии.

На уроках Б.М.Берлина приходилось не только петь и дирижировать (обязательным дополнением к жесту была мимика). Если этого требовала необходимость, Борис Моисеевич просил двигаться и даже танцевать.

Итак, одновременное включение в творческий процесс нескольких видов музыкальной деятельности: выразительная вокализация, пропевание, дирижирование и т .д., являлось в с истеме Б .М.Берлина обязательным условием формирования интонационного музыкального слуха, успешного освоения принципов фортепианного интонирования и в конечном итоге приводило к гармоничному формированию исполнительского комплекса музыканта. Такой подход б ыл продиктован еще и тем, что в процессе решения “сверхзадачи”, Б.М.Берлин стремился, как говорил , С.Е.Фейнберг,

“перейти за грань инструмента” - на рояле говорить и петь человеческим голосом, воссоздавать звуки живой природы, тембровые краски других инструментов… Действительно, “только требуя от фортепиано невозможного, достигнешь на нем всего возможного” [18, с. 151].

Передача мышечных ощущений на ощупь.

Б.М.Берлин активно использовал в своей педагогической практике не только метод подражания при опоре на показ и объяснения; не только игру “с рук”, “на слух”. Он часто прибегал к такому приему (который, к сожалению, крайне мало используется педагогами, а если и используется, то только с начинающими), как передача правильных мышечных ощущений “на ощупь”.

Как известно, игровые ощущения мало поддаются наблюдению. Мышечные реакции в большинстве своем протекают незаметно, за ними трудно проследить со стороны – их необходимо ощутить. И сделать это можно, только в процессе осязания.

Борис Моисеевич просил класть ему руки на плечи, обхватывать пальцами его кисти рук, с тем, чтобы правильно понять механизм звукоизвлечения (он показывал, например, как освобождается рука от предваряющих или остаточных напряжений, как передается вес от плеча в кончики пальцев и т.д.).

Наблюдая педагогическую работу крупных педагогов, можно заметить, что большинство из них избегает говорить об исполнительских процессах, о технике. Такой подход преобладал в педагогике старой школы, которая, по словам Б.В.Асафьева, делала ставку “… на крупную индивидуальность, из которой, прежде всего, пытались сделать “послушного ученика”[37]. Г.Нейгауз, рассуждая о методе своего учителя, отмечал, что “Годовский никогда не говорил о технике. <…> Он главным образом говорил о слухе, делал звуковой анализ вещей и исправлял недостатки в этом отношении, конечно, не только, но главным образом. О технике я не помню,

[37] “Считали, что крупные пианисты выходят как-то чудом, а помогать ученикам не умели” [25, с. 154].

чтобы он говорил что-нибудь определенное" [17, с. 38]. В то же время Г.Нейгауз отмечал, что техникой с учениками Meisterschule занимался помощник Л. Годовского ("страшно сухой англичанин"): "Это была весовая школа игры, и помощник следил за тем, чтобы ученик все делал, как надо" [там же]. Может быть, Л.Годовский поступал разумно, поручая техническую, черновую работу менее квалифицированному коллеге – "Не следует нанимать проводника по горам, чтобы учить ребенка ходить" [26, с. 258]. В случае же с педагогикой Б.М.Берлина мы имеем пример *универсального* педагогического комплекса, когда педагог, с одной стороны, учит ремеслу, прививает ученику необходимые фортепианно-технические навыки; с другой стороны, развивает художественные потребности и художественную технику ученика.

Иными словами, в педагогической системе профессора Б.М.Берлина последовательно осуществлялся принцип единства художественного и технического развития, когда понятия ремесла, техники теряют свой узкоремесленнический смысл и полностью подчиняются решению художественных задач.

Кроме того, педагогика Б.М.Берлина максимально развивала и раскрывала творческие силы личности учеников, способствовала их быстрому естественному росту. Она пробуждала в них слуховые резервы, стимулировала самостоятельный поиск новых решений музыкальных задач. Как известно, "выдающийся в творческом отношении педагог–музыкант тот, кто может из любого желающего заниматься у него ученика сделать развивающегося, движущегося к высоким музыкальным идеалам художника. Воспитать мастера, который, исполняя даже простое, маленькое произведение, может проявить большую силу переживания "всей музыки" и вызвать нужный отклик у слушателя" [22, с. 83-84].

Именно к такому типу педагогов-музыкантов и относился Б.М.Берлин, смыслом деятельности которого было, говоря словами Б.В.Асафьева,

“сотворчество композиторству”, когда “слушатель ощущает музыку как проявление органической жизни” [2, с. 226].

Педагогический опыт Б.М.Берлина расширяет наши представления о возможностях педагогического творчества. Его художественный метод, давно доказавш ий свою эффективность и жизнеспособность, настоятельно требует научного исследования и обоснования. В наше время, когда в исполнительстве начинает превалировать “рацио”, а истинно художественное составляет малый процент от общей массы исполнителей, опыт педагогов-наставников такого уровня, как профессор Борис Моисеевич Берлин особенно ценен.

Библиографический список

1. Азаров Ю.П. Тайны педагогического мастерства: Учебное пособие. – М.-Воронеж, 2004.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация // Избранные труды. Т.5. – М., 1957. – С. 163-276.
3. Атватер И. Я вас слушаю… // Психология внимания / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер и В.Я. Романова. – М., 2001. – С. 825-857.
4. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. 4-е изд., перераб. и доп. – СПб, 2004.
5. Баренбойм Л.А. Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского // Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., 1974. – С. 3-61.
6. Баренбойм Л.А. Об “элементарном музыкальном комплексе” // За полвека: Очерки, статьи, материалы. – Л., 1989. – С. 173-182.
7. Баренбойм Л.А. Фортепиано-педагогические принципы Ф.М.Блуменфельда // За полвека: Очерки, статьи, материалы. – Л., 1989.

– С. 6-99.
8. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. – М., 2003.
9. Гальперин П.Я. Метод “срезов” и метод поэтапного формирования в исследовании детского мышления // Введение в психологию: Учебное пособие. 5-е изд. – М., 2005. – С. 315-327.
10. Гольденвейзер А.Б. Советы педагога-пианиста // Пианисты рассказывают / Сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Соколова. – М., 1979. – С. 159-176.
11. Деркач А.А. Самоопределение и самоутверждение личности в профессиональной деятельности // Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Под ред. Г.М. Цыпина. – М., 2003. – С. 336-338.
12. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. – М., 2004.
13. Коган Г.М. У врат мастерства. – М., 1969.
14. Коджаспирова Г.М. и Коджаспиров А.Ю. Педагогический словарь. – М., 2003.
15. Маслоу А. Мотивация и личность // Психология личности. Т. 1. Хрестоматия. 3-е изд., доп. – Самара, 2002. С. 391-416.
16. Мильштейн Я.И. Исполнительские и педагогические принципы К.Н.Игумнова // Мастера советской пианистической школы / Под ред. А.А. Николаева. – М., 1954. – С. 41-114.
17. Нейгауз Г.Г. Воспоминания о Леопольде Годовском // Пианисты рассказывают / Сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Соколова. – М., 1979. – С. 28-43.
18. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. 4-е изд. – М., 1982.
19. Никитина Н.Н., Кислинская Н.В. Введение в педагогическую деятельность: Теория и практика. – М., 2004.
20. Николаев А.А. Очерки по истории и фортепианной педагогики и теории пианизма: Учебное пособие. – М., 1980.

21. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1989.
22. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – М., 2004.
23. Савшинский С.И. Детская фортепианная педагогика // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1976. – Вып. 4. – С. 3-30.
24. Стародубровская Л.А. Об основных установках педагогики профессора Б.М.Берлина // Традиции отечественной фортепианной педагогики. Сб. трудов: РАМ им. Гнесиных / Отв. ред.-сост. А.А.Александров. – М., 1995. – Вып. 132. - С. 73-95.
25. Теплов Б.М. К.Н.Игумнов о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста: Из бесед с психологами // Психология и психофизиология индивидуальных различий. – М.-Воронеж, 2004. – С. 132-214.
26. Шнабель А. Музыка и линия наибольшего сопротивления // “Ты никогда не будешь пианистом!” – М., 2002. – С. 249-310.
27. Шнитке А. О моем учителе // Савшинский С.И. Пианист и его работа. – М., 2002. – С. 237-239.
28. Щапов А.П. Фортепианная педагогика. – М., 1960.
29. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М., 2002.
30. Щуркова Н.Е. Педагогическая технология. – М., 2002.

Д. Вайнштейн[1]

Смысл истин

Борису Моисеевичу Берлину было 85 лет, когда я в 1991году поступила в РАМ им . Гнесиных, окончив Барнаульское музыкальное училище по классу замечательного педагога Э.П.Россинской.

Так случилось, что, сдав вступительные экзамены, я не знала, у кого буду учиться по специальности. С волнением и трепетом прочитала в списках распределения первокурсников по классам педагогов - профессор Берлин Борис Моисеевич!

Четыре года, проведённые в его классе были годами моих самых значительных музыкальных открытий и самых трудных испытаний.

Ни один педагог не дал мне столько знаний о Музыке, о фортепианной игре и природе исполнительства. В то же самое время ни один человек в личном общении не вызывал во мне такого священного трепета, робости за свою музыкальную неуклюжесть и сомнений в возможности когда – либо овладеть игрой на рояле.

На самом первом уроке я услышала его безжалостный приговор: «У тебя звука нет, фразы нет, в игре всё надо менять. На изменения уйдёт не меньше, чем три года». Это подтверждал его более чем полувековой педагогический опыт.

Эти слова болезненно ранили моё самолюбие. Принять их – означало зачеркнуть весь прошлый опыт игры на рояле и начать всё заново; не принять – а на этот счёт Б.М. был бескомпромиссен – значило распрощаться с местом в его классе. (Хочу оговориться сразу, Б.М. никогда не вмешивался

[1] Дина Моисеевна Вайнштейн училась в РАМ им. Гнесиных в классе Б.М.Берлина с1991 по 1995 год. По окончании академии в 1996 году, училась в ассистентуре-стажировке по камерному ансамблю в классе профессора И.М.Анастасьевой. Стажировалась в Кливлендском Институте Музыки и «Нью Инглэнд-консерватори» в Бостоне. Лауреат международных конкурсов, в настоящее время живет и работает в США.

в мой пианистический аппарат, изменения, о которых он говорил, в моём случае не касались постановки рук).

Он требовал от учеников полностью переродиться, и настойчивость, с которой Б.М. буквально внедрялся в их строй, перестраивая и перекраивая на свой лад, была феноменальна.

Несмотря на свой возраст (85 лет) и тяжёлую болезнь[2] он обладал внутренним зарядом такой огромной силы, что это ошеломляло!

При общении с ним возникало моментальное ощущение его неповторимости и значительности, хотя, на мой взгляд, он не выглядел как «типичный профессор». Я никогда не видела его в парадном костюме, наоборот, он, казалось, совершенно не был заинтересован в том, что на нём одето. Бросалась в глаза его исключительная осанка. Даже сидя на стуле, он держал спину необычайно прямо. Б.М. всегда проводил параллель между внешней и внутренней подтянутостью.

Посадке за роялем он придавал огромное значение, говоря, что по спине можно узнать, какой звук у пианиста.

Красивее звука, чем у Б.М., я никогда не слышала. Он был, как будто, многослойным и длился бесконечно долго, отрицая физические законы фортепианного звука, который после взятия должен естественно сходить на нет. Б.М. говорил, что звук надо слушать там, откуда он рождается, т.е. внутри рояля. Он часто употреблял выражение - не «слушать звук, а думать над звуком, что возможно только при работе воображения». На каждом уроке мы слышали: «Без воображения нет творчества» или, «творчество отличается от ученичества именно наличием воображения».

Воображение было решающим и в осознании такого глобального понятия, как «между нот». Это выражение было взято у Г. Малера: «…самое главное в музыке не ноты, а то, что находится между нот». Б.М. уподоблял

[2] Б.М. Берлин более 40 лет страдал диабетом и жил на постоянных уколах инсулина, которые он ежедневно делал себе сам. (*Прим. сост.)*

игру, в которой, по его словам, «между нот ничего нет», а есть только набор звуков, речи, в которой отсутствует всякий смысл.

Б.М. никогда не заставлял меня играть упражнения на развитие беглости пальцев, но обязательными были упражнения «на звук». Из наиболее запомнившихся мне – упражнение «кукушка», когда имитируя голос кукушки, мы слушали, как одна нота переходит в другую, или делали постепенное crescendo и diminuendo на одной и той же ноте. Эти, казалось бы, простые упражнения давались мне потом и кровью, и они были обязательными на каждом уроке всего первого года моего обучения.

Одним из коронных выражений Б.М. было: «У тебя нет фразы».

Не найти равных ему в слышании того момента, где рвётся длинная линия. Что мы только не делали, что бы объединить её. Пели, и не просто старались петь «музыкально», а делали это с напряжённо вытянутыми вперёд руками и с такой интенсивностью, что иногда мне казалось – ещё немного, и я «вывернусь наизнанку».

Наверное, со стороны, это, как и упражнение «на укрепление пальцев», (когда всем корпусом надо делать энергичные толкающие движения, в то время, как пальцы как будто впаяны в клавиатуру), выглядело довольно странно. Но эффект, произведённый этими упражнениями, был просто поразительный. Пальцы после укрепления становились «награвированными» (выражение Б.М.Берлина.), контроль над звуком становился таким, что позволял извлекать самое невозможное ppp без боязни, что пропадут ноты.

Б.М. приводил в пример М.В.Юдину, которая, по его словам, по 4 часа каждый день занималась «укреплением пальцев». У самого Б.М. были «стальные» пальцы. Ходила легенда, что он одним мизинцем может расколоть кусок сахара!

Б.М. часто показывал за роялем на уроках. Его восприятие музыки, игра действовали гипнотически и были настолько заразительны, что ученики часто пытались копировать его игру. В большинстве своём эти копии страдали неестественностью, несамостоятельностью мышления.

Но в подражании учителям Б.М. не видел ничего плохого. Он приводил в пример мастерские живописцев, где копирование было одним из необходимых условий овладения профессией. В то же время он резко отрицательно относился к копированию записей, не рекомендовал даже слушать чужие исполнения до тех пор, пока не сложилась собственная интерпретация.

Когда я училась в классе Берлина, у Б.М. было только 5 студентов. К сожалению, мы мало слышали игру своих одноклассников, т.к. не сидели на уроках друг у друга, чтобы не быть свидетелями очередного разгрома.

Все знали, что у Б.М. есть, так сказать, «темы дня». Если урок предыдущего ученика, которого я иногда встречала по дороге, был посвящён укреплению пальцев, то можно было предположить, что это будет темой и моего урока. Занятия проходили 2 раза в неделю у Б.М. дома. Обычно это было по утрам (он вставал в 5 часов утра), и приходить надо было к 9-ти минута в минуту. Но всегда можно было позвонить и отложить урок, если чувствовал, что ещё не готов, или попросить о дополнительном; я не помню случая, чтобы Б.М. сам отменил урок, даже если он плохо себя чувствовал. Продолжительность урока тоже менялась. Иногда и после 25 минут я чувствовала себя как «выжатый лимон».

В занятиях Б.М. призывал к тщательной работе над каждым голосом, каждой рукой - в отдельности. «Общемузыкальную» игру называл антимузыкальной. Для него не существовало ничего неважного, второстепенного, каждая деталь рассматривалась как под увеличительным стеклом, целый урок мог быть посвящён нескольким тактам или одной фразе произведения, и дело не шло дальше, если, по его мнению, мы не схватывали самую суть.

К медленному темпу было абсолютно святое отношение. Он говорил: «быстро и громко может играть каждый, а медленно и тихо - только настоящий музыкант». Во время уроков в классе и занятиях дома, он просил нас подбирать такой медленный темп, который позволял нам «нюхать»

(выражение Б.М.Берлина) каждую гармонию, «думать» после каждой ноты. По замечательному выражению Б.М. Берлина гармонию «надо нюхать как цветок». Такая работа проводилась часами и требовала невероятного напряжения и умственных усилий.

Б.М. приводил нам в пример знаменитого силача И.Поддубного, который развил свою баснословную силу следующим образом: он увеличивал вес своей штанги очень постепенно. С каждой её стороны он клал только по одной копейке, но делал это каждый день!

Речь Б.М. была афористична и артикулирована и напоминала монолог актёра. Приведу некоторые его высказывания:

«Когда играешь, посмотри на себя в зеркало. Выражение лица отражает настроение. Если музыка радостная – «распусти» мышцы лица, расправь лоб, и наоборот, нахмурь лоб, «собери» лицо, это поможет выразить скорбное чувство».

«При игре старайся не смотреть на руки. Представь, если тебе кто–то объясняется в любви и в этот самый момент смотрит не на тебя, а на свои руки. Поверишь ли ты такому объяснению?».

«Мне ученик дороже собственного сына, т. к. он близок мне по духу, а не по крови».

«И женские роли надо играть сурово».

Он не терпел никакой сентиментальности, размазанности, и на слёзы, проливаемые на уроках, не реагировал.

Б.М. часто проводил параллель между исполнительством и актёрской игрой. Всем своим ученикам советовал читать книгу Д. Дидро «Парадокс об актёре», часто говоря, что у каждого исполнителя – свои роли.

Его стихией, как мне кажется, была драма и даже с оттенком трагизма. Он подчёркивал трагическую сторону, если не в жизни, то в музыке. Он слышал тревогу и безысходность даже в самых неочевидных моментах.

Приведу в пример «Размышление» ор.72 №5 П.И.Чайковского написанное в ре мажоре. Уже первую фразу он трактовал как извечный

вопрос – «Что день грядущий нам готовит», он слышал в ней тревогу и беспокойство.

В передаче эмоционального состояния Б .М. требовал такой правдоподобности, которая граничила почти с физическим ощущением.

Чтобы почувствовать болезненность интонации нисходящей малой секунды, он просил вообразить реальную боль. И при моих бесконечных попытках говорил: «Нет, я не слышу, что тебе больно».

Пародируя бесчувственную, психологически неверную игру, он садился за рояль и играл «Траурный марш» Ф.Шопена, лицо при этом принимало страшно озабоченное выражение. Как только начиналась мажорная середина, он внезапно подмигивал и радостно восклицал: «Как хорошо, а тёща-то сдохла!».

Его воображаемые образы и чувства достигали порой нереальных размеров, но благодаря этому он во мне открыл какой-то клапан, из которого хлынул шквал эмоций, с трудом поддававшихся моему контролю.

Играть для Б.М. было очень страшно. Ходила такая поговорка, что сходить к нему на урок – «значит, очистить уши и душу». Причём можно было играть даже по нотам, не прощалось только непонимание смысла музыки. А самым большим комплиментом было: «Тебя сегодня просто узнать нельзя!»

У меня бывали периоды, когда всё застопоривалось, казалось, что разучилась играть совершенно. В такие моменты Б.М. говорил , что надо разозлиться на себя и сказать: «А я всё равно добьюсь!». Но трудно было сохранять оптимизм, когда он безжалостно снимал произведения.

Такая печальная участь постигла Прелюдии Ф.Шопена, которые он считал одним из самых сложных произведений когда - либо написанных для фортепиано. И дело не только в их невероятной технической трудности, но и в многообразии настроений, которые меняются с калейдоскопической быстротой. И Третий концерт Л.Бетховена, где мы не продвинулись дальше первой темы…. Но такие случаи были все-таки редким исключением, так как

Б.М. никогда не давал произведений, если считал, что мы ещё для них музыкально не созрели. Он очень продуманно подбирал программу, и от него нельзя было услышать ответа вроде: «играй что хочешь».

Для многих учеников Б.М., и меня в том числе, самым первым произведением, пройденным в его классе, стал Ноктюрн №2 Ф.Листа.

На примере этой небольшой пьесы он учил нас своей «школе».

Слушать гармонии, интонировать, по особому остро ощущать ритм – этому мы учились в каждом произведении, но здесь всё это было представлено в наиболее кристаллизованном виде.

В начале ноктюрна гармонии разложены в виде медленного арпеджио, а именно так Б.М. учил «собирать гармонии» и слушать, как, одна и та же нота мелодии приобретает разную гармоническую окраску с каждой новой сменой гармонии.

У Б.М.Берлина были и свои собственные сочинения. Как известно, он поступил в Московскую консерваторию сначала как композитор. Мне довелось играть его «Этюд», небольшую, но очень эффектную пьесу.

Под руководством Б.М. я готовилась к участию в некоторых конкурсах, в том числе и к конкурсу им. П.И.Чайковского.

В целом он не был большим энтузиастом самой идеи конкурса, но согласился работать со мной над конкурсной программой.

Для Б.М.Берлина музыка всегда стояла на первом месте и его совершенно не интересовали стратегические или психологические аспекты подготовки к конкурсу. Если ему не нравилась трактовка (как случилось с Прелюдией и фугой h moll И.С.Баха из II тома ХТК), он мог начать её менять и за два дня до начала 1го тура. (В РАМ им. Гнесиных работает бывший ученик Б.М.Берлина и мой педагог по концертмейстерскому классу А. М. Аксёнов, который в то время, когда я училась, фактически выполнял обязанности ассистента нашего профессора. Хочу выразить ему огромную благодарность. Без его бескорыстной помощи моя подготовка и участие в таких трудных и ответственных конкурсах как Всероссийский им.

В.Сафонова и X Международный конкурс им. П.И.Чайковского была бы невозможна.)

Как я уже упоминала, мы ходили заниматься домой к Б.М., но когда его ученики играли на экзамене, он всегда приезжал в академию, неважно, какой мороз или гололёд стояли на улице. Кто-нибудь из нас заезжал за Б.М. к нему домой, и мы вместе на двух троллейбусах с пересадкой ехали в академию. Это были редкие моменты общения с ним вдали от инструмента. Он был немногословен, но если спросишь, то рассказывал истории из своей драматической, полной невероятных событий жизни.

Соприкасались мы и с бытовой стороной жизни Бориса Моисеевича и его жены – Магдалины Христофоровны. Иногда ходили с Б.М. на базар, причём, он никогда не поручал делать покупки без его участия. Или помогали в подготовке кулинарных безумств, устраиваемых Магдалиной Христофоровной ежегодно 8-го Марта, когда бывшие и настоящие ученики Б.М. собирались на его День Рождения. Какие экзотические блюда нам удалось попробовать, и с какими интересными людьми мы имели возможность познакомиться!

Когда Б.М. летом 1995 года заболел, все были уверены, что это ненадолго, скоро начнётся учебный год и всё вернётся на «круги своя». Я ходила навещать его в больницу, и он был полон планов, дал мне новую программу. Его дух был силён. Трудно представить, но он ушёл из жизни в результате трагического стечения обстоятельств: было воскресенье и никого из врачей не оказалось в нужный момент[3].

Август только начался, но я помню, что был жуткий холод и лил непрерывно дождь. В эти страшные для всех нас дни я и Настя Родионова (ученица Б.М.) жили у него дома – нельзя было оставить Магдалину Христофоровну одну, да и кто-то должен был отвечать на шквал телефонных звонков. Поток приходивших людей тоже был нескончаем.

[3] Ему неправильно ввели инсулин. Он впал в кому и скончался через четыре дня в четверг 10 августа 1995 г. (Прим. сост.)

С уходом Б .М. закончилась целая эпоха – ушло поколение больших романтиков и ярких индивидуальностей века. Никто так больше не играет и не слышит музыку.

«В звуке – душа русской фортепианной школы» - как-то сказал мне Борис Моисеевич. Мне кажется, я до сих пор слышу его божественный звук, и жизнь раскрывает мне смысл тех истин, которые дал мне мой великий Учитель.

Бостон, сентябрь 2004г.

В. Тропп[1]

Удивительно, я никогда не слышал, как Борис Моисеевич играл на сцене, тем не менее, могу сказать, что это один из самых ярких музыкантов, которых я встречал. Одаренный, необыкновенный человек, который своей особой талантливостью и отличается и как-то выделяется среди всех. Мне это стало ясно сразу, как я начал учиться в институте и стал с ним общаться[2]. Он же был очень демократичный, всегда обладал таким, я бы сказал, даром общения с людьми, и, в частности, с самыми разными категориями людей. И со студенчеством он был мил, общителен, близок, очень доверчив как-то. Он сразу привлекал к себе людей, и к нему как-то «липли», и я тоже к нему как-то прилипал, конечно – невольно, прилипал и к его ученикам. Кстати, меня вообще всегда поражало то, как к нему относились ученики. Тут было что-то такое, необыкновенное, какая-то совершенно иная природа. Другие ученики к своим педагогам так не относились. И это было, конечно, очень интересно. Когда я с ним уже столкнулся, то многое понял. Мне очень дорога дружба с его известными учениками Ириной Захаровой и Валерием Самолетовым, может быть еще и потому, что отчасти, благодаря им, я близко узнал Берлина.

Борис Моисеевич - человек, который не просто любил музыку, он был как-то даже шире этого. Он вообще обожал жизнь, конечно, и искусство для него было тем воздухом, которым он дышал, без которого он просто не мог, задыхался. Все равно, что это было: живопись, выставки, литература, концерты, приезды разных музыкантов. Он всегда ждал что-то новое, жажда этого нового была просто совершенно неутолимой. И я понимаю, что он этим заражал всех вокруг себя.

Вот отношение к живописи, - что ему могли подарить ученики ко Дню рождения? Только какие-то живописные альбомы, какие-то особые книги. И

---

[1] Владимир Мануилович Тропп – пианист, ученик Т.Д.Гутмана, профессор, заведующий кафедрой спец. ф-но РАМ им.Гнесиных, лауреат международных конкурсов, Заслуженный деятель искусств России.
[2] В.М.Тропп поступил в ГМПИ им.Гнесиных в 1958 году.

я помню, как доставали это, как все собирали деньги, как ходили, искали и находили… Тогда у нас только стало появляться издание SKIRA. Это было очень интересно. А вот, когда ему что-то дарили, он начинал щедро делиться этим с другими. Он просто всё приносил в институт. Я помню, была кафедра, был зачет, а он принёс какой-то альбом про кино и всех с ним знакомил. Тогда было так много неизвестного. И он был всегда первым, кто нам всё это давал. И ведь он отличался этим от всех наших других педагогов!

Он всегда интересовался записями, пластинками. У него появлялись какие-то невероятные редкости. Тут он был такой, настоящий охотник. Он, кстати, был первым, у кого появлялись записи Гульда, и он сразу же приносил их в институт, и мы устраивали совместные прослушивания. Хорошо помню, у нас была специальная встреча, где я, в результате… поругался со своим педагогом. Из-за Гульда! Потому что Гульд, кажется, играл Третью сонату Скрябина. Изумительно! Мне ужасно понравилось. Я вообще был поклонник Гульда, как и Борис Моисеевич, и это нас, кстати, с ним тоже очень сближало. Так вот, после того, как мы прослушали запись, а Гульд играет почти все части в одном темпе и довольно медленно, (это, конечно, я понимаю, специальное преувеличение), но Теодор Давыдович тогда иронизировал: «Ну, наверно, ему просто поминутно платили, поэтому он играет в таких темпах». Мы яростно заспорили… Кстати говоря, не так давно, в одном канадском журнале, издаваемым как раз Обществом имени Г.Гульда, одна женщина – автор этой статьи, вспоминает то наше собрание, как мы слушали и спорили.

Через Бориса Моисеевича проходило всё самое интересное, и, главное, я бы сказал, самое такое дискуссионное, что ли.

Я знаю, что Борис Моисеевич близко общался с А.Т.Твардовским (они жили рядом на даче) в период написания поэмы «Теркин на том свете»[3]. Дружил со Светловым.[4]

---

[3] Александр Трифонович Твардовский (1910 – 1971) - поэт, знаменитый редактор журнала «Новый мир». Поэма «Теркин на том свете» создавалась им в период с 1954 по 1963 г.г.
[4] Михаил Аркадьевич Светлов (1903 – 1964) – поэт, драматург.

Не могу не помнить о его увлечении театром, М. Чеховым… Собственно говоря, Берлин был первым человеком, от которого я услышал о М.Чехове. Именно о нём он всегда рассказывал. В каком-то смысле, он считал его своим духовным учителем.

Интересы Бориса Моисеевича были самыми разнообразными. И, как я теперь понимаю, он этим воспитывал своих студентов, он делился с ними тем, что ему самому было очень интересно.

К сожалению, я непростительно мало бывал на его уроках в классе, как-то у меня не получалось. Помню, однажды я зашел к нему в класс, а из учеников никого не было. Мы беседовали. И вдруг он стал немножко показывать мне какие-то вещи. Он показывал октавные глиссандо из брамсовских вариаций на тему Паганини, он там что-то удивительное делал[5]. Потом показывал разные отрывки, интонационно необыкновенные. Помню середину си минорной рапсодии того же Брамса. Я чувствовал, что его прикосновения к клавишам рождают какое-то чудо. Я даже не понимал, как это вообще возможно, чтобы так звучал, так тянулся звук. Звук летел куда-то вверх, заполнял всё пространство. Он мог так показать, как никто другой… Невероятно одарённый человек, просто невероятно одарённый. Щедро бьющая через край *исполнительская* одаренность!

Мне всегда казалось, что Теодор Давыдович Гутман уж очень эмоциональный музыкант, но Борис Моисеевич был тоже необыкновенно эмоциональным музыкантом. Как музыканты они были ближе, чем это им казалось. Безусловно, так. Потому что, если бы так не было, они не могли бы вместе работать, рядом друг с другом, в общем-то, очень творчески согласованно друг с другом, несмотря на разные представления. Другое дело, что какие-то вещи Борис Моисеевич делал невероятно смелые, просто новаторские. Он любил иногда так, немножко, эпатировать. Он даже мог сказануть какое-нибудь словечко. Но это было чисто внешне.

[5] С прямым (направленным вперед) первым пальцем.

Я хорошо помню его открытые уроки. Он умел рассказывать ярко, красочно, всё это показывал, как-то изображал. В каком-то отношении, это был целый театр. Он был очень артистичным, и этим в своей педагогике владел просто мастерски. Это было одно из его педагогических средств. Он всегда говорил о воображении, о развитии фантазии, образности. Любил конкретизацию какого-то представления: где там, например, в «Детских сценах» - кто и в каком месте конфету получил. Иногда, правда, как мне казалось, он уж это делал чересчур.

Он постоянно думал о своих трактовках больших сочинений. Эти трактовки менялись. И даже буквально перед смертью он так озарённо говорил: « Я такое придумал…, я совершенно переделал!». Трактовки были у него в сознании. И он их все время переделывал! Хотя играть-то уже не мог.

Он ставил свои эксперименты, и ученики помогали ему это воплотить. Бывали, конечно, и карикатурные вещи. В этом отношении он был в невыгодной ситуации, потому что его всегда могли обвинить в каких-то преувеличениях. Он не мог своими руками сделать, то, как он это слышал. А ученики иногда брали какую-то чисто внешнюю сторону чувствования. Я понимал, как он эмоционально, иногда, как мне казалось, слишком, наполнял своих студентов, чтобы они чувствовали музыку. И порой, студенты же не могут в себя взять больше, чем они могут понять, так они настолько были заряжены всем этим, что вообще не могли играть. И иногда это приводило к срывам.

А как он любопытно рассказывал о, придуманном им, сюжете 26-ой сонаты Бетховена! Невероятно интересно. Я даже подумал, как было бы замечательно дать ему возможность поставить немой фильм, чтобы шла 26 соната под такое, как бы разыгрывание, в немом фильме.

Я был знаком с людьми, его ровесниками. Они вспоминали, как Борис Моисеевич аккомпанировал немым фильмам. Ходили на эти фильмы не для того, чтобы их смотреть, а для того, чтобы слушать Берлина. А кто-то

вспоминал, как он играл мазурку Л.Половинкина. А вот невероятно совершенно, что он незабываемо играл… Интернационал!

Конечно, очень жалко, что мы не застали то время, чтобы увидеть его молодым, в расцвете сил, когда он мог играть, не боясь. Потом его сломала болезнь, совершенно жуткая, и он не мог играть. Это наложило, конечно, отпечаток на всю его жизнь, на его характер, на всё. Очень жалко, что так случилось, конечно. Я помню, что он без конца был связан с массажистами, которые как-то его более или менее приводили в норму. И вот так это всегда было. Сахар. Диабет. Он не мог ничего есть. Но всем своим домашним всегда покупал что-то сладкое, что-то вкусное. Это было необыкновенно трогательно, поразительно. Ведь всё это ему было нельзя! Я его встречал в Рузе, потом где-то ещё, как-то в Дубне (я приехал туда в гостиницу), а он там отдыхал. В такие моменты он проявлял себя совершенно чудесным семьянином.

Сочетание болезни и удивительной яркости, и иногда бесшабашности даже, все это делало из него такого… любителя жизни. Он наверно боялся смерти, но об этом, конечно, особенно не говорил. Старался не ходить на панихиды. Как-то он меня встретил, а я как раз шел с панихиды. Спросил откуда я иду, я ответил, рассказал, что там что-то играл… И я чувствую, он на самом деле очень серьёзен, но говорит вдруг мне: «Ну, когда я умру, ты сыграй польку». Он был весь в этом.

Американка Эдит Рибер очень почитает Б.М.Берлина, и, надо сказать, что так получилось, я дал им идею организовать Общество Скрябина в Америке и, действительно, они сделали это. Борис Моисеевич там был в числе почетных членов[6].

Он, конечно, обожал Скрябина, необыкновенно его играл, так чувствовал прикосновения, гармонии, какие-то вещи…

[6] См. статью Эдит Рибер.

Я любил, когда он рассказывал что-то о своем учителе К.Н.Игумнове. Вот Борис Моисеевич как раз первый, от кого я услышал имя Николая Орлова[7].

Б.М. считал всегда, что Елена Фабиановна Гнесина его не любила. Не думаю, что так было, конечно. И вот Мария Израилевна Гринберг, соученица по классу К.Н.Игумнова, безусловно, его очень ценила.

Я считал, что он был сильно обманут, когда ему пришлось на какое-то время стать заведующим кафедрой. Поскольку он человек такой искренний и даже наивный, он как-то поверил во что-то, в высоту намерений руководства, которое просто использовало его для своих интересов.

Он никогда никому не завидовал, потому что был достаточно талантлив. Ведь, когда человек ощущает себя талантливым, он не может никому завидовать.

Борису Моисеевичу Берлину я во многом в жизни благодарен. Он всех нас ориентировал на творческие вещи, на людей, на интересных художников, артистов. В этом отношении он умел заражать своим видением мира других.

Как-то он похвалил меня: «Знаешь, ты играл, как мой ученик». Услышать это было очень приятно…

[7] Николай Андреевич Орлов (1892 – 1964) – русский пианист, ученик К.Н.Игумнова, в 1917 – 1921 гг. – профессор Московской консерватории. С 1922 г. жил за рубежом. Накануне написания этих строк, в декабре 2005 года В.М.Тропп подготовил и провел передачу на радиостанции «Орфей», где впервые (в России) подробно рассказал о жизни и творчестве Н.Орлова.

В.Носина[1]

ЧАРОДЕЙ ЗВУКА
(о Борисе Моисеевиче Берлине)

Это было в одной из обычных учебных аудиторий Академии музыки имени Гнесиных. Звучал рояль. Воздух мерцал, переливался разнообразнейшими красками, будто мы находились внутри жемчужины. Звучание было наполнено ароматом, оно растворялось в воздухе и вновь приливало мягкой волной. Всё материальное превратилось в тончайший аромат звука. Нет, этого не может быть! Но это чудо происходило, оно развивалось и затягивало в себя всё глубже и глубже.

Но вот звук растаял, наступила глубочайшая тишина. Она была плотной и безбрежной как небо. Всё замерло. Волшебство очаровало людей. Борис Моисеевич Берлин закончил играть "Грёзы" Шумана.

Он повернулся к нам, слушателям, улыбнулся - шла одна из его знаменитых лекций о звуке и фразировке. Эти лекции и открытые уроки Бориса Моисеевича проходили всегда при переполненных залах. Музыка на них оживала, наполнялась смыслом, психологической напряжённостью. Иначе как действом это не назовёшь. Нескончаемое богатство интонаций передавало и речь, и эмоциональное состояние, и даже взгляд.

Как это было чудесно - увидеть в последней вопросительной интонации пьесы "Просящее дитя", как ребёнок посмотрел на мать, согласится ли мать дать ему то, что он просит. Да или нет?

Я и сейчас как будто слышу легендарные фразы Бориса Моисеевича: "О чём эта музыка? Вообрази, представь себе!" Он считал воображение главным элементом творчества. Могучей силой своего воображения Борис

---

[1] Вера Борисовна Носина – пианистка, училась в ГМПИ им.Гнесиных в классе профессора А.Л.Иохелеса 1960 –1965 гг. аспирантуре 1965 –67 гг. Ассистент А.Л.Иохелеса !967 –1972 гг. Профессор РАМ им. Гнесиных, МГУКИ, МГУМИ им. Ф. Шопена, зав. кафедрой специального фортепиано МГИМ им. А. Шнитке, Заслуженный деятель культуры Киргизии.

Моисеевич открывал в хорошо известных сочинениях новые образы, наполнял их сценической зримостью, интенсивными и яркими переживаниями. Незабываемы его трактовки "Погребального шествия" Листа, "Детских сцен" Шумана, "Фантазии" Шопена - сочинений, по которым он чаще всего проводил открытые уроки. Самобытность таланта Бориса Моисеевича ясно слышна и в игре студентов его класса, и всегда эти интерпретации были неординарны, прочтения музыки всегда оказывались новыми и творческими.

Концерты студентов класса профессора Берлина вызывали огромный интерес. В них присутствовала особая атмосфера значительности, события, дух творчества. Мы, тогда - молодые педагоги, часто приходили в класс Бориса Моисеевича слушать его уроки, и, что греха таить, многое старались позаимствовать - его знаменитые слуховые упражнения, организацию корпуса, его технику укрепления пальцев, особую посадку за инструментом.

Борис Моисеевич всегда восхищал меня своей энергией, он всегда был в высоком тонусе, всегда - как сжатая пружина. Работал Борис Моисеевич с полной самоотдачей, вкладывал в неё свой изумительный взрывной темперамент. Занимался с учениками он неутомимо, бескомпромиссно обращая их "в свою веру". Он постоянно будил их творческую энергию, "раскрывал уши".

Иногда мне казалось - Борис Моисеевич хочет добиться невозможного, но он добивался! Помню, студентка играет пьесы Скрябина. Берлин опять и опять требует пластичности, гибкости фразировки, полётности жестов - и, наконец, заставляет её танцевать, выразить дух музыки в физическом движении. Весьма плотная и малоподвижная студентка беспомощно пытается что-нибудь изобразить, и вдруг Борис Моисеевич на наших глазах превращается в гибкое вьющееся растение и, довольный нашей реакцией,

хохочет. Он с увлечением рассказывал о выразительности движения, о школе К. Я. Голейзовского[2] - знаменитого балетмейстера-новатора.

Для Бориса Моисеевича всё было взаимосвязано - смысл музыки, звучание, движение как выражение настроения. Его ученик прекрасно играл Второй концерт Рахманинова, очень своеобразно, с ярким артистизмом. В ответ на мой восторг Борис Моисеевич сказал, что много работал с учеником над физическими движениями - корпуса, рук, головы, что он придумал систему этих движений именно для этого ученика и доволен, что так хорошо получилось.

Я живо помню, как Борис Моисеевич работал с Е. Стриковской над концертом Брамса ре минор и пригласил меня сыграть оркестровую партию. Борис Моисеевич добивался, чтобы мы с Еленой воссоздавали музыку в едином тонусе, в едином потоке. Для меня музыка открылась по-новому. "Это басовое "ре" - оно должно напряжённо вибрировать, оно постоянно звучит, не отпускайте, не забывайте его! Оно непрерывно и страшно рокочет! Всё остальное - на нём!" - восклицал Борис Моисеевич. Он добивался от меня рельефной в своей полифоничности побочной темы 1й части, бесконечности мелодической линии во 2й части, невероятной энергии и пружинного ритма в финале.

Берлин и Иохелес были дружны. "Борис замечательно талантлив, - говорил мне Александр Львович, - Как он играл Брамса! Это незабываемо! Какая жалость, что болезнь не дала ему возможность концертировать". Оба были фанатичными филофонистами. Оба страстно любили и хорошо знали живопись. Для обоих лучшими подарками были хорошие альбомы с репродукциями или интересные записи. Оба - известные острословы. Правда, конкурировать в этом с Б. М. Берлиным было трудновато. «Он мне говорит, - ну, Борис, и язык у тебя! Ты раз скажешь, а потом год чешешься!» - с удовольствием пересказывал мне Борис Моисеевич. Они работали в соседних

[2] Касьян Ярославович Голейзовский (1892-1970) –артист балета, хореограф. Классический танец сочетал с элементами акробатики и свободной пластики.

классах - №№ 64 и 65[3], и Александр Львович мне говорил: "Пойди, послушай уроки Бориса Моисеевича. Есть, чему поучиться". Играя Сонату Бетховена ор. 109, я напросилась на урок к Борису Моисеевичу. Он прослушал сонату целиком и сказал очень важную для меня мысль: "Эта соната - как вся жизнь. В начале - юность, страсти, воля, а в конце - закат. Всё кончается и гаснет, как заход солнца". Слова эти прозвучали так печально, что у меня защемило сердце.

Вспоминая Бориса Моисеевича нельзя не вспомнить и его замечательную жену - доброго ангела, прекрасную Магдалину Христофоровну.

Великий подарок судьбы, что мы учились и начинали преподавать рядом с такими выдающимися музыкантами и педагогами, какими были Борис Моисеевич Берлин, Александр Львович Иохелес и Теодор Давыдович Гутман. Вновь вижу, как стремительно входит в концертный зал Александр Львович, сверкая голубыми глазами, как величаво идёт Теодор Давыдович, как подтянутый, весёлый и лукавый проходит Борис Моисеевич. "Не скажем с горечью: их нет, но с благодарностию - были"[4].

[3] А.Л.Иохелес в 64-м классе, Б.М.Берлин в 65-м классе.
[4] Измененная фраза В.А.Жуковского.

Б. Кременштейн[1]

Размышления о педагогике Б.М.Берлина

С Борисом Моисеевичем Берлином меня не связывали личные дружеские отношения. Я не была его ученицей. Он, как и другие педагоги-пианисты Гнесинского вуза, где я училась в классе Генриха Густавовича Нейгауза, был для меня «член фортепианной кафедры», то есть сидел в комиссии на зачетах и экзаменах, слушал нас на академических вечерах, на концертах…

С 1951 года я начала работать в ГМПИ им. Гнесиных, и пришлось думать о подходящей и интересной теме научно-методической работы. Для меня такой темой была фортепианная педагогика. Следовало собирать материал, а значит, изучать педагогический опыт лучших учителей-пианистов, ходить к ним на занятия.

Посещала я классы многих. В Гнесинском институте наиболее интересны мне были занятия Т. Д. Гутмана, Б. М. Берлина, А. Л. Иохелеса. Возможно, далее я попытаюсь сравнить методы их работы со студентами. Но для начала — о Борисе Моисеевиче Берлине.

Вспоминаю. Первый раз я увидела Бориса Моисеевича с группой педагогов-пианистов, выходящих из класса (а может быть, из зала) после очередного прослушивания студентов или заседания кафедры, точно уже не помню, прошло ведь более пятидесяти лет. Это было еще в доме № 7 на Собачьей площадке, место которой я уже не смогу сегодня точно обозначить. Педагоги как педагоги, многие немолодые, солидные, спокойные, другие - помоложе, оживленно разговаривают, улыбаются. Но один из них резко отличается от всех: очень нервное лицо, подвижная мимика, жестикуляция… Я специально поинтересовалась, кто он. Уж очень был он какой-то «другой».

---

[1] Берта Львовна Кременштейн училась в ГМПИ им. Гнесиных в классе Г.Г.Нейгауза с 1947- 1950 г. С 1951 г. работает в ГМПИ (РАМ) им. Гнесиных, кандидат педагогических наук, профессор кафедры специального фортепиано.

В класс Бориса Моисеевича Берлина я пришла в начале 50-х годов, попросила разрешения посидеть на уроках. Он охотно согласился. И я стала регулярно приходить на занятия Б. М., просиживала на уроке много часов, иногда весь его рабочий день, слушала занятия с разными студентами, старалась по возможности уроки не пропускать. Ведь целью моих посещений было не просто увидеть берлиновскую трактовку того или иного сочинения, не наблюдать отдельные уроки. Важнее было проследить педагогический процесс в целом, в его конкретных формах: это и взаимоотношения педагога со студентом, и становление-вызревание исполнительского замысла, и, главное, пути развития студента. Конечно, все это требует значительного времени.

Естественно, посещение уроков Б. М. со временем пришлось ограничивать уже хотя бы потому, что в то же время я достаточно регулярно посещала занятия многих (напомню: во-первых, Г. Г. Нейгауза, далее — других гнесинских профессоров). Цель все та же: «за материалом» для научно-методической работы. Впрочем, это было очень интересно в профессиональном отношении.

С Б. М. Берлином установились добрые отношения, он как-то естественно «принял» меня, опекал.

В воспоминаниях учеников Б. М. читатель найдет, видимо, множество конкретных рассказов о нем, о его уроках, педагогических приемах, установках. Мне не удастся столь же конкретно и на музыкальных примерах показать его занятия. Вообще же наблюдения за работой музыканта-педагога, особенно если посетитель рассчитывает за короткий срок что-то почерпнуть, чему-то научиться, занятие неблагодарное: кажется, что все видишь, все слышишь, но этого ведь мало. Важно еще и понять! Понять, какую цель учитель ставит перед собой, какую задачу — перед учеником, важно увидеть не только ближайший результат работы на уроке, но и суметь представить себе, что будет дальше…

А ведь скорых результатов в музыкальной педагогике не бывает. Можно отметить отдельные яркие «вспышки» успеха, но со временем и они иногда оказываются «пустышками».

Я посещала занятия Б. М. Берлина довольно долго (в течение нескольких лет), а потому мои наблюдения оказались достаточно результативными, и мне представляется: могу сформулировать определенные принципы, связи, отношения. А значит, имею право описывать работу Б. М. с учениками как своеобразную *систему*. Более того, из наблюдений занятий Б. М. я, безусловно, сделала *для себя* множество выводов, как педагогических, так и музыкально-пианистических, то есть многому научилась.

Если говорить о методах работы Б. М. со студентами, то легче всего (как бы это точнее сказать) описать их с внешней стороны. Мне хочется, чтобы читатели, которые никогда не знали Бориса Моисеевича, не видели его в работе, правильно меня поняли: все требования к разным сторонам музыкально-исполнительского процесса, к организации и формам занятий, к посадке за инструментом, к двигательным приемам и пр. были продиктованы убеждением Бориса Моисеевича в их эффективности. Он был уверен в том, что *точное выполнение* найденных им способов работы обязательно даст столь желанный и необходимый ему результат.

Упомянутые «внешние» характеристики были очень своеобразны, и студенты класса Берлина в процессе профессионального действия резко отличались от пианистов - студентов классов других педагогов; их узнавали с первого взгляда: сидят не как все, исполнительские движения тоже выглядят как-то непривычно; характер звука, интерпретация, даже подбор репертуара — все своеобразно… А ведь обычно в ученических концертах выдерживаются традиционные трактовки исполняемых произведений. Играют грамотно, корректно, как принято, «правильно». Яркая индивидуальность — явление вообще не слишком частое — далеко не всегда могла проявиться.

В игре студентов Б. М., конечно, как-то отражалась личность учителя. С их исполнением, и именно с трактовкой исполняемого сочинения, можно было не соглашаться или удивляться ей, нередко она вызывала возмущение, иногда — восхищение. Интересно, что Генрих Густавович Нейгауз на заданный ему однажды студентами вопрос по поводу вечера класса Б. М. Берлина сказал:

«Это интересно. Такой *катализатор*, как Борис Моисеевич, очень полезен в нашей педагогической среде. — И, помолчав, добавил: — Очень хорошо… полезно…»

Борис Моисеевич никогда не отличался спокойной уравновешенностью, был человеком активным, нервным, может быть, легко возбудимым. На уроках его состояние можно определить как увлеченное. Он всецело был поглощен музыкой, творческим интерпретаторским процессом. И буквально одержим стремлением добиться от студента исполнения адекватного *своему* слышанию — представлению музыки; а было оно, это представление, очень ярким, живым — Б. М. был интерпретатором, обладал своеобразной индивидуальностью.

Здесь уместно заметить: слова «трактовка», «толкование», «интерпретация» применительно к исполнению музыкального произведения означают одно и то же, это синонимы. Но в быту, в повседневном общении, музыканты-профессионалы различают их смысл, используя в различных ситуациях по-разному: «Интерпретация» несет гораздо более высокий, личностно-значимый художественный результат, нежели «трактовка». И я повторяю: Б. М. Берлин, несомненно, был интерпретатором.

Характеризуя отношение Бориса Моисеевича к музыке, как оно видится в ходе наблюдений за его занятиями с учениками, можно утверждать, что основой его было звукообразное представление. То есть, с одной стороны, *ярчайшее слышание* во всех подробностях, насыщенное эмоционально и «действенное», а с другой — зрительно-предметная, граничащая с сюжетностью, *программность*. Именно этим путем Борис Моисеевич вел своих учеников к овладению смыслом, характером произведения, к содержательности исполнительского процесса. Чтобы довести до сознания студента свое понимание того или иного сочинения, Б. М. обращался к «материально»-качественным представлениям — зрительным образам, вкусу, осязанию, чувствам…

Стремясь приблизить сознание и чувство ученика к смыслу и характеру сочинения, Б. М. использовал, конечно, и *показ*. Играл необыкновенно

выразительно, красочно. В этом показе все становилось ясно — тембры, фразировка, пианистические приемы. Одновременно с показом выстраивался своего рода словесный «предметно-событийный» ряд. Все это увлекало студентов, обостряло их восприятие, накрепко «привязывало» исполнительский прием к образу, а в результате — к звуковой характерности. Необходимо также заметить, что таким образом рождалась на уроках Б. М. особая *театральность* и в формах преподавания — в объяснениях и в самом поведении Бориса Моисеевича, — а также *собственно в его понимании музыки*, в процессе ее осмысления.

Пытаясь рассказать о педагогической работе Б. М. Берлина, я ловлю себя на том, что до сих пор не просто помню, но как бы снова вижу и слышу все в действии, в качестве, во всех ощущениях. Естественно, многое было для меня и непривычно и ново, что-то нравилось, со многим я никак не могла согласиться. Но ведь я была «наблюдатель со стороны», свободный человек. Совсем в другой ситуации оказывались студенты Бориса Моисеевича. Они ведь тоже, попав в класс Берлина, сталкивались с не известным для себя, незнакомым отношением Б. М. к музыке, к ее исполнению, которое уже *само по себе требовало* изменения всех привычных параметров восприятия и всех рабочих приемов. Всем новичкам приходилось менять, причем нередко - кардинально, привычные ориентиры, действовать по-новому.

Я теперь, по прошествии многих лет, по-иному смотрю на берлиновскую систему, которая мне, тогда молодой и абсолютно неопытной, казалась странной, даже неким чудачеством. Ныне я знаю, насколько глубоки, несовместимы могут быть различия в восприятии явлений (предметов) искусства и педагогики в искусстве.

Думаю, что дарование Берлина, музыканта и педагога, его отношение к музыке и к своему делу было очень ярко, нетрадиционно. Фундамент его художественного восприятия, психологическое основание и опора всего, что он делал, чего стремился добиться и, главное, результативность его работы с учениками *требовали* единой платформы восприятия; ему нужны были

единомышленники, необходима была единая шкала оценок, подобие взглядов, «общий язык»… Именно потому, начиная занятия с новым студентом, Б. М. обязательно стремился «перестроить» его на свой особый лад: менял посадку и характер движений, приемы звукоизвлечения, но главное — добивался изменений во всей системе звукообразного восприятия и слуха. Для достижения всего вышеперечисленного Борис Моисеевич построил и использовал продуманную систему приемов.

Как я уже говорила, интерпретации Берлина, толкование им музыкальных произведений чаще всего не совпадали с традиционными и, надо сказать, обычно были интересны и убедительны. Используя созданную им «систему перестройки» - собственно, свою методику - Б.М. умел помочь студенту, заставляя его *увидеть* картину, ощутить образ, проникнуться настроением, *услышать* звучание, его особый характер, тембр. Все методы воздействия на ученика были направлены именно к этому. Были, конечно, и соответствующие «технические» приемы, система движений, посадка. И, естественно, эти все требования относились ко всем студентам без исключения.

Был и специально для достижения этих целей подобран наиболее удобный, даже «выгодный» *репертуар*. Не случайно ведь каждому новенькому для начала задавались одни и те же сочинения. Да и в дальнейшем список исполняемых произведений нередко повторялся. Были, конечно, варианты, и всего я не помню, но остались в памяти навсегда Fünerailles и ми-мажорный Сонет Петрарки Листа, Соната си-минор Гайдна и 7-я Бетховена, «Kinderszenen» Шумана, а на старших курсах 110-й opus Бетховена, Фантазия Шумана, h-moll'ная соната Листа… Конечно, репертуарные пристрастия Б. М. Берлина этим не исчерпываются. Я называю лишь самые яркие впечатления.

Для примера, чтобы не оставаться голословной и чтобы читатель мог конкретно представить себе требования Б. М. к поступившим в его класс ученикам, попробую описать один из фундаментальных элементов перестановки исполнительского аппарата нового студента.

Это *посадка* за инструментом.

Студенты должны были сидеть очень прямо: прямая спина, грудь даже несколько «выпячена». При такой посадке плечи опущены, как на выдохе, руки как бы висят свободно, что очень важно. Глаза устремлены вперед. Голову опустить, взглянуть на клавиатуру — невозможно. Но Борису Моисеевичу как раз это и не нужно.

Такая нарочито выпрямленная посадка имела свои следствия: невозможность смотреть на руки как бы *отключала зрение* от процесса игры, восприятие перемещалось в *слуховую сферу*, и резко повышалась концентрация слухового внимания; *руки*, лишившись опоры на зрение, *обретали независимость,* и пианистические действия естественно срастались с обострившимися внутримышечными ощущениями. Таким образом, как мне кажется, процесс музыкального исполнения с точки зрения физиологической обретал свою естественную сущность.

А Б. М. тут же ставил звуковые задачи, требовал: … «Слушай… . Вот здесь лови звук», — и показывал рукой, направляя слух и взгляд играющего чуть выше клавиатуры, чуть вправо над струнами… . И все внимание играющего студента и самого Бориса Моисеевича было устремлено туда, за его рукой… вправо… вверх…

В этих своих требованиях Б. М. был настойчив, не отпуская волю студента, заставляя играть по много раз, добиваясь результата — в звуке, в движениях, в ощущениях, в чувстве.

Для меня, не имевшей в то время никакого педагогического опыта, в наблюдениях за этой работой становились несомненными многие принципиально важные установки музыкальной педагогики. Ведь и без влияния Б. М. я как будто знала и могла сформулировать важнейшие правила работы музыканта-педагога, но именно на его уроках убедилась воочию и до конца поняла, ощутила: все сказать ученику, дать ему «ценные советы» — *этого мало*. Следует тут же на уроке «доводить», добиваться полноты ощущений, полного «дослушивания», «дочувствования», наилучшего

звучащего результата. Так Борис Моисеевич на уроках вместе со студентами дослушивал долгие звуки, ферматы и паузы, «собирал» слухом в аккорд звуки фактуры, взятые вразбивку, по тексту один вслед за другим, в ожидании, пока *выплывет в слухе* стройное гармоничное хоровое звучание аккорда.

Подводя итоги размышлениям о посадке «по Берлину», подчеркнем: эта особая позиция действительно как бы сама по себе заставляет играющего концентрировать внимание на том, *что* и *как* звучит. Подобная поглощенность процессом слушания — интонирования играет в исполнении особо важную роль. Я убеждена (а поняла это до конца на уроках Б. М. Берлина), что именно от степени собранности (напряженности, направленности) слухового внимания зависит *непрерывность, целостность интонационного процесса*, а следовательно — и его убедительность. И еще одно хочу добавить: ученики Б. М. на эстраде *не знали срывов*, думается, все по той же причине: текст сочинения был не просто крепко выучен («выгран»), а слухом охвачен во всех подробностях, «взят» памятью слуха.

Естественно, Б. М. Берлин свою систему работы с учениками (а она безусловно существовала!) строил на основе выработанных и закрепленных пианистических движений — приемов, прикосновений, поворотов. Комплексу слухо-двигательных связей — координации слуха и движения — Б М. придавал большое значение, много занимался со студентами этой стороной исполнительского процесса. Сам на уроках, виртуозно владея особыми пианистическими приемами, много показывал, создавая иногда впечатление волшебства. Например, играл затихающие трели и пассажи, доводя постепенно звучание до pppp, затем поднимал кисть над клавиатурой, шевеля в воздухе пальцами, создавая таким образом впечатление продолжающегося исполнения…, и все присутствующие «действительно» слышали все то же — тишайшая трель pppp… продолжается…

Описание работы Б. М. Берлина с учениками будет неполным, если не сказать о необычайной, особой *энергетической силе воздействия* его личности в процессе работы на всех присутствующих. Не знаю, как назвать, какими

словами обозначить. Сам Б. М. был *погружен* в музыку, ее движение, развитие. Его состояние, слухо-эмоциональная напряженность были заразительны, действовали почти гипнотически. Он держал волю студента сидевшего за роялем и всех, кто сидел в классе. О себе лично могу сказать: бывая много на уроках других замечательных музыкантов, в том числе, и особенно, Г. Г. Нейгауза, я *никогда так не уставала*, как на уроках Бориса Моисеевича. Он практически не давал возможности ни отвлечься, ни переключить внимание.

Вероятно, определяя особенности этих уроков, следует сказать, что аппарат восприятия слушателей был полностью включен на эмоциональную компоненту, что с максимальной активностью *работало воображение* каждого[2].

В первый период занятий с новичками Борис Моисеевич был и требователен, и терпелив. Угодить ему было нелегко, и период работы над первой программой растягивался надолго, иногда на весь учебный год.

В результате первокурсники первый зачет сдавали лишь в период летней экзаменационной сессии. Да и в дальнейшем публичных выступлений студентов Б. М. было немного. Программа вуза выполнялась по предлагаемому минимуму, но в конце концов Б. М. добивался своего: уровень требований «по качеству» никогда не снижался, скорее — наоборот, Берлин не шел ни на какие компромиссы!

Интересно здесь отметить еще одну, причем очень значимую, особенность берлиновской педагогики. Работая над музыкальным произведением, Борис Моисеевич в своих объяснениях не прибегал к анализу (к аналитическому методу); по крайней мере, я не могу припомнить ни одного случая анализа стиля, формы, фактуры и пр. для обоснования исполнительского замысла. Меня, знакомую с педагогической работой замечательных музыкантов-аналитиков, таких как, например, Александр Львович Иохелес, это, конечно, удивляло. Тем не менее, Б. М., как мне кажется, прекрасно обходился

[2]Описывая педагогическую систему Б. М. Берлина в общих чертах, в целом я хотела бы уточнить одно важное обстоятельство: в класс Б. М. «наблюдателем» я ходила с начала 50-х и в 60-е годы. Берлин родился в 1906 году. Значит, его возраст в период моих посещений для музыканта-педагога — период зрелости, период расцвета. Думаю, что именно в этот период его педагогический талант проявился наиболее полно и ярко.

без обращения к теоретическому анализу. У Берлина-интерпретатора было превосходное чувство формы, его не подводила интуиция.

Что же касается учеников Б. М., то прошедшие годы доказали, что выпускники Бориса Моисеевича — это профессионалы, получившие отличную школу в нашем вузе. Будучи достаточно одаренными людьми, они достойно проявляют себя во всех видах музыкальной деятельности - как солисты, педагоги, концертмейстеры. Ну, а развитие интеллекта, аналитического дара, как обычно, соответствует личным качествам каждого музыканта.

Обращаясь внутренним взглядом к педагогике Бориса Моисеевича Берлина, я понимаю, что интересно упомянуть, описать для полноты картины еще одну форму его педагогической (а может быть, и артистической?) деятельности. Я имею в виду так называемые «открытые уроки». Собственно это была и «работа» с коллегами, со всеми слушателями.

Открытый урок — это весьма распространенная в музыкальной (инструментальной) педагогике форма, которая может проводиться во многих видах и с разной целью. Иногда — это некая «зачетная» форма, чаще — возможность для старших, опытных педагогов-мастеров помогать молодым. Бывают открытые уроки, на которых крупный музыкант-исполнитель за роялем показывает то или иное сочинение, подробно анализирует стиль, форму, фактуру, «язык», помогая понять содержание, найти формы работы, поставить и решить исполнительские задачи; в иных случаях на открытом уроке педагог занимается с учеником, а многочисленные зрители-слушатели получают действенный урок — пример плодотворной работы. Видов и форм подобных уроков множество.

«Открытый урок» Б. М. Берлина прямо соответствовал своему назначению. Это был *урок*, на котором действующих лиц двое — *учитель и ученик*. Иногда это был ученик самого Бориса Моисеевича, но нередко — из класса другого педагога, то есть «чужой». Вот так, с чужим учеником, при полном зале слушателей Борис Моисеевич *занимался*. Помню разные сочинения, предложенные чужими студентами: сонату Гайдна ре-мажор № 7

(I т.), «Сцены из детской жизни» Шумана, Сонату ор. 81а ми бемоль-мажор «Les adieux» Бетховена и многое другое.

Если мне удалось как-то представить читателю особенности процесса занятий Б. М. с учениками, то должно быть понятно, что и формы, и результаты его открытых уроков были *необычными*. На этих уроках-«выступлениях» это становилось *ясно всем*.

Никогда и нигде мне не приходилось наблюдать мгновенных перемен в звучании, столь ощутимого выявления образной сферы и узкотехнических «выигрышей», как это происходило на открытых уроках Берлина. Такие уроки давали *сиюминутный результат*.

Конечно, читателю тон моего повествования может показаться излишне восторженным. Однако, удивляться здесь не следует. Те особые приемы, которыми владел Б. М., были и *действенны и очень эффективны*. Своеобразие его уроков, их музыкальный (музыкально-выразительный) *исполнительский* результат в совокупности с силой воздействия его личности (о чем уже говорилось) были поразительны, производили сильное впечатление. Другое дело, что здесь концентрировалась особая сфера — *лишь часть*, хотя и очень важная, музыкально и психологически наиболее эффектная, того огромного комплекса, который мы именуем музыкальной педагогикой. В статье я не могу обо всем написать, да и не могу всего охватить в принципе.

Раздумья о педагогике Бориса Моисеевича Берлина вынуждают меня искать ответы на специфические и очень важные вопросы: как воспринимали его ученики новые формы занятий? Что чувствовали, о чем думали? Возможно, я не имею права на них отвечать. Ведь беседовать с учениками Б. М. на эту тему мне не пришлось.

И все-таки я хочу понять, *как* первый период занятий в столь новых, непривычных формах, отражался в *сознании* студентов Бориса Моисеевича. Они ведь, безусловно, восхищались им, его идеями, его музыкальными откровениями-решениями; они любили его. И сам Б. М. любил свое дело, своих студентов. Мне приходилось слышать от него высокие похвалы своим

ученикам, суждения об их одаренности, их развитии. Он занимался со страстью, с надеждой на творческие успехи, он верил в «будущее» студентов.

При этом вспомним, что сам Б. М. — яркая, самобытная творческая индивидуальность. Сочетание его бескомпромиссности с *драматической* напряженностью творческой атмосферы в классе создавало особый *«психологический климат»*. Не все студенты при всех самых лучших намерениях могли выдержать мощный напор учителя, что нередко приводило (и я это хорошо помню!) к вынужденным академическим отпускам студентов, а однажды даже к уходу из класса… Важное обстоятельство? *Но «виновных» здесь нет*, просто совокупность противоположных, противоречивых условий и причин… Впрочем, все памятные мне случаи благополучно разрешились. Борис Моисеевич с противоречиями тоже умел справиться.

Заканчивая краткий очерк, посвященный педагогике замечательного и своеобразного музыканта и педагога Бориса Моисеевича Берлина, хочу снова повторить:

– он был человеком огромной одаренности, всецело, беспредельно преданным делу, которому служил;

– его ученики отлично работают в профессии, помнят и любят своего учителя;

– музыканты, знавшие его и его работу, многому у него научились (и я — в их числе);

– его вклад в фортепианную (музыкальную) педагогику велик, своеобразен, он обогащает наш нынешний опыт.

Edith Finton Rieber (USA)

A Tribute to Boris Moiseyevich Berlin

Эдит Рибер[1]

Посвящение Борису Моисеевичу Берлину[2]

12 декабря 1958 состоялся мой первый урок с Борисом Моисеевичем Берлиным в Гнесинском Институте. Вот как это произошло.

Первый раз я приехала в Москву в январе 1956 года: мой муж был специалистом по русской истории и в мы с ним приехали в Россию на месяц как туристы (в составе той же группы был Труман Капотэ[3]) .

В Московской консерватории мы познакомились с замечательным виолончелистом Виктором Столиным, который свел нас с Ириной Захаровой. От нее я узнала о Берлине и его уникальных идеях и школе. Берлин привносил «актерское возбуждение» в педагогику, пробуждая новую энергию в своих студентах… Так что, когда мы вернулись в 1958 г. по программе культурного обмена между США и СССР, я обратилась в Министерство Культуры с просьбой разрешить мне заниматься с Берлиным. И благодаря ректору ГМПИ Муромцеву, который не побоялся разрешить американке учиться в Институте, моя мечта осуществилась.

Когда я приехала в Россию, я была еще очень молода, и мне совсем не нравились американские музыкальные школы – Джульярд, Манхэттэнская Школа Музыки. Студенты были там безумно самоуверенные, даже самовлюбленные. Они смотрели на меня сверху вниз. Я, наверное, не стала бы профессиональным музыкантом … их высокомерие мне претило.

---

[1] Эдит Финтон Рибер - американская пианистка и педагог. Начиная с 1958 года, неоднократно приезжала в Москву для занятий в классе Б.М. Берлина.

[2] Статья переведена с английского и подготовлена к публикации С.Дрезниным.

[3] Труман Капотэ (1924 – 1984) – американский писатель и журналист.

Мой отец Луис Финтон умер, когда мне было 17 лет; он в свое время закончил Венскую консерваторию с золотой медалью, и был ассистентом знаменитого Теодора Лешетицкого в Вене (педагога Шнабеля – С.Г.). Он был знаком с Малером, и у него был великолепный класс. Когда он вернулся в Америку в 1919 году, после Первой Мировой Войны, он был там никем, он не мог найти себе работу. Его не брали в Джульярд…и никуда, так что он стал давать частные уроки в своей студии в помещении Стейнвей Холла, где он и жил. Сперва я училась у него, а после его смерти – у его ученицы Эдвины Бер. Но надо было идти работать и кормить семью. Я закончила Columbia University, работала «секретарем высокой квалификации», рано вышла замуж; мой муж изучал историю России, я помогала ему работать над докторской диссертацией.

И когда мы приехали в Россию, для меня это было как возвращение в мое прошлое… та же музыкальная атмосфера, что и при жизни моего отца. Наконец, я среди тех, кто меня понимает! Мне так понравились эти люди – Ирина Захарова, Виктор Столин, многие другие… Они приняли меня в свой круг, где не было лицемерия, претенциозности и была искренность в отношениях. И вот я – студентка Б.М. Как это было здорово! Они все много занимались, я тоже, и они все очень любили Б.М. – и я тоже. Я просиживала в классе целыми днями. Но когда они хотели посидеть у МЕНЯ на уроке, Б.М. говорил: «Еще рано» Потом я бежала заниматься (как холодно было в классе, где у меня стоял инструмент!), а вечером мы все ходили на концерты. Рихтер, Гилельс, Ойстрах, Ростропович, Кнушевицкий. Билеты были дешевые…

Надо сказать, я была в Москве чуть ли ни единственной американкой, и скоро слух об этом разнесся по Москве, многие хотели со мной встретиться – ведь в то время из Америки было как «с Луны». Кроме того, я привезла с собой чудесный проигрыватель и кучу пластинок. Перед отъездом из Америки я связалась с фирмой RCA и сказала: «Я еду в

Россию по программе культурного обмена. Дайте мне с собой записи выдающихся американских музыкантов». Так что в моей комнате в общежитии МГУ у меня были все эти сокровища звукозаписи. По субботам и воскресеньям мы собирались и слушали…

Б.М. жил на ул. Горького, и я приносила пластинки туда. Это были 1958-59 годы. Я живо помню вечер дома у профессора Иохелеса, когда мы слушали редкую запись Вариаций на тему Паганини в исполнении Микеланджели. С какой потрясающей непосредственностью реагировал Б.М.! Иногда он даже как-бы забегал вперед, предвосхищая исполнение последующей фразы … и , конечно же, всегда «угадывал»! В классе он часто приводил в пример московские гастроли Микельанджели и Гульда. Когда я вернулась в Америку, я посылала ему все пластинки Гульда, которые у нас выпускались.

В течение этих семи месяцев, что я занималась с Б.М. мой подход к фортепианной игре в корне изменился. Понятие «перехода» или «перевода звука из си -бемоля вниз, в соль -бемоль» начало играть монументальную роль в моих каждодневных занятиях. Как правильно сидеть за инструментом, как пользоваться педалью и самое главное как слушать себя – все это стало проблемами первоочередной важности.

Живя в общежитии МГУ на Воробьевых Горах, я занималась по 7 часов, вдохновенно «перестраиваясь», меняя свой подход к фортепьянной игре. Сидя на уроках даже самых лучших студентов, я наблюдала, как он изобретательно, а подчас и очень строго разбирал их игру, останавливаясь буквально на каждой фразе. Каким он был пианистом! Никогда не исполнял произведение два раза одинаково. Это было удивительно! Его голосоведение, динамика, фразировка рождались каждый раз как -бы заново, так что студентам было невозможно их копировать, а приходилось самостоятельно думать и искать, вникая в намерения композитора.

В мой первый приезд мы, так сказать, «ломали лед», много

занимались основами: как играть «всей рукой», как сидеть за инструментом… и как натренировать слух, чтобы слышать тончайшие нюансы звука «между нот» … Б.М. знал, как учить этому, и я до сих пор занимаюсь этими вещами сама и со своими учениками. Этот «багаж» я увезла с собой в Америку, в Чикаго. Там я занималась с педагогом, учеником Кондрада Армзоргера, ученика Листа. Но он был более от «немца», чем от Листа, и это было не очень интересно.

Я помню дебют Рихтера в Карнеги Холле в октябре 1960-го года – мы были хорошо знакомы в Москве. В последствие я его слушала и в Чикаго. Он опоздал на концерт, потому что выбрал автомобильный маршрут через городки с индейскими названиями - думал, что будет что-то интересное, «индейское» по дороге. Он любил фиалки – я всегда приносила ему букетик фиалок после концерта. Надо сказать , он прислушивался к моему мнению… Даже в «Чикаго Трибьюн» написали: кто эта таинственная «девушка с фиалками»?

Однажды мне позвонила пианистка Бета Ридер – она знала отца еще по Вене – и я стала с ней заниматься. Ездила на поезде в Род Айленд, проводила у нее по 3-4 дня. Ей многое нравилось в приемах Берлина, кое-что казалось странным… Особенно это касалось послезвучия, того, что происходит после звука. Может быть, это происходило от моего недопонимания…

Со временем, известность моего мужа в научных кругах росла, и во второй приезд в Москву в 1966 году на полгода, мы уже жили в гостинице Украина. Мы привезли машину из Америки, большой пикап «Бьюик», проехали по ней через всю Европу … с кучей багажа – на этот раз мы приехали на полгода. Часто после урока, Б.М. и Магдалина Христофоровна садились в машину, и я катала их по Москве, которую я уже знала очень хорошо. Наша машина привлекала всеобщее внимание… а потом мы приезжали к нам в «Украину». У меня в номере стоял рояль, так что можно

было заниматься сколько угодно.

От исполнения Берлиным великих произведений для фортепиано захватывало дух; один из уроков – Фантазия Шопена с Ларой Стародубровской навсегда останется в памяти… он до сих пор звучит во мне, особенно маршевый эпизод. Соната Бетховена соч. 26 и Багатели соч. 33, 119 и 126 стали важными вехами в моем обучении. Под его руками эти миниатюры звучали как части поздних сонат Бетховена. Особенно запомнился мастер-класс с аспирантом с «Картинками с выставки». Я записала этот урок, как и мой урок 1970 года с «Детскими Сценами» Шумана. Но главное – в этот второй приезд он открыл мне Скрябина… его я не знала…

Б.М. исполнял эту музыку с провидческим пониманием, раскрывал мне ее секреты, вдохновляя на поиски моего звука и моей собственной концепции! Скрябин был неизвестен на Западе, и именно благодаря Б.М. я стала специалистом по его музыке. Б.М. сразу понял, что мне это очень близко – и по руке, и по внутреннему состоянию… Я ему начала носить много Скрябина, искала сама… и он иногда говорил: «Вот так и оставь». Это придавало мне уверенность в своих силах… У меня маленькая рука, и Б.М. показывал мне, как достигать мощи, включая все тело. Особенно ценно было его умение абстрагироваться от произведения, то, что я называю «препарирование» текста, сведение его к простейшим элементам.

Мы проходили много миниатюр… Начиная с 1970 года в мои приезды в Москву мы прошли многие произведения опусов 11, 13, 15, 17, 22, 32, 45, 51, 57, 59, 67, 74. У меня не было сомнения, что именно так их играл бы сам Скрябин. Я все время напоминаю себе и своим ученикам, как это было важно, учиться у ассистента Игумнова! Я научилась слышать наслоения звуков, строить форму миниатюры, создавать пласты звучаний и sfumato, которые являются душою «нездешней» природы музыки Скрябина. А как Борис показывал оп. 67, «Листок из альбома», «Ласку в танце», опус 11! В

3-ей Прелюдии опуса 16 последний «си бемоль» является первым звуком последующей прелюдии; он не берется: надо постепенно, один за другим, убирать звуки предыдущего арпеджио, чтобы «си-бемоль» сам выплыл, как голос из хора. Сам «православный» хор вступает в 3-ем такте.

В 1971 году я познакомилась с Адель Маркус (выдающийся педагог из Джульярдской школы – С.Д.), много играла ей. Адель Маркус была красавица с длинными волосами… и сама чудесная пианистка. Кстати, Адель Маркус и Дженни Турель чудесно обработали Прелюдию до-диез-минор опус 11 Скрябина для голоса с фортепиано. Я ставила ей записи уроков Нейгауза, Берлина, и она находила их идеи созвучными своим. Адель хотела приехать в Москву со мной, и встретиться со всеми. Но в то время ухудшились отношения между США и СССР. Еврейские организации в США устраивали протесты прямо на концертах. Так что ее приезд, к сожалению, не состоялся.

Я возвращалась и в 1970 году, и после. В 1982 я привезла с собой моих студентов. В период моего отсутствия мы обменивались письмами.
Б.М. не говорил по -английски, так что мне пришлось учить русский ускоренными темпами… Разговорная речь давалась мне неплохо, но приходили письма от Б.М., надо было их читать…и отвечать на них! Мой педагог в North Western University помогал мне в особо «тяжелых» случаях…

В 1990 году мы с Ириной Захаровой организовали фортепьянный дуэт, дав концерты в штатах Нью-Йорк, Южная Каролина и Джорджия. Перед концертом в Москве в 1991 году , мы сыграли нашу программу Б.М., который сделал несколько очень интереснейших замечаний. Между прочим, одним из неожиданных мест, где нам пришлось репетировать, была квартира Святослава Рихтера – с двумя Стейнвеями! С каким восторгом мы играли в Музее Е. Ф. Гнесиной на рояле, на котором когда-то играл сам Рахманинов! Мы также дали концерт в Консерватории г. Дубны,

где Ира преподавала. В программе были Моцарт, Шуман и Шнитке. Именно после этого концерта мои друзья Владимир и Татьяна Тропп посоветовали мне организовать Скрябиновское Общество в Америке.

Великолепная идея! В 2005 году нашему Обществу исполнилось 10 лет. Нам удалось стать притягательным центром для всех, кто интересуется музыкой Скрябина; мы публикуем научные материалы в нашем ежегодном Журнале, а также спонсируем концерты молодых исполнителей Скрябина. Приглашаю всех зайти на нашу страницу в Интернете: www.scriabinsociety.com. Может, кто-то из вас захочет вступить в наше Общество!

Заканчивая эти заметки, я должна отдельно написать о Магдалине Христофоровне, жене Бориса Моисеевича и его бывшей студентке. Невозможно забыть ее гостеприимство, великодушие и поддержку в трудные минуты. Просто ангел!

Обнимаю всех вас, кто был со мной в годы моей учебы в Москве. Я люблю ваш мир и благодарю вас за то, что у меня была возможность с учиться вместе с вами и найти себя в музыке.

Примечание[4]

Эдит Рибер сыграла большую роль в жизни Берлина. Общение с ней и с ее мужем, выдающимся знатоком России и автором классического труда по истории русского купечества, Альфредом Рибером, было для Б.М. «окном в другую жизнь» и безусловно давало ему определенное ощущение свободы в период 1958 по 1970 годы.

Многие годы Едит присылала Б.М. инсулин и одноразовые шприцы для инъекций, букально спасая нашего любимого учителя. Кроме того, она регулярно присылала и привозила ему изумительные книги по искусству, ноты и пластинки. Клее, Кандинский, Миро, Пикассо, Бонар… Практически весь Гульд, весь поздний Горовиц…

[4] Примечание написано С.Дрезниным.

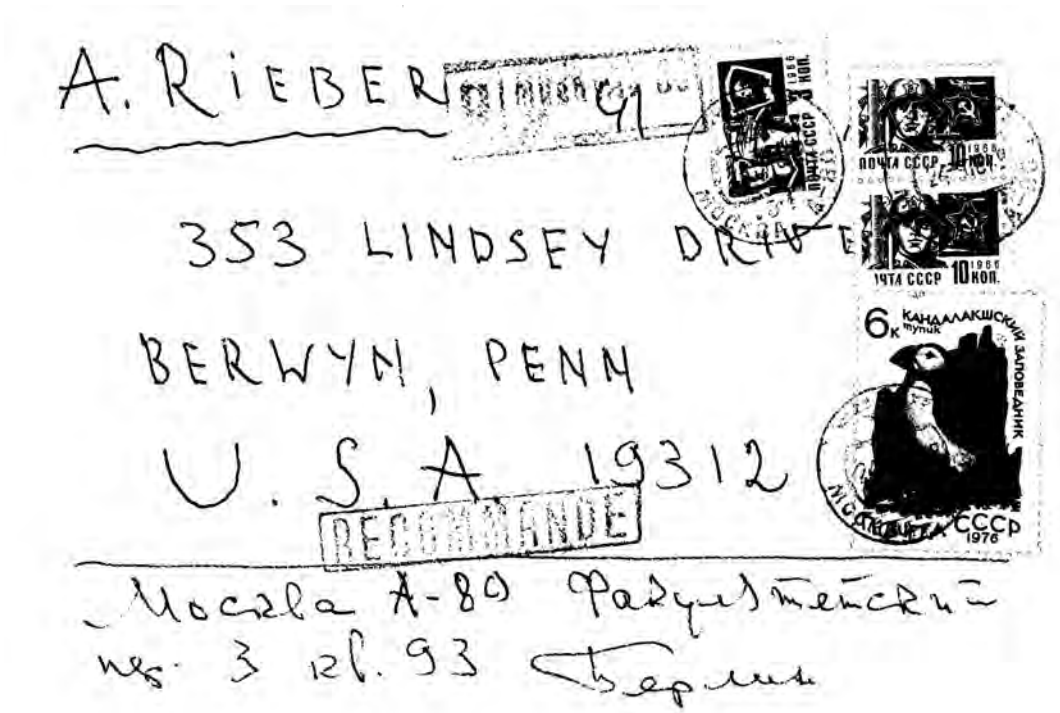
Благодаря присланным нотам Б.М. мог проходить в классе все три Сонаты Хиндемита, Ричеркар и Токкату Менотти, Сонату Барбера с фугой опус 26 и многие другие произведения. А каким событием каждый раз являлось прослушивание очередной, только что прошедшей таможню пластинки Гульда! Не только Бах, но и Бетховен, и Вагнер, и Шенберг, и даже «наши» СКРЯБИН и ПРОКОФЬЕВ!

Организованное Берлиным прослушивание в ГМПИ им. Гнесиных записей Гульда русской музыки произвело поистине «маленькую революцию» в сознании многих музыкантов. Как-то, в мае 1978 Берлин собрал нас и как-то по-особому объявил: «Сейчас мы услышим, как Горовиц играет Концерт Рахманинова с Орманди. Говорят, он на репетиции ходил между пультами и показывал музыкантам, как надо играть их соло…, а Орманди хватался за голову!». Сам Берлин уже слушал эту запись и весь его облик выражал живейшее «соучастие» в исполнении… Иногда он предупреждал: «Сейчас послушайте эти акценты… он рассказывает былину». Часто в его глазах стояли слезы. Иногда он даже вздрагивал от особо пронзительной интонации… Пластинка буквально потрясла нас, берлинцев. «Горовиц сейчас рассказал нам всю свою жизнь в эмиграции. Он думал о России!».

В настоящее время Эдит Рибер много преподает – как у себя дома в Пенсильвании, так и в своей прекрасной студии в «пентхаусе» напротив Линкольн-Центра в Нью-Йорке. Основанное Эдит Скрябиновское Общество Америки проводит концерты, всемерно пропагандируя музыку Скрябина; издает научный Скрябинский журнал; его членами являются такие выдающиеся музыканты, как композитор Гюнтер Шулер, профессор Джульярдской Школы Джером Лёвенталь, дирижер Валерий Гергиев.

По приглашению Михаила Воскресенского, в июне 2000 года Эдит Рибер приехала в Москву в качестве члена жюри Второго Международного Конкурса пианистов им. Скрябина.

Выдержки из писем Бориса Моисеевича Берлина Эдит Рибер[1].



Москва, 25 сентября (1959)

Слушал Бернстайна. Это явление исключительное! Особенно поразило его исполнение 5 симфонии Шостаковича. С первых тактов он заставил все забыть на свете и своей волей покорил нас всех. К сожалению, другой программы не слушал (был не в Москве). Слушал и Шипперса. Это талантливый человек . Особенно хорошо провел Вагнера. Сам оркестр - великолепен, и я получил огромное наслаждение.

Москва, 30 октября

Очень рад был получить от Вас письмо. Я ведь часто вспоминаю Вас, наши занятия и очень рад, что Вы начали по-другому понимать музыку после моих уроков. Да! Научить ученика себя слушать! Вот главная задача, и как это часто трудно осуществить. Какую кропотливую работу приходится проделывать, прежде чем ученик уяснит, что значит слушать! И Ваши

[1] Ксерокопии этих писем Эдит Рибер переслала Сергею Дрезнину. Письма, конечно, рукописные. Не на всех сохранились даты, поэтому возможны ошибки в расположении. Некоторые слова из-за замятия бумаги, плохой ксерокопии и т.п. прочесть невозможно. При написании писем, Б.М.Берлин безусловно понимал, что они будут прочитаны спецслужбой КГБ.

критические замечания по поводу игры профессора из Чикаго показывают, что я заронил в Вашу душу хорошие семена, и что Вы не зря жили в Москве и учились у нас в институте. Надеюсь, что Вы найдете нужного, хорошего педагога, и Ваша учеба будет и в Америке столь же плодотворной, как и в Москве.

Я узнал, что в Москве три вида органов: в Малом зале консерватории немецкий, специально для старинной музыки, в Большом зале — французский, в зале им. Чайковского — чехословацкий, электрифицированный, новый. Если Ваш знакомый более подробно захочет узнать, пусть напишет в Московскую Консерваторию Л. Ройзману. Для органа советские композиторы писали и пишут довольно много: Гедике, Старокадомский, Кушнарев, Мушель и многие композиторы Прибалтики.

В ноябре должны выйти пластинки М. Гринберг (Симфонические этюды, соната Листа, баллада №1 Шопена, сонаты Бетховена). Я Вам пришлю. Если Вас интересуют (записи) Святослава Рихтера (концерты Чайковского, «Картинки с выставки» Мусоргского), — напишите. Я тоже пришлю. Можно будет сделать посылку и послать почтой.

Присланный Вами инсулин очень хороший, и я уже недели три его применяю. Я не знаю, как Вас отблагодарить за оказанную помощь.

26 февраля 1960 г.

Вы из письма Магдалины Христофоровны знаете, как тяжко я болел. Пролежал около трех месяцев в больнице и чудом вылез из почти безнадежного состояния.

Сейчас вместе с Магдалиной отдыхаем, вернее, стараюсь забыть все, что пережил за это время. Живем в чудесном месте под Москвой, в лесу, где тишина, покой и полное бездумье.

Все было бы хорошо, но мой диабет после всего, что я пережил, стал очень меня мучить. Приходится три раза в день колоть инсулин. Это

мучительно, как физически, так и психически. Но что поделаешь! Доктора, правда, говорят, что возможно, когда я окрепну, станет и лучше диабет.

Учеников еще не видел (я после больницы сразу уехал на дачу), да и сейчас еще совсем не могу не только работать, но и думать о работе. А ученики, как и сами знаете, требуют большой энергии.

Как Вы живете, работаете? Какие слушали концерты?

12/III 60 г.

Милые Эдит и Альфред!

Живем еще на даче. К работе еще не приступил, но, надеюсь, скоро начну. Здоровье мое гораздо лучше и, как говорят, я даже поправился. Целые дни гуляю в лесу, наслаждаюсь тишиной, полным покоем. До сих пор нахожусь на очень строгой диете и ем больше всего творог, молоко и каши. Все это очень надоело, но что поделаешь! Так нужно! Спасибо за Вашу поздравительную телеграмму. Я очень тронут Вашим вниманием.

В конце марта ждем приезда И. Стерна. Слушали ли Вы в Америке нашего Д. Шафрана? Это замечательный виолончелист. Только сейчас прочел книгу А. Чейсинса «Легенда о Вэне Клайберне» - написана живым языком и читается с большим интересом. Советую прочесть. Ведь в 1962 году у нас опять будет конкурс им. П. Чайковского, и интересно, кто приедет?

Что Вы играете? И как Вы сейчас играете? Строгий у Вас профессор? Кричит на Вас?

Будьте здоровы, Магдалина шлет горячий привет. Жму ваши руки. Б. Берлин

Москва, 3 ноября (1960)

Летом мы очень хорошо отдыхали в Закарпатье, а сейчас полностью включился в работу. Самочувствие довольно хорошее, и я с удовольствием занимаюсь своим любимым делом.

Вы пишете, что, возможно, сумеете приехать. Я всегда рад Вас видеть и буду заниматься с Вами, как и раньше. Мне интересно узнать, что Вы записали на моих уроках, на что обратили внимание. Я Вам помог? У Вас стали другие уши? Очень рад! Для педагога нет больше радости, когда он узнает, что ученик сумел взять от него частицу его души и вдохновиться его указаниями.

Я был на всех концертах Байрона Джайниса. Он вдохновенный музыкант, изумительный пианист, умнейший мастер, своеобразный художник, блестяще владеющий разнообразными стилями. Ему одинаково удаются Моцарт и Рахманинов, Шопен и Кабалевский. Мне лично больше всего понравилась соната G-dur Моцарта и 3-ий концерт Рахманинова, сыгранный с исключительной экспрессией. Я получил подлинное наслаждение, слушая его чарующую музыку.

Мы все были уверены, что Святослав Рихтер ошеломит американцев, и все бесконечно рады за него и за всех слушателей, которые сумели оценить этого великого музыканта.

Спасибо за инсулин, но он сейчас мне не нужен.

Очень хочется услышать Гульда. Хвалят Сёркина, но я не слушал его пластинок. Вы спрашиваете, какие мне нужны ноты? Хочется иметь концерты Бетховена (редакция Шнабеля), или багатели Бетховена (ред. Шнабеля), или 32 вариации c-moll Бетховена (ред. Шнабеля). Я никогда не видел Шумана под редакцией Корто, не видел баллад Шопена (ред. Корто). Если что-нибудь из этого списка будет — буду рад посмотреть.

Мария Израилевна шлет привет и спрашивает, есть ли у Вас ноты концертино для фортепиано с оркестром Жана Франсе (партитура).

Москва, 10 января 61 г.

Как прошло Ваше выступление? Где был концерт? Кто еще играл?

Получил ноты. Большое спасибо от меня и Марии Израилевны. Пластинки, о которых Вы писали, не получил. Видно, аспирант еще не приехал.

Я работаю довольно интенсивно. Почти все ученики уже отыграли на экзаменах. Лара удачно играла «Аппассионату» Бетховена (она уже мать и кормит своего четырехмесячного сына). Скоро должна играть с оркестром концерт d-moll Брамса моя аспирантка Овакимова. Другой мой ученик (если помните, на классном концерте он играл этюды Шопена) Ованесян уже тоже стал аспирантом. Ира в эт ом году кончает, думаю, что и она достойна аспирантуры.

Что Вы сейчас играете? Мне говорили, что очень серьезно болен Гульд и что он больше не будет играть на концертах. Верно ли это? Пишите, я всегда рад получать от Вас письма.

Москва, 9/III (?)

Спасибо за теплую телеграмму, за ноты и книги. Большое впечатление оставили Руо, Кандинский. Дюрера и Боттичелли я знал раньше. Руо видел в первый раз. Большой, но очень страшный художник! Какое страдание на лице Христа! А его синие проститутки!! Его картины очень впечатляют и волнуют. Я очень рад, что познакомился с ним. Мне еще очень хочется узнать Модильяни. Как мне кажется, он очень грустный или я ошибаюсь?

Давно нет от Вас писем, и не знаю, как Вы живете, как работаете и над чем работаете? Обязательно напишите.

У меня, как всегда много работы, устаю, но ведь без работы жить нельзя, и какая жизнь, если не работаешь?

Москва, 11/I 62 г.

Милая Эдит!

Очень рад был получить от Вас письмо и особенно меня радует, что Вы наконец встретили педагога, который Вам нравится, вполне удовлетворяет,

приносит творческую радость и реальную помощь! Как это важно! Без этого продвижение будет замедленное, и вкус, и рвение к занятиям притупится.

У меня все благополучно. Много новых учеников, есть и хорошие. Работаю много и энергично. Хожу на концерты, в театры. Очень интересно поставил Охлопков «Медею». Мне кажется, Вам бы очень понравилось. В Большом театре идет балет «Город» на музыку Бартока. Тоже очень интересно.

Вы спрашиваете о нотах и пластинках, которые меня интересуют. Ну, конечно, концерты Бетховена в исполнении Гульда (кажется, записаны четыре концерта). Из нот меня интересует вторая и третья сонаты Хиндемита.

От меня и Магдалины Христофоровны большой привет Алу.

Будьте здоровы, пишите. Ваш Б. Берлин

Милая Эдит!

Получил посланные Вам ноты и пластинку. Очень тронут вниманием. Вторую сонату Хиндемита я хорошо знал (Ира Захарова отлично ее играла на выпускном экзамене), а вот третью я слышал только, как играл Гульд, и мне очень интересно самому посмотреть и поиграть.

Выступает ли сейчас Гульд? Как его здоровье? Как хотелось бы его послушать.

2-го апреля открытие конкурса им. Чайковского. Мы все с нетерпением ждем его. Масса заявок, и как мне кажется, будет очень, очень интересно. Специально приезжают туристы, чтобы послушать.

У меня все хорошо. Здоровье как было — не хуже, и, слава богу! Хотя приходится два раза в день колоть инсулин, но я уже привык и работаю с диабетом очень активно. Сейчас готовлю с ученицей второго курса (Вы ее не знаете) самостоятельный концерт с очень интересной программой. Она очень даровита, и мне кажется сумеет увлечь публику своим ярким темпераментом.

Москва, 16 апреля 1962

Добрый день, милая Эдит!

Получил Ваше письмо и поздравительную открытку. Получил и посланные иглы. Очень тронут вниманием. Спасибо. Рад, что Вы хорошо занимаетесь и делаете успехи. Интересно, как Вы сейчас играете? Ведь прошло много времени, когда я слушал Вас последний раз. Вы думаете приехать весной? Учтите, что я всегда уезжаю из Москвы числа 15-го июня. Лучше, конечно, приехать зимой.

Вчера начался конкурс пианистов. (Я буду ходить на второй тур и подробно Вам напишу.) Будут играть 55 человек (на первом туре). Очень интересно, как будут играть. К сожалению, я очень занят и на первом туре не сумею быть. Я не слушал скрипачей и виолончелистов. Мне передавали самые лестные отзывы о скрипаче из Израиля С. Ашкенази и японце Кубо. Очень хвалят нашего Гутникова.

Вы спрашиваете, интересует ли меня пластинка квартета Гульда и сонаты Шопена - Корто. Конечно, интересуют. Но больше всего мне хочется послушать Бетховена и Брамса в исполнении Гульда!

Будьте здоровы. Магдалина шлет сердечный привет.

Москва, 15 мая (1962)

Милая Эдит!

Ну, вот и кончился конкурс, улеглись волнения и страсти. Я посещал только второй и третий туры. Конкурс был довольно сильный, и были очень удачные выступления. Очень удачно играла Ваша американка Старр (особенно в третьем туре). Она исключительно талантлива с блестящими техническими данными, огромной волей, темпераментом и поэтичностью. Ее исполнение концерта Чайковского, рапсодии Рахманинова, сонаты Шумана останутся долго в памяти. Эта девушка с большой будущностью. Очень интересный талант у англичанина Огдона! Его исполнение концерта Es-dur

Листа, «Ундины» и «Виселицы» Равеля — самое лучшее, что было на конкурсе. Если он будет у Вас — обязательно пойдите, послушайте. Умный, глубокий, замечательно красивый звук, феноменальные технические данные! Понравился москвичам француз Помье, американец Богас.

Вчера был на концерте Джайниса. Его исполнение третьего концерта Прокофьева было изумительное. Я много раз слышал этот концерт (начиная от самого автора и кончая Ваном Клиберном) и должен отдать первенство Джайнису! Концерт вызвал бурю аплодисментов, и на бис Джайнис сыграл еще и концерт Чайковского.

9 ноября (19...?)

Был у Вовы Ашкенази. Слушал Баха в исполнении Гульда (очень понравилось, особенно B-dur партита) и 3-й концерт Бетховена в исполнении Гульда. Тоже отлично играет, и чудесен, как всегда, Бернстайн. Оказывается, уже есть пластинки и с первым, и вторым концертами Бетховена и он собирается записать четвертый и пятый концерты. У Ашкенази очень много хороших пластинок и чудесный проигрыватель.

Москва 19/III (19...?)

Я был очень рад, получив Ваше письмо и программы концертов. Поздравляю Вас и желаю еще большего успеха в работе. Труд всегда дает результат, а Вы, Эдит, упорно трудитесь и Ваш успех закономерен. Если Вы приедете, я обязательно пройду все «Детские сцены» Шумана с Вами. Мне кажется, что Вам будет интересно и полезно. Ну а потом решим, что еще пройти. Может быть, посмотреть виолончельные сонаты, которые Вы играете или собираетесь играть? Подумайте.

У нас гастролировал Штутгартский балет, который оставил огромное впечатление. Они танцевали прелюдии Дебюсси, Пассакалию Веберна, весь концерт B-dur Брамса и особенно хорошо «Укрощение строптивой» Шекспира на музыку Скарлатти. Очень все талантливо, интересно, умно.

Сейчас у меня самая ударная работа: концерты аспирантов, классный концерт, но в июне уже будет легче. Где будем отдыхать (июнь, август) еще не знаем. Пишите мне. Ваши письма всегда мне приносят радость. Магд. Христофоровна и Саша шлют Вам и Алу наилучшие пожелания.

Москва, 4 июня

Милая Эдит!

Сегодня получил Ваши пластинки. Большое спасибо! С большим вниманием буду их слушать, особенно фуги Баха. Как видно, Гульд решил записать все фуги, и это представляет огромный интерес.

Сейчас у нас гастролирует Маазель и Фрагер. И тот и другой покорили нас. Оба художника огромного масштаба. Фрагер — удивительно чистый, ясный, глубокий и умный! 14 июня будет концерт, где он выступит вместе с Ашкинази.

Я очень устал. Этот год был очень насыщен работой. У меня был классный концерт из произведений Баха и много, много другой работы. Диабет мой ухудшился, но, надеюсь, когда начну отдыхать, все придет в норму. Числа 20 июня опять поеду в г. Хуст, а возможно и в Карловы Вары. Ваш Б. Берлин

г. Хуст, 3 июля

Милая Эдит!

Получил Ваше письмо. Я здесь чудесно отдыхаю! Мы живем на берегу реки Тиссы, кругом леса, луга и полная тишина. Очень красиво, и как приятно отдохнуть от… учеников! Я наслаждаюсь отсутствием звуков и знакомых людей. Не беру в руки даже книги. Купаюсь, гуляю, и как приятно после труда вот так проводить время! Здесь я буду до 1 сентября, а потом, возможно, поеду лечить свой диабет в Карловы Вары. Но когда я там буду, узнаю только в сентябре и Вам напишу.

Очень буду рад видеть Вас в Москве. К этому времени, надеюсь, я уже захочу увидеть учеников и опять с наслаждением слушать и показывать любимую музыку!

Буду очень признателен Вам за Гульда. Это удивительный музыкант, который заставляет интенсивно думать.

4 декабря 1963

Милая Эдит!

Вы случайно получили не те пластинки, которые я хотел Вам прислать. Посылаю их сейчас. Это три новых пластинки М.И. Гринберг. Начиная от Баха и кончая Шостаковичем. Интересно, как Вам они понравятся?

Я много работаю. Недавно был сольный концерт моей ученицы. Это сильная пианистка. Программа была из произведений Баха: 4 прелюдии и фуги, партита c-moll и вариации Гольдберга. Как Вы знаете, за эти вариации редко кто берется. Они исключительно трудные, но она вполне справилась, и я остался доволен.

Я очень хорошо отдыхал в Карловых Варах, но еще лучше чувствую у себя дома. Прага очень красивый и своеобразный город, и многие архитектурные постройки мне очень понравились.

Неужели Вы играете сонату Бетховена ор . 109! Я очень рад Вашим успехам. Концерт Барбера не посылайте. Лучше, если возможно, пластинки Гульда. Из концертов Бетховена у меня есть только четвертый. Жду с нетерпением прелюдии и фуги Баха.

Шлю Вам и Алу наилучшие пожелания. Будьте здоровы.

Москва, 23 ноября (1964)

У меня все, как и было, только здоровье стало хуже, быстро устаю, но когда соприкасаюсь с музыкой, как и прежде бурно реагирую и на хорошее, и на плохое. Учеников очень много. Вы, должно быть, знаете печальную весть:

умер наш любимый Г. Нейгауз, и до сих пор мы скорбим о нем. Он был настоящий музыкант и большой человек.

В Москве были очень интересные гастроли итальянского оперного театра «Ла-Скала», приезжал Лондонский театр с операми Бриттена, был несравненный Артур Рубинштейн, который в 75 лет моложе многих 20-летних пианистов.

Напишите мне, есть ли у Вас пластинки Рихтера, играющего «Картинки с выставки» Мусоргского?

Москва, 23 января 65 г.

Милая Эдит!

Я получил Ваше чуткое, хорошее письмо, и оно меня очень тронуло. Спасибо вам за теплые пожелания! Мне сейчас стало лучше, постепенно включаюсь в работу, но, правда, очень осторожно: сил еще не очень много.

Во время моей болезни с моими учениками занимались мои бывшие ученики, а теперь работающие уже в институте Лара Носенко (помните ее? Она хорошо играла Шопена) и Валерий Самолетов. А Ира Захарова сейчас переехала в Тбилиси и там работает.

К Вам должен приехать с концертами С. Рихтер. А нас всех покорил Марсель Марсо. Это выдающийся мим. Вы его видели?

Спасибо, Эдит, за присланные шприцы и иголки.

Жду Ваши письма. Б. Берлин

Москва, 11/XI 65 г.

Милая Эдит!

Простите за долгое молчание: был очень занят. У нас проходит Всероссийский конкурс, и мне пришлось выслушать 50 человек и отобрать достойных для выступления на Всесоюзном, который начнется 22/XI.

Очень рад, что скоро вы будете у нас с Алом в Москве. Вы изменились? Ведь прошло много времени с тех пор, когда я Вас видел. Ну, о себе я и не

говорю. Это и не мне судить. Вы спрашиваете, что мне нужно. У меня еще есть шприцы, но они часто портятся и запасной с иголками всегда нужен.

Очень хочется иметь японскую живопись в издании Скира, или художника Модильяни в изд. Сильвано или Скира, или художников Шагала, Сутина, Кандинского в изд. Скира. Если что-нибудь из этих изданий Вы сумеете до стать — буду очень признателен. Я, как и раньше, увлекаюсь живописью, и у меня есть интересные книги (когда приедете — покажу), но этих художников я не видел.

27 июня(1966)

Я получил Вашу открытку из Вены и книги из Парижа. Спасибо за внимание. Особенно п онравились испанцы: Эль-Греко, Гойя, Веласкес. Удивительные художники!

Я еще в Москве, но числа 5 июля думаю уехать отдыхать. Было очень много работы, устал и мечтаю опять поехать в г. Хуст, где мы всегда летом проводим время.

Бывал на конкурсе им. Чайковского. Из американских пианистов очень понравились Дихтер, Ауэр и Раскин. Это тонкие музыканты, очень своеобразные и с большими перспективами, особенно Дихтер.

Был интересный француз Тиолье. К сожалению, я так был занят, что ходил на конкурс редко.

31 января(1967)

Приезжал оркестр Би-би-си. Очень мне понравился Веберн. Изумительный композитор. Я помню, Гульд играл его вариации, но я их забыл. Интересно, есть у него произведения для рояля, и какие? Если сумеете, узнайте. Подлинным чудом была виолончелистка Жаклин дю Пре. Какой талант! Какая экспрессия, яркость, свобода и благородство. Если она будет у Вас, обязательно пойдите.

Спасибо за Клея. Но, к сожалению, я пока его не понимаю.

20 февр. (1967)

Только что приехал в Москву (я отдыхал под Москвой в чудесном месте, в Доме композиторов) и какой приятный сюрприз: получил посланные Вами четыре книги . Больше всего понравился Бонар. Какое изумительное сочетание красок! Великолепны и Джотто и Фра Анжелико. Что касается Миро… видно, я очень, очень отстал от понимания современной живописи, надо хорошо и длительно общаться с этими новыми направлениями и смотреть, смотреть и смотреть! Большое спасибо за доставленное удовольствие.

Москва 16 окт. 1970

Спасибо за присланные пластинки. Я еще их не слушал. Только сейчас получил, а проигрыватель опять испортился. Напишите мне, как живете и что играете. Буду очень рад получить от Вас письмо. У нас, кажется, будет интересный концертный сезон. Только что исполнили новую 14 симфонию Шостаковича, написанную для камерного оркестра и двух солистов на слова Аполлинера, Гарсиа Лорки, Кюхельбекера, Рильке.

Очень интересное сочинение, хотя и достаточно мрачное. Ждем приезда Джайниса и Граффмана.

Вы, должно быть, уже получили посланные мною пластинки Рахманинова? А на этих днях я послал Вам две книги : «Кострома» на английском языке и музей Рублева. Мне они очень понравились. Интересно Ваше и Ала мнение.

(1971)

Дорогая Эдит!

Давно не писал Вам. Был очень занят. Пришлось выезжать с докладами и открытыми уроками. Прошло довольно удачно, особенно разбор «Детских

сцен» Шумана. Я Вам тоже советую их выучить: когда приедете, я Вам их покажу и объясню, как нужно понимать это сочинение.

Скоро в Москве будет выставка картин Ван Гога. Ждем с нетерпением. Летом будем отдыхать на пароходе (опять Кижи и около Репинских мест, где он жил на Карельском перешейке). Говорят, там очень красиво.

(1971?)

Дорогая Эдит!

Получил посланные Вами две пластинки. Большое спасибо. Гульд Прокофьева играет бесподобно, а Скрябина совершенно по-новому и не менее гениально. Особенно 1-ая часть сонаты №3. Неожиданно приехала Недда, и мы вместе наслаждались, слушая их. Она шлет Вам большой привет.

У меня очень удачно кончила студентка, и комиссия рекомендовала ее в аспирантуру. Сейчас самые зачеты, но скоро каникулы, и мы опять поедем в наши любимые места (по Волге и, конечно, в Кижи).

Как Вы живете? Как Ал? Что играете? Напишите, получили Вы книгу (фрески Ферапонтова монастыря), которую я послал Вам ко дню рождения?

А Брейгеля я так и не получил. Как жаль!

Мы все шлем сердечные пожелания и приветы. Обнимаю Вас и Ала. Б. Берлин

Москва, 6 сентября

Дорогая Эдит!

Вот мы опять все в Москве! Лето провели чудесно. Очень удачно проехали на пароходе наши любимые места (начиная с Волгограда и кончая Кижами), потом были в Таллине и окончили отдых в Репинских местах.

Сейчас начинаю уже работать. В свой класс взял способного мальчика, которого подготовила, и очень хорошо - Недда. Она оказалась хорошим педагогом.

6 декабря (1971)

Дорогая Эдит!

Очень рад был получить от Вас письмо и еще больше рад, узнав о Ваших успехах. Поздравляю! Мне кажется, что Вам, кроме «Детских сцен» Шумана, стоит еще поиграть и русскую музыку, например, Чайковского ноктюрн cis moll или вальс fis-moll, а может и «Времена года»? Подумайте. Я с удовольствием покажу Вам это все. … Как было бы хорошо опять нам встретиться и позаниматься.

У нас очень богатый сезон. Была Венская опера (не могу забыть исполнение «Тристана и Изольды» Вагнера), был Ваш пианист Граффман (очень хорошо играл лирические пьесы). Торжественно отмечается столетие Скрябина.

Я много работаю и в работе нахожу большую радость. Ученики разные, но есть и хорошие. Очень способная дочка у Богино (она моя аспирантка), но сам он, бедный, очень болен — инсульт.

Видно, книга Брейгеля так и пропала. Как жаль! Очень хотелось бы иметь хорошие репродукции Мунка или Редона.

21 апреля

Милая Эдит!

Я очень много работаю. 25 апреля вместе с учениками выезжаю на несколько дней в г. Минск, где и состоится концерт моего класса. Для педагогов консерватории сделаю доклад (работа над звуком). Как Вы сами понимаете, сил это все возьмет порядочно, а, к сожалению, у меня их очень мало.

У нас гастролировал Кливлендский оркестр, пианисты: Истомин, Браунинг. Скоро будут концерты Стерна. А у Вас уже Рихтер?

Пишите мне. Я всегда рад Вашим письмам.

Привет Альфреду от меня и Магдалины Христофоровны. Будьте здоровы.

Ваш Б.

Москва, 29 апреля 1972 г.

Только что приехал из г. Минска, где я был с учениками, и так приятно было получить Ваше письмо и пластинку Гульда! Спасибо за столь приятный подарок!

Концерт моих учеников и мой доклад о моем методе работы прошли очень хорошо. Минская консерватория осталась довольна и особенно игрой одной талантливой ученицы, которая играла «Картинки с выставки» Мусоргского, сонату Барбера и «Ричеркар и токкату» Менотти. Знаете ли Вы, какие произведения есть еще у Менотти для ф-п или других авторов? Я ведь всегда люблю узнать новые вещи.

Что касается аппарата для реактивной инъекции, то его высылать не нужно. Я не знал, что он так дорого стоит. И, кроме того, я уже привык к обыкновенным шприцам.

С нетерпением ждем приезда Ван Клиберна. Он должен приехать в июне и будет играть и дирижировать. Я думаю, что Вы получите большое наслаждение от концертов Рихтера. Он играть стал еще совершеннее.

Москва, 3 июня

У нас сейчас экзаменационная пора. Очень, очень много работы. И не знаю, как совместить с интересными концертами. Приехал наш любимый Ван Клиберн, который 8 июня дает свой первый концерт.

Должен приехать квартет Джульярдский. Это тоже очень интересно послушать.

А где взять время? Магдалина Христ. днями уедет в г. Хуст, а я еще здесь буду весь июнь. Потом и я туда поеду.

Как хорошо играет Гульд сонаты Бетховена! Если есть свободное время, я всегда ставлю эту пластинку.

(1972)

Большое спасибо за книги. Очень понравился Редон, а Климта я даже не знал совсем. Гио же очень интересный художник.

В этом году я буду в Москве до 15 июля, а потом поедем в Палангу. Это курорт на берегу Балтийского моря в Литве. Говорят, там очень хорошо.

У нас гастролировал Ван Клиберн, которого очень любят в России. Я был на одном концерте, где он играл Брамса, «Аппассионату» Бетховена, Шопена и Дебюсси. И мне не понравилось на этот раз. К сожалению, он не поумнел! При его феноменальных данных, он бывает совсем пустой. Очень, очень жаль.

12 августа (1972), Москва

Очень рад был получить Ваше письмо с чудесной программой. Вас очень хорошо сфотографировали с виолончелисткой!

Мы прекрасно отдыхали в Паланге. Купались в море, много гуляли. Два дня будем в Москве, а потом опять поедем на пароходе «Ленин» по Волге. В Москве стоит необычно жаркая погода, и мы с нетерпением ждем время, когда отправимся путешествовать.

Мне очень хвалили итальянского художника Боччиони. Знаете Вы его? Напишите, что это за художник. Говорят, у него есть портрет Бузони? И, если увидите в издании Сильвано Модильяни — пришлите мне. Это издание хвалят больше Скира.

Приедем в Москву 2 сентября, и надеюсь, опять много работать. Очень хочется Вас и Ала повидать.

2 октября (1972)

После отличного летнего отдыха приступил к работе. Я очень люблю путешествовать на пароходе по Волге и Каме. Это так красиво! А недавно поехали опять в Суздаль и еще раз убедились, что русская архитектура по своей скромности, чистоте линий и общей гармонии — неповторима. Если Вы опять будете в России — обязательно поезжайте в Суздаль! Это истинное наслаждение.

С нетерпением ждем гастроли Баланчина. Они уже в Киеве, и 10 окт. будут у нас. Привезли 5 программ, начиная от Баха и до Стравинского.

У нас вышла интересная книга Стеренсена о Мунке. Я с большим интересом прочел ее. Он считает Мунка гениальным художником, но, к сожалению, я знаю только 4—5 репродукций, а у Мунка оказывается больше 3000 картин, 800 офортов и масса рисунков. Но они почти все находятся в Норвегии.

(1973)

Здесь прошли концерты оркестра из Сан-Франциско. Магдалина Христофоровна слушала и в полном восторге от дирижера-японца, а я, к сожалению, не мог пойти.

Итак, до скорой встречи в Москве, и думаю, что Магдалина Христофоровна сделает нам «лобио», и мы все вместе вкусно покушаем.

15 января

Я очень рад был получить Ваше письмо и две пластинки Гульда. Как всегда он изумительно играет. Стиль его игры стал еще более строг и лаконичен. Никакой сентиментальности, ну, а техническая сторона, как всегда безупречна. Что Вас интересует из пластинок? Напишите. Я с удовольствием пришлю. Узнайте, Эдит, есть ли записи хора под управлением Шоу? Я часто вспоминаю этот небольшой, но такой безупречный хор и камерный оркестр. А как они исполняли негритянские спиричуэлс! А Равеля! А мессу Шуберта! В Москве его очень полюбили и часто вспоминают.

У меня сейчас большая работа. Идут экзамены, приехали аспиранты. Я устал, и нужно мне отдохнуть. Думаю, что в феврале сумею это осуществить и на две недели поеду под Москву. Я очень люблю нашу зимнюю природу, когда леса и поля в снежном уборе, и все блестит от белизны, и воздух чистый-чистый.

Пишите мне, Эдит. Мне всегда приятно получать от Вас весточки. Мы Вас часто вспоминаем и шлем Вам и Альфреду самые лучшие пожелания. Будьте здоровы.

Ваш Б. Берлин

Москва, 1 апреля

Дорогая Эдит!

Получил Ваше письмо, получил и посланные Вами пластинки. Большое спасибо за память и внимание. Я еще не слушал их, ибо у меня опять не работает мой проигрыватель. На этих днях, надеюсь, все будет в порядке, и я сумею насладиться и Гульдом и хором Шоу.

Очень рад Вашим успехам и надеюсь, что все же будет такое время, когда и я сумею оценить их. Ведь прошло уже много времени, как мы не виделись. Как я рад за Вас, что Вы будете слушать Гульда. Напишите, как он играл. Рихтер сейчас уже поправился и на днях играл концерт Грига совершенно изумительно. Мы слушали Американский хор колледжа Оберлин и получили истинное наслаждение. Это еще не артисты, а учащиеся, но как прекрасно выучены и с каким вкусом они исполняют сложные произведения! 7 апреля пойду слушать Юджина Листа. Интересно, что это за пианист?

Москва, 13 июня

Несколько раз уже слушаю фуги Баха в исполнении Гульда и каждый раз восхищаюсь и поражаюсь, с каким проникновением, мастерством, мудростью и удивительной законченностью он понимает каждую прелюдию и фугу! И как своеобразно! Я очень прошу Вас не пропустить дальнейшие

записи прелюдий и фуг, и мне их прислать. (Мне говорили, что он записал все прелюдии и фуги.) Мне приходилось показывать их ученикам сотни раз, но послушать в иной и такой совершенной трактовке очень интересно и поучительно.

Работа у меня кончается числа 20—22 июня, поеду в любимое Закарпатье. Магдалина Христофоровна с сыном уже там отдыхают. Напишите мне, где Вы будете летом и что слышно с Вашим приездом в Москву? Буду очень рад Вас повидать и конечно буду с Вами заниматься. Будьте здоровы и еще раз спасибо за Гульда. Ваш Б. Берлин

23 апреля (1974)

Дорогая Эдит!

Получил Ваше письмо и чудесные карточки, которые напомнили Вас, как Вы у нас были, и как хорошо мы проводили время! Я надеюсь, что скоро Вы опять приедете в Москву, и будем вместе. Время так быстро летит! Увы! Слишком быстро. У меня огромная работа, очень занят, устаю, и сил мало. Уже хочется отдохнуть, а до отдыха еще далеко!

Очень рад, что Вы много играете и, что еще помните мои уроки. Мне сказали, что Гульд записал «Картинки с выставки»? Очень интересно, как он это слышит. Я пластинки не получил. Надеюсь, получу.

В Большом театре поставили «Игрока» Прокофьева по Достоевскому. Прекрасная опера, и отлично поставили. Получил большое удовольствие.

Москва, 12 мая (1975)

Дорогая Эдит!

Вчера получил пластинки, посланные Вами, и уже их слушал. Горовиц замечательно играет Скрябина и особенно «К пламени». Это поразительно звучит. А Гульдовские обработки Вагнера! Как всегда удивителен мир полифонии, которую находит всюду Гульд. Большое спасибо. Я получил большое удовольствие от прослушивания.

Как всегда много работаю. Был в г. Горьком, где делал доклад и состоялся концерт моих учеников с разнообразной программой, начиная от Баха до 3 сонаты Хиндемита. Ну а сейчас скоро экзамены.

Как Вы? Давно нет от Вас писем, и мы все очень скучаем, и хочется уже Вас повидать.

Посмотрите Шумана «Арабески» и «Лесные сцены». Это может у Вас хорошо получиться.

Еще раз спасибо за пластинки и ждем писем.

Целую Вас и Ала

Б. Берлин

5 декабря (1975)

Дорогая Эдит!

Давно нет от Вас писем, и мы все волнуемся. Здоровы ли Вы и Ал? Напишите о себе несколько строк.

Я не могу похвастаться своим самочувствием (сказывается возраст и болезни), но много работаю, и это меня молодит. Скоро концерт троих моих студентов, которые сыграют концерт №1 Брамса, сонату Барбера и 3-й концерт Рахманинова. А впереди классный концерт всех моих студентов. С нетерпением ждем выставки картин Тернера. А в апреле будет выставка картин из Американских музеев. Очень хочется все это посмотреть.

Я уже писал Вам, чтобы Вы познакомились с музыкой Прокофьева. Посмотрите и выберите несколько пьес из цикла «Мимолетности». Там есть очаровательные вещи.

Саша шлет Вам привет и спрашивает Вас, попадалась ли Вам пластинка Горовица с концертом №2 Брамса? А меня интересует, есть ли запись 5 сонаты Скрябина в исполнении Горовица? А что записал еще Гульд? Вы как-то писали, что Гульд записал французские сюиты Баха.

Мне очень хвалили пианиста Баренбойма. Вы его слышали?

Все мы Вас обнимаем и ждем от Вас известий

Ваш Берлин

Москва, 21/VI (1976)

Дорогая Эдит!

Давно не писал Вам! Был очень занят. Пришлось делать доклады, три классных концерта, моя студентка играла концерт №1 Брамса с оркестром и пр. и п р. Сейчас стало легче, но впереди прием в аспирантуру и прием в институт. В Москве буду до 15 июля, а потом поеду отдыхать в Литву, где сейчас уже отдыхают Магдалина Христофоровна с Сашей.

Я получил пластики. Большое спасибо. Особенно поразила меня соната Моцарта с Турецким маршем. Гульд обладает неисчерпаемой фантазией, и это меня восхищает. Вы спрашиваете, что мне прислать в исполнении Баренбойма? Но я совершенно не знаю его и мне трудно сказать. Лучше пришлите мне в исполнении Гульда 17 сонату Бетховена и 3-ий концерт. С нетерпением жду французские сюиты.

Как хочется Вас повидать!! А вдруг Вы приедете! Как было бы хорошо! Вы ведь давно не были в Москве, и мы очень соскучились.

Целую Вас и Ала. Ваш Б. Берлин

20.9. (1976 г.)

Дорогая Эдит!

Только что получил Ваши пластинки, и вчера пришли Ира и Гарик, и мы восторгались гениальностью Гульда. Даже знакомую музыку он так преображает, такие находит голоса, не говоря о техническом совершенстве, во всем удивительный упругий ритм… Если Вам попадется в его исполнении 3 соната Хиндемита — пришлите мне. Я очень люблю эту сонату и часто даю своим ученикам.

Были мы на концертах Нью-Йоркского симфонического оркестра. Огромное впечатление. Особенно запомнились 5 симфония Малера и Жар-птица Стравинского.

Интересная выставка современной японской живописи и картин Ван Донгена.

Вчера с Ирой долго вспоминали Вас, и так хочется повидать Вас и Ала!!

В конце сентября я поеду в г. Ереван, где сделаю в консерватории доклад, открытые уроки и консультации. Я никогда не был в Армении и с интересом туда поеду. Говорят, там очень красиво.

Москва, 25/X (1976)

Дорогая Эдит!

Недавно приехал из Армении, и все время вспоминаю эту страну, с ее природой и историческими памятниками. Особенно запомнились наскальные храмы VI века с кружевами из ка мня. Но я не только любовался и путешествовал, но много и работал. Сделал доклад, провел несколько открытых уроков и много консультировал. На открытых уроках показал 7 сонату Бетховена, Испанскую рапсодию Листа, «Метель» Листа и Паганини-Лист этюд a-moll. Как мне кажется, педагоги и студенты остались довольны.

Получил Ваше письмо и программы. Очень, очень рад Вами успехам. Получил и ноты Скрябина. Но ведь Скрябин и у нас есть, а мне хочется слышать и видеть то, что я не знаю. С нетерпением жду 5 сонату Скрябина в исполнении Горовица, а сонату Хиндемита играет тоже Горовиц или Гульд? ... Я работаю, и это меня очень радует. А мне уже 70 лет! Как много! А еще хочется быть полезным людям.

Жду Ваши письма.

Все Вас целуем и Ала тоже. Б.

Москва (1977)

Дорогая Эдит!

Простите меня, что сразу не ответил на Ваше письмо. Был очень занят. Приходилось много работать! И конечно очень устал. А отдыхать я буду только с 15 июля, т.к. опять буду на приемных экзаменах.

Ваше письмо такое счастливое! Я очень рад, что Вы хорошо отдыхали, а сейчас конечно приходится много работать, если впереди будет сольный концерт. Как давно мы Вас не видели и очень скучаем. Вы писали о возможном приезде в Москву, но сейчас уже об этом не пишете, и нас это очень, очень огорчает. Как жаль, что мы так далеко от Вас живем! И проходят годы, пока опять происходит наша встреча, а мне, к сожалению, уже 71 год!

Видно, пропало мое письмо, где я писал о полученных пластинках. Как изумительно играет Горовиц 5 сонату Скрябина! А Гульд в Хиндемите несколько разочаровал. Когда он был в Москве и играл 3 сонату Хиндемита, я был буквально потрясен. Мне говорили, что он записал 4 и 5 сонаты Скрябина. Это верно?

Ждем Ваших писем.

Я и Магд. Христофоровна нежно Вас и Ала обнимаем. Берлин

12.5.78

Дорогая Эдит!

Очень рад был получить Ваше письмо и рад, что Вы поехали отдыхать в Ваше любимое место.

Я рад Вам сообщить, что приступил к работе. Сейчас ее очень много, так как надвигаются экзамены, а программы у моих студентов очень трудные. Хватит назвать такие произведения: 2-ой концерт Прокофьева, Моцарт—Лист Фантазия «Свадьба Фигаро», 2-ая соната Мясковского, 3 концерт Рахманинова, соната h-moll Шопена и т. д. и т. д.

У меня к Вам будет просьба. Я слушал пластинку, которую записал в 1978 году Горовиц. Это - 3 концерт Рахманинова. (Оркестр под управлением Орманди.)

Это изумительная запись, и мне хочется ее иметь. Лучшего исполнения я не слыхал.

Москва, 11/IX 78 г.

Дорогая Эдит!

Мы только что приехали. Отдыхали на отличном пароходе, который отвез нас до Астрахани и обратно в Москву. Много впечатлений, а сейчас все приступили к работе.

Большое спасибо за пластинку. Горовиц превзошел сам себя. А как звучит оркестр! Чудо. Мне говорили так и про Гульда, который 17-ую сонату Бетховена играет гениально. Но я не слыхал.

Эдит! Так хочется Вас и Ала повидать. Но Вы молчите, и видно, Вы не сумеете приехать. Очень-очень жаль. Я старею (но, не в музыке!), и сил уже не много, но без работы жить не могу, а годы свое берут, закон природы.

1/III 79 г.

Дорогая Эдит!

Получил пластинку! Большое спасибо. Гульд редкий музыкант, и всегда и интересно его слушать. Мне особенно интересно было узнать 16 сонату Бетховена. Изумительно, и особенно вторая часть! Он сделал ее чисто Венской!

На днях состоялся концерт моих учеников. Программа целиком Листовская. Фантазии «Фигаро», «Дон Жуан», увертюра «Тангейзер», Метель, Концерт №2 и пр. и пр. Можно было устать, я, конечно, очень устал и хочется отдохнуть, но впереди экзамены, и надо опять много работать.

Хочется узнать, как Вы, как Ал? И так хочется Вас повидать! Так жаль, что Вы так далеко от нас живете и так давно Вас не видели. Мы часто с Магдалиной Христ. Вас вспоминаем, но нам конечно этого мало, хочется другого, а осуществить это мы не можем.

Эдит! Вы слыхали аргентинскую пианистку Аргерих? Мне ее очень хвалили, и как она играет Шопена и «Скарбо» Равеля. Эти пластинки были у Флиера, но он умер. Если Вам попадется, пришлите мне. Очень хочется узнать, что это такое.

Дорогая Эдит!

Сегодня приехали в Москву из Прибалтики и днями уезжаем отдыхать на пароходе до Волгограда. В Москве будем 6 сентября. Получил Ваше письмо с программой. Очень хороший Ваш снимок, так хорошо Вы улыбаетесь! Очень рад успехам и рад, что пленка моя вам помогает. И как всегда рад буду Вам помочь. Жаль, что Вы далеко, но если приедете — я буду всегда с Вами заниматься. Сегодня получил пластинки. Спасибо. Но партиты Вы уже давно мне прислали, и у меня они есть. Вы, видно, забыли. Вы говорили о сонатах Моцарта, о сонате Грига, а мне сказали, что он записал «Картинки с выставки» и что-то Вагнера. Верно это? Я на конкурс не ходил: был очень занят, была Магд. Христофоровна. Учеников Маркус я не слыхал.

Москва, 20.8.80

Дорогая Эдит!

Только что вернулся из отпуска, и меня ждали пластинки, которые Вы мне прислали. Большое, большое спасибо! И конечно я тут же их послушал.

Пианистка она настоящая. Отличный вкус, безупречная техника, но не хватает ей мышления и воображения. То, чем отличается Гульд. И необязательно с ним всегда соглашаться, но всегда его запоминаешь, и он заставляет думать!

Я давно не имею от Вас писем и не знаю, как Вы живете, что делаете? Так хочется повидать Вас и Ала!

А я работаю и много, несмотря на то, что мне через 6 месяцев будет 75 лет!!! Самому это как-то странно! Я затрачиваю много энергии, и это меня омолаживает. Надеюсь, еще хоть немного, но работать. Еще раз спасибо за пластинки, жду писем.

Целую Вас и Ала. Берлин.

Магд. Христ. и Саша шлют Вам сердечные пожелания и обнимают.

Е. Мелконова[1]

К портрету Бориса Берлина

В 1963 году в доме на Тверской я была представлена Борису Моисеевичу Берлину и Магдалине Христофоровне Поркшеян как жена Юрия Владимировича Мелконова[2], двоюродного брата Магдалины Христофоровны. В ту пору Борису Моисеевичу было около 60 лет и для меня, молодой тогда девушки, студентки МГУ, это был почтенный возраст. Однако при первом разговоре он весь преобразился и стал мальчишески - легким, веселым, посыпались шутки, смех, я была принята и оказалась связанной с этой семьей до самой кончины Берлиных.

Дом этот стоит до сих пор на Тверской в нескольких шагах от Елисеевского гастронома, подъезд выходит на проезжую часть. Поднимались по широкой лестнице, у высокой двустворчатой двери висела длинная табличка с 15 или более фамилиями и «кодом» звонков. К Берлиным надо было звонить: один длинный. Огромный коридор, по которому катались на велосипедах дети. Одна из комнат принадлежала Берлиным. В остальных 14 комнатах жило около 50 человек. На все это хозяйство – один туалет, ванная, кухня. Булкаговско-Зощенковская классика коммунальной квартиры, часто обыгрываемая в шутках Бориса Моисеевича.

Берлины занимали комнату около 40 кв. метров, разделенную на две: в первой, темной, большую часть занимал обеденный стол с нависшим с пятиметрового потолка внушительно – впечатляющим абажуром лампы. Магдалина Христофоровна сама заказывала этот абажур у художницы. Вторая половина - с окном, выходившим на Тверскую (тогда – улицу

[1] Евгения Федоровна Мелконова – родственница Берлиных, кандидат наук, научный сотрудник института биологии развития им. Н.К. Кольцова РАН.
[2] Ю.В. Мелконов – начальник отдела Научного центра Московского Технического Университета Связи и Информатики.

Горького), была отгорожена книжными шкафами и представляла собой музыкальный кабинет с доминирующим роялем “Bechstein”. Позже, в 1966 году Берлины переехали в отдельную трехкомнатную квартиру за метро «Сокол», где у него был личный кабинет с тем же роялем, книжными шкафами и картинами. В нем он проводил занятия с учениками.

Я застала Софью Фаддеевну Петрашкевич, пожилую царственно-красивую даму с крупными выразительными чертами лица и добрыми глазами. Это была няня Берлина, воспитавшая Бориса и его родную сестру Цецилию, с юных лет оставшихся без матери, а потом ухаживавшая за сыном Берлиных Сашей. Борис нежно называл ее «Софьянушкой», а она в ответ его Борюшкой.

Супруга Бориса Моисеевича - Магдалина Христофоровна, дочь известного ростовского адвоката Христофора Акимовича Поркшеяна. В 18 лет она приехала в Москву учиться. Она остановилась на квартире своего дяди Владимира Емельяновича Мелконова и его супруги Софьи Авдеевны на Рождественке. Перед ней был равнозначный выбор между карьерами: иностранные языки или музыка. Она выбрала музыку, поступила в Московскую консерваторию, занималась у Б. М. Берлина и обрела свою судьбу, выйдя за него замуж, став его опорой до конца дней. Это были люди, совершенно разные по характеру, но объединенные служением музыке. Их союз до конца дней радовал, восхищал всех окружающих. Борис Моисеевич был старше своей супруги на 10 лет и любил ее беззаветно. Он сам ходил на рынок, где тщательно при дирчиво отбирал творог и фрукты, всячески оберегал её от бытовых проблем, и отношения их были - в высшей степени духовными.

Магдалина Христофоровна Поркшеян успешно закончила Консерваторию (училась вместе с С. Рихтером, и с восторгом рассказывала о традиционных ежегодных встречах сокурсников в доме великого пианиста), профессионально реализовала себя в детской педагогике, проработав всю жизнь в музыкальной школе им. Дунаевского.

Свой день рождения (8 марта) Берлин называл «подарком женщинам». В этот день и 14 октября (праздник Покрова и день рождения Магдалины) в доме бывали особые торжества. К ним готовились заранее. Вообще, в доме часто собирались гости . Каковы были столы! Ничего покупного , все готовилось своими силами. Пиршество еврейской и армянской кухни. Родная сестра Бориса - Цецилия готовила фаршированную рыбу, Магдалина удивляла изысками кавказского гурманства. Я тоже участвовала в подготовке стола - пекла пироги, «трубочки с орехами», курабье (и отдельно для Бориса Моисеевича – без сахара). Было приятно, когда гости, отведав лакомства, отмечали их достоинства.

Борис был болен диабетом. Он не мог отведать всех кулинарных щедрот, но виртуозно потчевал гостей, смаковал вина и председательствовал во всех беседах и тостах. Он не допускал в разговорах фальши, обыденности и босячества. Камертоном и одновременно дирижерской палочкой в руках виртуоза был старинного хрусталя имперский бокал из масонской ложи Александра I. Водя по хрустальной грани пальцем дирижера, Берлин настраивал гостей на новый тост и новые темы.

А что за гости посещали этот старый московский дом! День рождения Берлина делился на две половины: в первой принимали учеников, торжества были оформлены в виде капустников, на которых царила атмосфера непринужденности и студенческого веселья, а в ечером собирались иные гости: известные музыканты братья Готлибы, чета Михновских, супруги Шендерович[3], А. Л. Иохелес, Я.И. Зак, Г. Богино, К.Х.Аджемов. Семьи ученых: Б.М.Богословского[4], Б.М.Гохберга[5], геолога А.Н.Еремеева[6],

---

[3] Шендерович Евгений Михайлович (1918, Ростов-на-Дону - 1999, Иерусалим) – пианист, ансамблист, педагог, композитор, профессор Ленинградской, Московской консерватории, заслуженный артист РСФСР. Шендерович (Сапожникова)Сусанна Семеновна (р. 1922) – супруга Е. М. Шендерович

[4] Богословский Борис Михайлович– химик, профессор, зав. лабораторией органической химии текстильного института.
Богословская Наталья Владимировна - супруга Б. М. Богословского

[5] Гохберг Борис Михайлович – физик, член-корреспондент АН СССР, профессор курчатовского института. Труды по физике диэлектриков, ядерной физике. Гохберг Татьяна Викторовна – супруга Б. М. Гохберга.

[6] Еремеев Александр Николаевич, Директор Всероссийского научно-исследовательского института минерального сырья им. Н.М.Федоровского, доктор геолого-минералогических наук. Еремеева Нина Гавриловна – первая супруга А. Н. Еремеева. Еремеева Галина Федоровна – вторая супруга А. Н. Еремеева.

военного В.Д.Мостовенко[7], чета Фрадкиных (Ефим и Римма)[8], профессор Гухман.

Среди принятых в доме были и особенно почитаемые ученики Берлина – Валерий Самолетов, Ирина Захарова, Лариса Стародубровская с мужем, ученица из США Эдит Рибер. Сейчас это покажется смешным, но я помню, что тогда с руководством Института Гнесиных специально решался вопрос о разрешении принимать иностранку дома. Позже появились Лена Стриковская, Сережа Дрезнин, Артур Аксенов.

Борис Моисеевич был небольшого роста, худощавый, едкий и подвижный, как ртуть. Вылитый гудоновский[9] Вольтер[10] и Луи де Фюнес[11] в одном лице. Вечный пересмешник и виртуоз словесного фехтования. Он во всем был артистом. И в дни торжеств, и в обыденной жизни он умел создать вокруг себя и посетителей его дома и класса атмосферу, в которой было место только для высокого искусства. Он тонко знал и ценил театр, кино, живопись. Вовремя открыл для себя и увлекал других творческими личностями Борисова[12], Смоктуновского[13], Чуриковой[14] (роль Анны в «Дяде Ване», Панфилова[15] («Прошу слова»), Ролана Быкова[16] («Чучело» и «Комиссар»). Но превыше всех ставил Михаила Чехова, которого неоднократно видел на сцене.

---

[7]Мостовенко Владимир Дмитриевич – полковник Генерального Штаба МО СССР, профессор Бронетанковой Академии. Мостовенко Александра (Шурочка) – эстрадная певица.

[8] Фрадкин Ефим Самойлович (1924-1999) – российский физик-теоретик, академик АН СССР (с 1970 г.). Труды по квантовой теории поля и квантовой статистике, гидродинамике. Государственная Премия СССР 1953 г. Окончил Львовский университет, заведовал сектором физического института им. П. Н. Лебедева. Римма – супруга Е. С. Фрадкина. В настоящее время живет в США.

[9] Гудон (Houdon), Жан-Антуан (1741-1828) – знаменитый французский скульптор.

[10] Вольтер (Voltaire, François-Mari Arouet, de) (1694-1778) – французский философ, романист, историк, драматург, поэт эпохи просвещения.

[11] Луи де Фюнес (Louis Germain de Funes de Galarza) (1914-1983) – знаменитый французский комедийный актер.

[12] Борисов Олег Иванович (1929-1994) – актер, народный артист СССР.

[13] Смоктуновский Иннокентий Михайлович (1925-1994) – актер, народный артист СССР.

[14] Чурикова Инна Михайловна (р.1943) – актриса, народная артистка СССР.

[15] Панфилов Глеб Анатольевич (р.1934) – кинорежиссер

[16] Быков Ролан (Роланд)Анатольевич (1929-1998) – актер, режиссер, сценарист, поэт.

Дом Берлиных был полон книг. Мемуары, поэзия, история, прижизненные издания Брюсова[17], Северянина[18] с авторскими автографами, альбомы по искусству. Тихими вечерами в камерной обстановке кабинета трепетно перелистывали только что появившиеся издания импрессионистов, а также Дали[19], Гойи[20], Эль Греко[21].

Особенное предпочтение Борисом Моисеевичем отдавалось Босху[22]. Тайны его символов было дозволено знать только Берлину. С трепетом он показывал, не иначе как из собственных рук, замысловатые сюжеты голландца. Всякая попытка вмешаться в это мистическое священнодействие немедленно пресекалась. Я помню: как-то мой сын Владимир начал читать по-английски расшифровку символов и аллегорий, которая была напечатана в том же томе. Книга была немедленно закрыта, и разговор был переведен на другую тему. Непосвященный зритель не имел права вмешаться в колдовство мага-дирижера. (Безусловно, позднее он просил Владимира подробно перевести все, что было в книге написано.) Берлин любил повторять, что много знаний перенимает от своих учеников.

В доме Берлиных был самый современный по тем временам проигрыватель с автоматической подачей дисков – подарок благодарных учеников, один из первых в Москве. Винил на 33½ оборота в минуту доносил до нас неповторимый звук исполнений Рахманинова, Горовица, и, конечно, неразгаданного волшебника - Гульда!

Берлину было дано чувствовать не только фактуру звука, но и тонкое переплетение музыкальных фраз с образами живописи и поэзии. Его ярко одаренная личность, украшала и обогащала своим явлением духовный мир людей его окружавших.

---

[17] Брюсов Валерий Яковлевич (1873-1924) – поэт, прозаик, теоретик литературоведения, переводчик, выпускник МГУ.
[18] Северянин (Лотарев) Игорь Васильевич (1887, Петербург – 1941, Таллинн, похоронен на Александро-Невском кладбище) – поэт.
[19] Дали, Сальвадор (Salvador Filipe Janito Dali y Domenech) (1904-1989) – испанский живописец, сюрреалист.
[20] Гойя (Francisco Jose de Goya y Lucientes) (1746-1828) – испанский живописец и гравер.
[21] Эль Греко (El Greko Domenico Kuriakos Theotokopulus) (1541-1614) – испанский живописец, скульптор, архитектор.
[22] Босх (Hieronimus Bosch van Aeken) (1460-1516) – нидерландский живописец.

В конце июля 1995 года Борис Моисеевич оказался в больнице. В один из дней он сказал Магдалине Христофоровне: «Я пр ожил счастливую жизнь». На ее изумление спокойно повторил: «Я прожил счастливую жизнь в музыке!»

В. Подольская[1]

Борис Моисеевич всегда говорил нам, студентам класса "ты", и мы всегда были счастливы. Мы ощущали в нем самого большого друга, который щедро раздавал нам свое тепло, свой большой талант.

Трудно подобрать выражения, которые полностью могли бы охарактеризовать одаренность Бориса Моисеевича. Это - вдохновенный, мыслящий художник.

Глубокое понимание различных стилей, тонкое ощущение содержания музыки, яркое образное мышление, демонический темперамент – вот то, что мы, студенты, ощутили в своем педагоге с первого же урока.

В нашем классе была атмосфера неустанных творческих поисков. Борис Моисеевич с увлечением работал, раскрывая перед нами неведомые музыкальные дали, увлекая в мир прекрасного.

Он часто сам играл. На всю жизнь запомнилось его замечательное исполнение «Метели» Листа, «Сарказмов» Прокофьева, «Сатанической поэмы» Скрябина, где образность достигала просто зримых очертаний.

Это были яркие страницы жизни нашего класса, хотя мы понимали, как далека наша собственная игра от того, к чему стремились. Часто уходили с урока расстроенными, печальными. Но это состояние очень скоро проходило, так как Борис Моисеевич всегда вселял в нас веру в самих себя, и мы, откровенно говоря, не боялись никаких трудностей. Мы любили трудиться и непрерывно стремились к высоким пределам.

В день шестидесятилетия от души хочется пожелать дорогому юбиляру больших творческих успехов и еще раз сказать: «Спасибо, дорогой Борис Моисеевич, за все то прекрасное, что мы слышали на уроках».

---

[1] Вера Васильевна Подольская (1914 -1970), пианистка, доцент Московской консерватории. Этот текст (1966 года) – приветствие от лица консерваторских учеников Б.М.Берлина 1930-х годов.

Удостоверяю что тов. Б. М. Берлин был доцентом МГК с 1935 г. успешно работал в каф. К. П. Игумнова, проявлял, как исполнитель и педагог всегда большую самобытность талантливость и любовь к делу. ~~[illegible]~~ Этими прекрасными качествами он и отличается по сей день в своей работе в Инстит. им. Гнесиных.

З. Д. И. др. проф. Г. Нейгауз

28/IV/49. Москва

Подпись руки Нейгауз Г.Г.
удостоверяю
Управделами МОЛГК
29/IV/49

Характеристика.

Пианист Борис Моисеевич Берлин знаком мне с 1923-24 г., когда он был еще учеником Г. Э. Конюса по композиции, а впоследствии (с 27 г.) стал специально занимаваться пианизмом в класса Л. Н. Игумнова. Окончив М. Консерваторию в 1931 г., Б. М. Берлин сразу стал ассистентом проф. Л. Н. Игумнова, в 1935 г. ему было присуждено звание доцента. Доцентом Б. М. Берлин в консерватории работал до 1944 г., а затем с 1944 по сей день в Институте им. Гнесиных. Таким образом педагогическая деятельность т. Берлина непрерывно занимается 28 лет, что является внушительным стажем.

Я хорошо помню т. Берлина, как пианиста в его молодые годы

(до его болезни) и должен сказать, что всегда считал его выдающимся талантом, игра его была всегда интересная, захватывающая и глубоко-эмоциональная. Считаю, что т. Берлин и как композитор проявил незаурядные возможности. Его громадный стаж, прежде всего конечно, настоящий талант и превосходные педагогические достижения дают ему собственно давно уже право занимать профессорскую должность. Хочу еще прибавить, что в годы учебы у К. Н. Игумнова т. Берлин был одним из самых интересных и талантливых его учеников.

Нар. Арт. Р. д-р иск. пр. Г. Нейгауз

VI/58.

Подпись Г. Нейгауза удостоверяется: Управделами

О Т З Ы В

Доцент руководимой мной кафедры Борис Берлин, один из моих лучших учеников, может быть по своему дарованию поставлен в ряд с Обориным и Флиером. К несчастью, его болезненное состояние заставляет его отказываться от исполнительской деятельности и принуждает замкнуться в педагогической сфере исключительно.

Работая в этой области, он стал моим главным помощником, не только усвоившим мои художественные педагогические установки, но и умеющим самостоятельно методически мыслить. Зарекомендовал он себя отлично и со стороны подхода к студентам, и завоевал у них должное доверие.

Сейчас осложнившаяся болезнь приняла угрожающие размеры, заставляет опасаться потери трудоспособности.

Лишаться его было бы особенно тяжело в данное время, когда факультет приступает к изучению методов преподавания ведущих профессоров, и я, как заведующий кафедрой, чрезвычайно заинтересован скорейшим восстановлением его здоровья, так как найти эту замену было бы чрезвычайно трудно.

ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВА
Орденоносец проф. Игумнов.

О Т З Ы В

Борис Моисеевич Берлин по своей музыкальной и технической одарённости относится к числу моих лучших учеников. Длительная серьёзная болезнь, к сожалению, помешала ему сформироваться в видного эстрадного пианиста и заставила его отдаться исключительно педагогической деятельности. 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 приёмов. Хотя результаты его поисков иногда далеко не бесспорны, всё же они свидетельствуют о его заинтересованности и живом отношении к педагогическому делу.

Народный артист РСФСР
Профессор-орденоносец К.Н.Игумнов

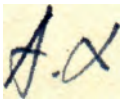
10.06.1944

18 июня 1958 г

Знаю Бориса Моисеевича БЕРЛИНА в продолжение многих лет. Это - замечательный музыкант, который проявил себя в различных областях музыкального искусства.

Отличный педагог, сумевший снискать глубокое уважение среди своих коллег. Композитор, написавший свыше двух десятков виртуозных пьес для ф-но. В прошлом (из-за болезни перестал выступать) - замечательный и тонкий исполнитель

Народный Артист СССР
Профессор Арам Хачатурян



Я знаю Бориса Моисеевича Берлина в течение нескольких десятков лет.

Его выдающийся музыкальный талант завоевал признание аудитории ещё в студенческие годы. Несмотря на прошедшее время, в благодарной памяти слушателей сохранились многие интерпретации Берлина-пианиста (Шопен, Лист, Брамс, Скрябин и др.). Как жаль, что профессиональное заболевание рук вынудило Бориса Моисеевича сначала резко сократить, а затем и вовсе прекратить концертную деятельность.

Яркая оригинальность художественного мышления Б.М.Берлина, его исключительное дарование особенно интенсивно и плодотворно проявились в педагогической сфере, где он выступал дерзким новатором и одновременно продолжателем лучших традиций русской пианистической школы и, прежде всего, традиций нашего общего учителя Константина Николаевича Игумнова.

17 октября 1974 года
Народный артист СССР
профессор Я.В.Флиер

Я знаю Бориса Моисеевича Берлина в продолжении почти пятидесяти лет. Это человек, о котором хочется говорить в превосходной степени, начиная с личных качеств, кончая профессиональными музыкантскими возможностями.

Ярчайшая индивидуальность, самозабвенная преданность искусству, выдающееся педагогическое мастерство снискали Берлину славу одного из крупнейших отечественных педагогов-пианистов. Можно сказать, что им создана собственная школа, основанная на традициях русской школы пианизма. Не вдаваясь в подробности, могу сказать, что его трактовки произведений Скрябина, Листа, Брамса - незабываемы.

Большой интерес представляет и композиторское творчество Берлина, особенно хочется выделить крупное фортепианное сочинение "Восемь картин на русскую тему", посвященное памяти К. Н .Игумнова /учителя

Берлина/.

Считаю, что Борис Моисеевич Берлин внес и вносит неизмеримый вклад в развитие нашего музыкального искусства

Народная артистка СССР
Лауреат Государственной премии
Профессор Московской консерватории

Татьяна Николаева

Борис Моисеевич Берлин - старейшина московской фортепианной педагогики. Самоотверженный и скромный труженик, через его класс за более чем 60-ти-летний срок педагогической работы, прошли сотни пианистов. Всегда с благодарностью вспоминаю тот, к сожалению, короткий период времени, когда я была его ученицей.

Борис Моисеевич впитал в себя все основные черты школы своего учителя К. Н. Игумнова, и благодаря ярчайшей одаренности выработал свой стиль и метод педагогики.

Авторитет Бориса Моисеевича Берлина невероятно велик. О его преданности Музыке и принципиальности ходят легенды. Его ученики очень разные и в то же время в них чувствуется школа их Учителя. Считаю, что заслуги Бориса Моисеевича Берлина огромны

Художественный руководитель Симфонического оркестра России
Народная артистка СССР

Вероника ДУДАРОВА

Творческий и педагогический дар Бориса Моисеевича Берлина широко известен в кругах музыкальной общественности. Это редчайший человек и музыкант, педагог - мыслитель, страстно любящий высокое искусство, блестящий продолжатель славных традиций русской фортепианной школы. Выдающийся талант Берлина заряжает не только его студентов, которые, независимо от своих личных качеств, всегда играют на высоком художественном уровне, но и коллег по работе.

Активная творческая мысль, не успокоенность и бескорыстность художественное воображение и поиск нового, постоянно присутствуют в его педагогике. Эти качества, дали прекрасный, всеми видимый результат и в организационной работе, в те годы, когда Борис Моисеевич возглавлял кафедру специального фортепиано института имени Гнесиных.

Своим подвижническим трудом Борис Моисеевич Берлин поддерживает наше исполнительское искусство в лидирующей мировой позиции

16 марта 1992 года

Народный артист СССР

Лауреат Государственной премии
Художественный руководитель
Московского Государственного
Академического Камерного хора
Профессор Владимир Минин

Я знаю Бориса Моисеевича Берлина со студенческих лет как ведущего педагога Гнесинского института. Это последний из могикан того поколения, когда блистали Л. Оборин, Я. Зак, Я. Флиер в консерватории, а в институте им. Гнесиных были три звезды - А. Иохелес, Т. Гутман и Б. Берлин. Плеяда педагогов Москвы того времени отличалась высочайшей культурой, огромными знаниями, неординарностью педагогических методов. Все они были яркими талантами.

Не так давно, я был председателем экзаменационной комиссии на дипломных экзаменах в институте. Вспоминаю удовольствие от общения с Б. М. Берлиным, который ярко выделялся среди всех педагогов неожиданностью своих суждений, точностью и широтой в оценке талантов, яркостью своих веселых порой сравнений.

Являясь учеником К. Игумнова, будучи также композитором, Б. М. Берлин многие многие годы ведет класс фортепиано в институте, передавая молодому поколению те ценнейшие традиции, ту яркость восприятия жизни и образ её в лирике, которые сделали русскую шкоду ведущей в мире.

Его знания неоценимы, его опыт невероятно огромен и широк, его талант неувядаем. Я много раз замечал, что наша профессия-профессия пианиста, музыканта- это профессия второй половины жизни, когда неувядающий талант подкрепляется огромным опытом, накопленным капиталом знаний. Среди всех педагогов России -Берлин является старейшиной, он непосредственно передает всем нам дыхание той культуры, которая отличала культуру первой половины века России и, которая, отчасти благодаря ему, может быть, ещё не безвозвратно утеряна

3. 4. 92.

Профессор Московской консерватории

Народный артист России Михаил ВОСКРЕСЕНСКИЙ.

Концерт в эвакуации. Саратов, 27 февраля 1942 года.

Первое исполнение «Восьми картин на русскую тему».

МОСКОВСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО
МАЛЫЙ ЗАЛ

1940—41 учебный год | Четверг **29** МАЯ | 1940—41 учебный год

КОНЦЕРТ

СТУДЕНТОВ КЛАССА ДОЦЕНТА

Б. М. БЕРЛИНА

(фортепиано)

ПРОГРАММА

РУССКАЯ МУЗЫКА

I отделение

МЕТНЕР	— Сказка f-moll Похоронный марш Дифирамб	исп. Р. Каганова
РАХМАНИНОВ	— 2 прелюда: h-moll Es-dur Этюд es-moll ор. 39	исп. И. Белоконь
РАХМАНИНОВ БАЛАКИРЕВ	— Этюд C-dur Полька — Исламей	исп. Г. Мурина
ЧАЙКОВСКИЙ	— Концерт b-moll (1 ч.)	исп. А. Франк

II отделение

СКРЯБИН	— Соната-фантазия 2 прелюдии ор. 27 Вальс ор. 38	исп. М. Поркшеян
СКРЯБИН	— Прелюд ор. 37 Этюд ор. 8 Соната № 3	исп. Г. Богино
РАХМАНИНОВ	— Концерт № 3	исп. В. Подольская

Начало в 9 часов вечера

Цена 20 коп.

31 мая ~~1 июня~~ в МАЛОМ ЗАЛЕ — концерт студентов-пианистов Г. АТЛАСМАН и Ш. РОХЛИНОЙ.

А55931 Заказ 1002 Тираж 200 Тип. ГАБТ, Петровский пер., 6

2 1 июня 1947 года

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

«Ашик Кериб»

Сказка в 3-х действиях (инсценировка Марины Принц)

Постановка — Софьи ГАЛЬПЕРИН

Художник - Екатерина ЗОННЕНШТРАЛЬ
Композитор - Борис БЕРЛИН
Балетмейстер - Лев ДОЛЖАЦКИЙ
Конструктор-осветитель —Анатолий ОВОДКОВ

И С ПО Л Н И Т Е Л И:

С. ГАЛЬПЕРИН

В. ГАРБУЗОВА

Г. ЛОПШИН

А. МАСЛОВА

А. НОВИКОВ

С. ОМИРОВ

С. ТЕРСКАЯ

К. ТУЛЬСКАЯ

Ведет спектакль Е. СЕЛЕЗНЕВА

Художественный руководитель театра

Софья ГАЛЬПЕРИН

После просмотра спектакля состоится его обсуждение

Б. М. Берлин

РАБОТА НАД ЗВУКОМ И ФРАЗИРОВКОЙ

(*стенограмма*[1])

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 Блуменфельдом, так как тот требовал, чтобы каждый палец был как гвоздь. Игумнов же мыслил квартетно. Он любил квартет 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 музей[2]. 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

[2]В 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» - остинатная 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 остинато! Вообще, остинатные 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, стенаний, 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 «садятся» на каждую четверть, на каждый такт. Заставьте себя все сделать наоборот, чтобы каждая четверть была слабее восьмой, услышьте 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 распущенностью. 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 повторюсь, 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 распущенность.

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 запоет 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 ив «Дневника» Жюля 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 волы. Самые мощные волы - 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.

Записи уроков Б.М.Берлина, сделанные С.Дрезниным.

Доклад о звуке и фразировке в ЦССМШ 24 декабря 1980 года. Музыкальные иллюстрации: «кукушка», «крещендо на одном звуке», «собирание гармоний», начало 17-ой Сонаты Бетховена, «Май» Чайковского, Фа-минорный эпизод из Сонаты Листа, Ноктюрн Шопена ре-бемоль-мажор.

Бах: Прелюдия и фуга си-минор, ХТК II том; Хроматическая фантазия и фуга (2 записи); Партита до-минор, «Симфония»; Прелюдия и фуга ре-мажор, ХТК I том; Французская сюита до-минор (2 записи)

Бах-Лист: Органная прелюдия и фуга ми-минор

Гендель: Чакона с вариациями соль-мажор

Гайдн: Соната ми-минор, 2. и 3. части; Соната си-минор

Моцарт-Лист: «Воспоминание о Дон Жуане»

Бетховен: Сонаты No. 7 (открытый урок, также на видео), No.13, No. 28, No. 30, No. 31; Концерт No. 3, до-минор, 1. часть

Мендельсон: Прелюдия и фуга ми-минор

Шуберт: Фантазия до-мажор «Скиталец»; Соната си-бемоль мажор, 3. и 4. части

Шуберт-Лист: Песни: Лесной царь и др. (фрагменты в контексте урока)

Шуман: Соната фа-диез минор, 1. часть; Крейслериана; Детские сцены (открытый урок, также на видео); Арабеска (фрагмент в контексте урока); Токката до-мажор; Концерт ля-минор, 1-ая часть (классный вечер, май 1976 г., Б.М. Берлин исполняет партию 2-го фортепиано).

Шопен: Скерцо No.1 и No. 3 (2 записи); Баллады No. 3 и No. 4; Этюды No. 1, No.2, No. 4, No. 18, No. 23; Ноктюрн фа-мажор (2 записи); Ноктюрны фа-диез-мажор, ми-минор, ми-бемоль-мажор, ре-бемоль-мажор; Фантазия фа-минор (открытый урок, также на видео); Полонез-фантазия

Брамс: Рапсодия соль-минор; Интермеццо ор. 116; Вариации и фуга на тему Генделя; Соната фа-минор; Концерт ре-минор, 1. часть и Финал

Лист: Погребальное шествие, Соната-фантазия «По прочтении Данте»; Вариации на тему Баха “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen”; Этюды «Вечерние гармонии», «Шум леса» и «Дикая охота»; Мефисто-вальс (2 записи); Ноктюрн No. 2 ми-мажор; Сонет Петрарки No.12; Соната си-минор (2 записи); Концерт No.1 ми-бемоль мажор

Вагнер-Лист: Увертюра к опере «Тангейзер»; «Смерть Изольды»

Вагнер-Таузиг: «Полет Валькирий»

Мусоргский: «Картинки с выставки» (3 записи, в том числе открытый урок)

Чайковский: Думка

Рахманинов: Вариации на тему Корелли

Скрябин: Сонаты No.2 и No. 3

Метнер: Соната-воспоминание

Прокофьев: Соната No. 4; Концерт No. 2, 1. часть

Дрезнин: Вступление и Смерть Офелии, для двух ф-но

Список сочинений и методических работ

Бориса Моисеевича БЕРЛИНА

Две лирические песни для голоса и фортепиано. МУЗГИЗ. 1948 г.

Четыре народных танца в обработке для фортепиано. МУЗГИЗ, 1950 г.

Два вальса /в т. ч. "Ручейки"/ для фортепиано.

В сборнике пьес советских композиторов. МУЗГИЗ, 1956 г.

Романс, Интермеццо, Скерцо для фортепиано. МУЗГИЗ, 1957 г.

Восемь картин на русскую тему /памяти К.Н.Игумнова/ для фортепиано.

Издательство "Советский композитор", 1957 г.

Этюд для фортепиано. 1950 г. 15 стр.

Три мелодии П.Чайковского: "Лизочек", "Осень", "Мой садик",

пьесы (обработки) для фортепиано. 1952 г.

Восточный танец для фортепиано в две руки. 4 стр. 1955 г.

Поэма для фортепиано в две руки. 1955 г.

Две прелюдии для фортепиано в две руки. 1955 г.

Скрябин "Сатаническая поэма" соч. 36. Редакция Б.М.Берлина. 1947 г.

Скрябин 12 этюдов соч. 8. тетр. I, II. Редакция Б.М.Берлина.

Список учеников Б.М.Берлина

Аджемов К., Адомян А., Аксёнов А., Алексеева Л., Айбиндер А., Анастасьева И., Амирханова Э., Арзаманов Ф., Арутюнян А., Аязян Н., Бабаджанян А., Байкиева (Шайхельисламова) Р., Беликина М., Белоконь И., Бобрышева Н., Богино Г., Богино С., Болотова Н., Борзова С., Борисова Т., Брейтбург Е., Бриккер В., Вайнштейн Д., Виноградская М., Винокур Л., Вихрова Г., Воеводкина О., Гаврилиду И.(Греция), Гандельсман Ж., Гарт Б., Гершман Г., Григорьева Н., Гурвич Ю., Гуревич Е., Дабужский Ю., Демиденко Е., Дикова М., Доценко В., Дрезнин С., Дукор А., Дьяченко-Морозова А., Евтич М. (Югославия), Жив Э., Захарова И., Илларионова И., Ильинская И., Каганова Р., Калантарова Е., Калинина Л., Камаев В., Каминкер М., Каплан А., Кацова Л., Кензер Ю., Коган А., Кожеватов Ю., Комаровская И., Краснова С., Крылова А., Либерман М., Лиман А., Литинская В., Лихтман З., Лукъянова М., Майорский Г., Малхасян К., Матвеева И., Мещерякова В., Мирзоян Э., Михновский И., Мудрая А., Мурина Т., Мусаэлян С., Мусаэлян Э., Мухаметшина Л., Мытник А., Натарова Т., Натишвили Н., Некрасова О., Ниеляндр С., Новикова Н., Овакимова Г., Ованесян А., Озёрский М., Пикельная И., Подольская В., Поркшеян М., Постемеина Э., Прускина Н., Путятина А., Рахимкулов Т., Резникова Л., Родионова А., Рубинчик В., Самолётов В., Сильванский Н., Соколоверова Е., Соколовская Е., Стародубровская Л., Стенькова А., Стриковская Е., Та Куанг Донг (Вьетнам), Тихонова Л., Толстых Р., Треер Л., Финтон-Рибер Э. (США), Фирзодян С., Франк А., Франк Л., Фрейнкина Т., Фридман Б., Фронцкевич М., Ханинова Т., Хенах А., Хлынова Е., Чалдранян М., Чернова Е., Шабаньянц Л., Шалитаева М., Шамроношвили К., Шараевская И., Шарф З., Шахбазян А., Шевцова Т., Шкляр Т., Штерн М., Эпштейн С., Юрова Т., Яковлева Е., Янковская Н.

Борис Берлин

3 пьесы для ф-п.:

1) Лизочек

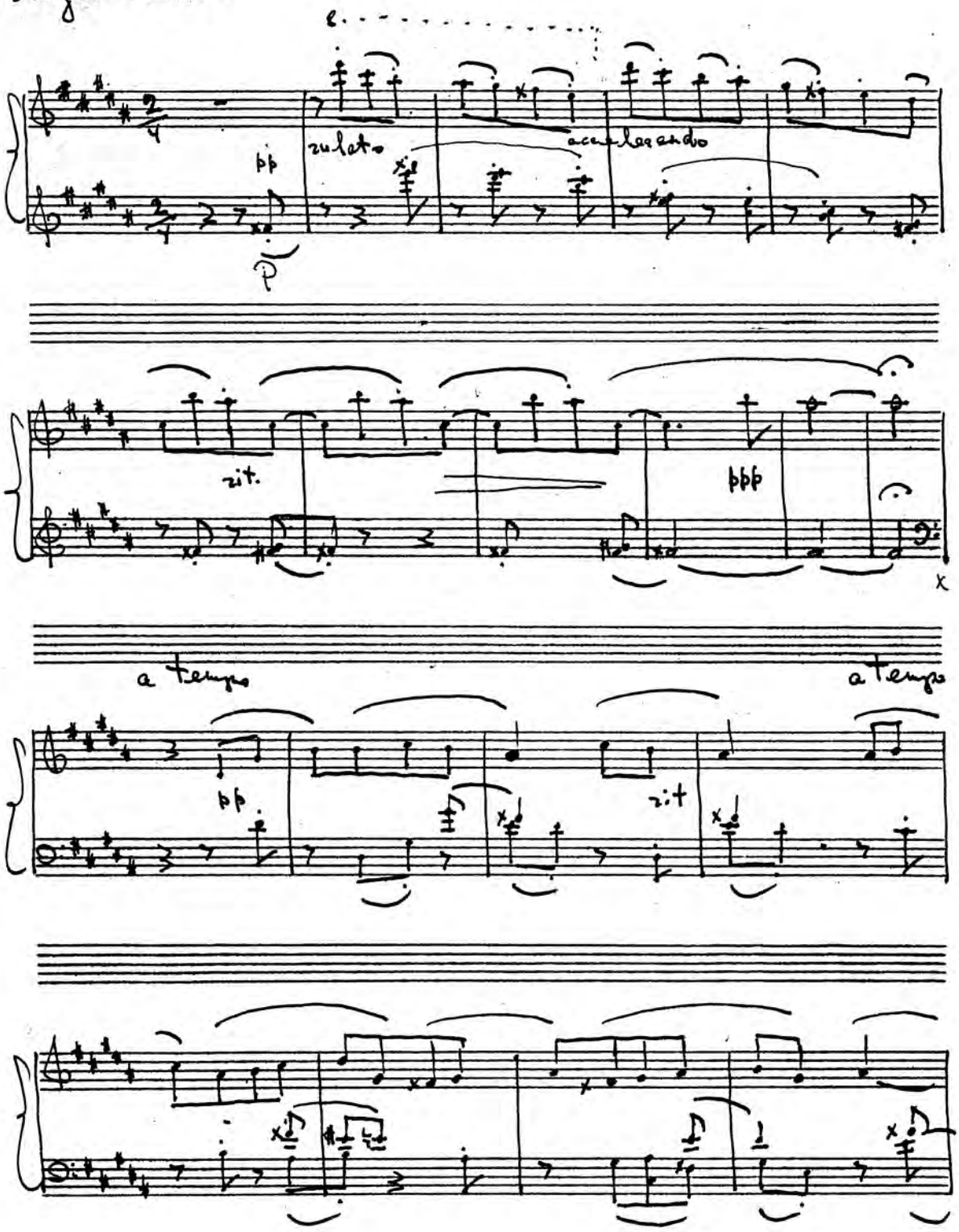
2) Осень

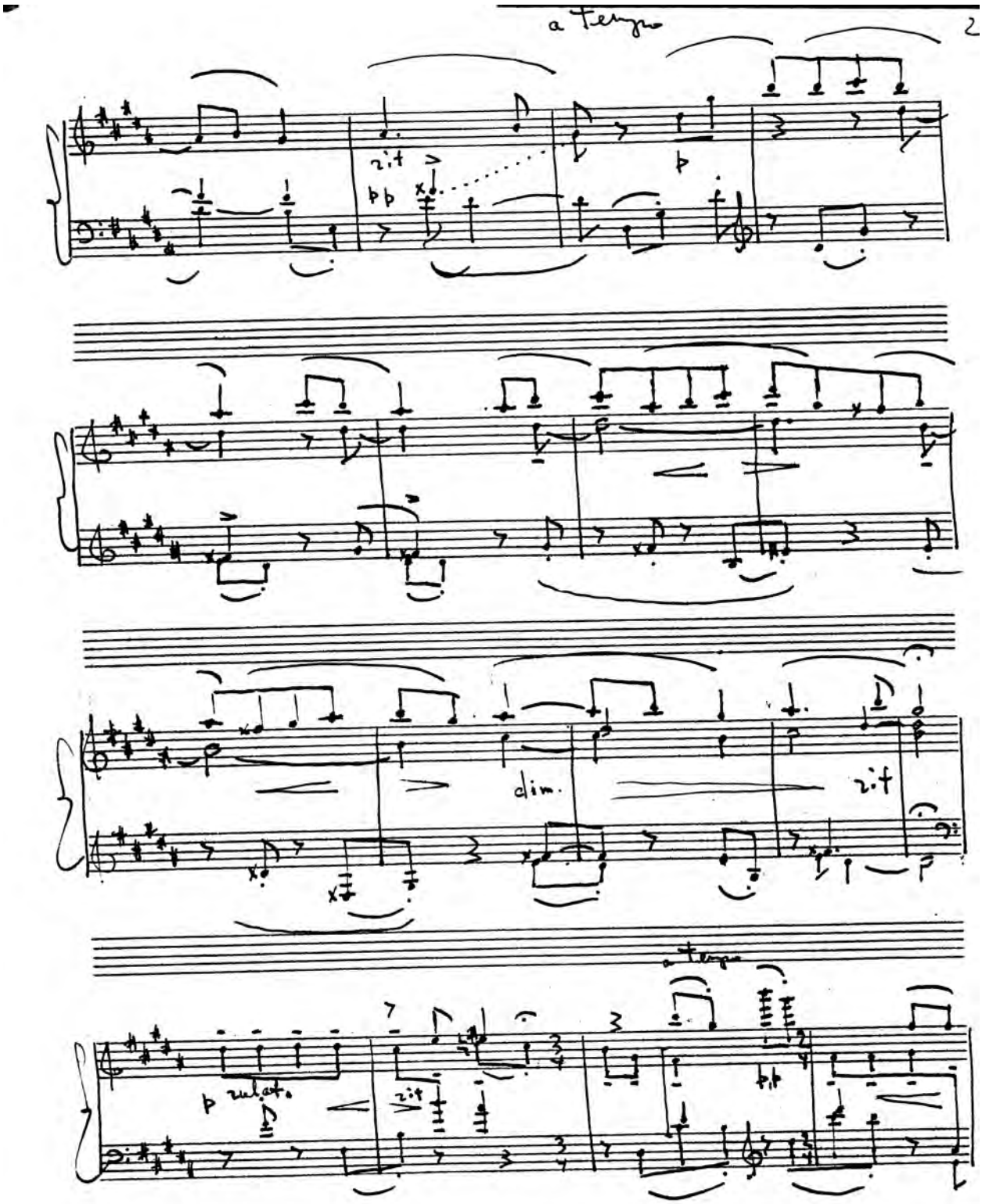
3) Мой сад

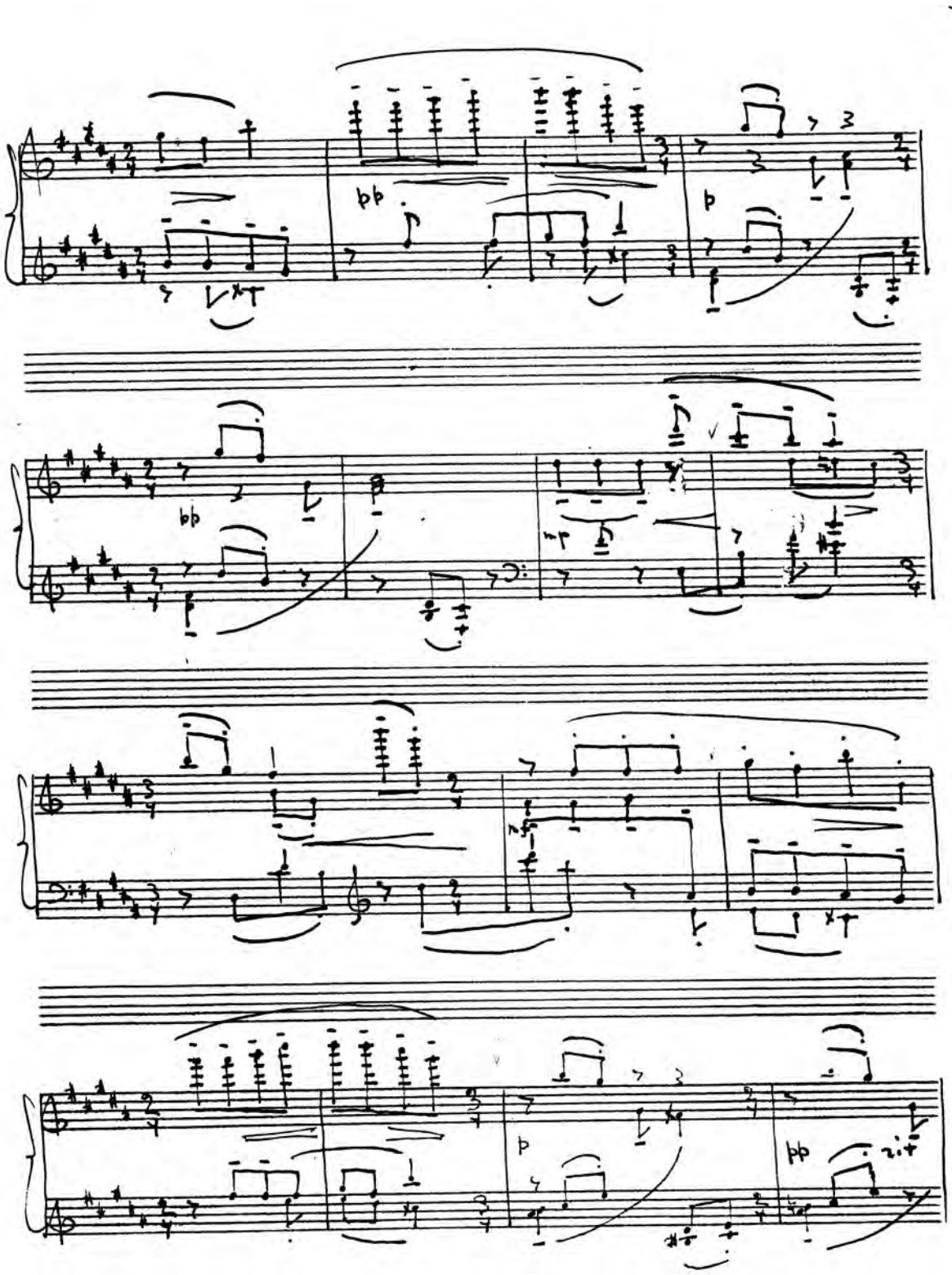
(мелодии Чайковского)

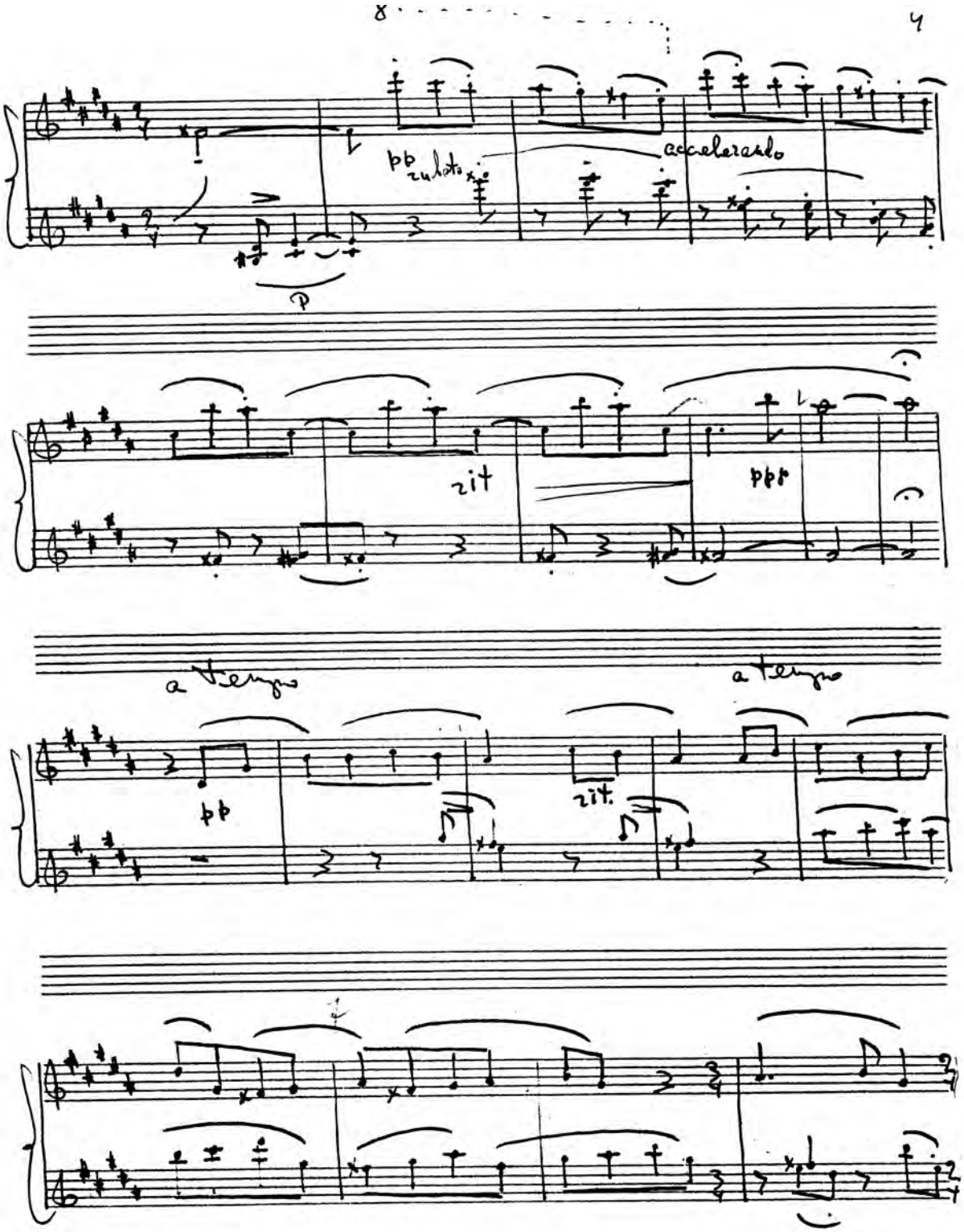
Jiuzorek.

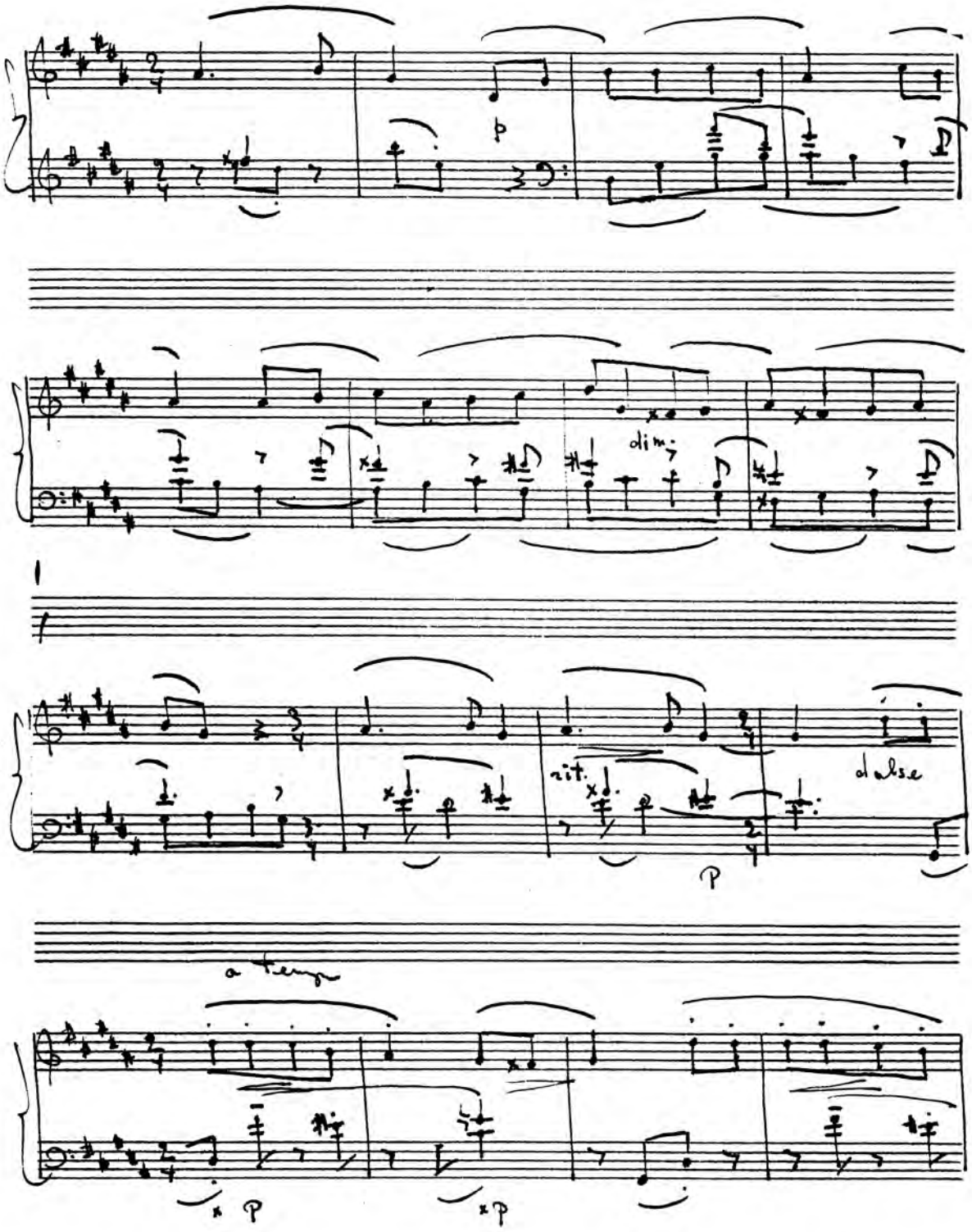
Allegro moderato

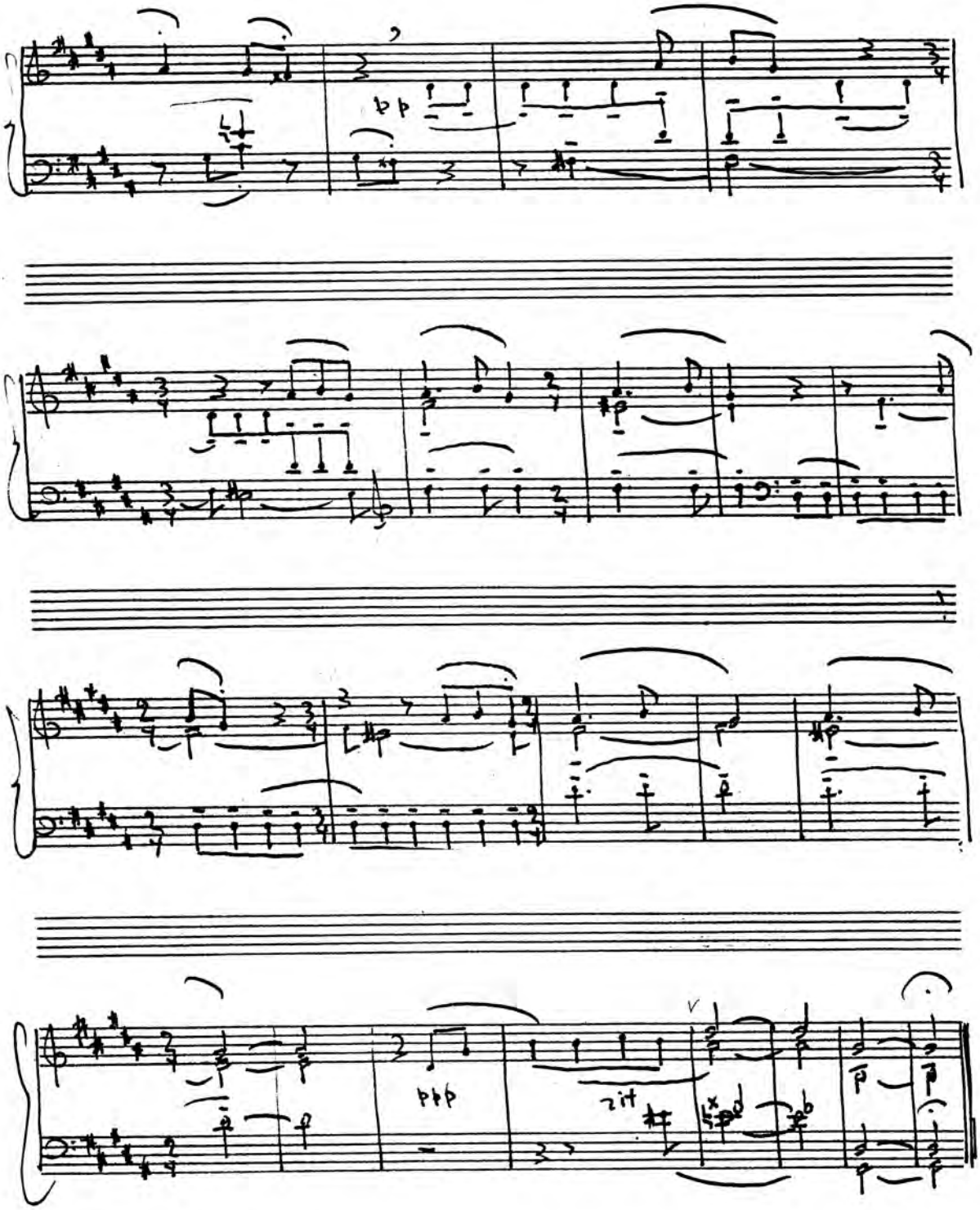


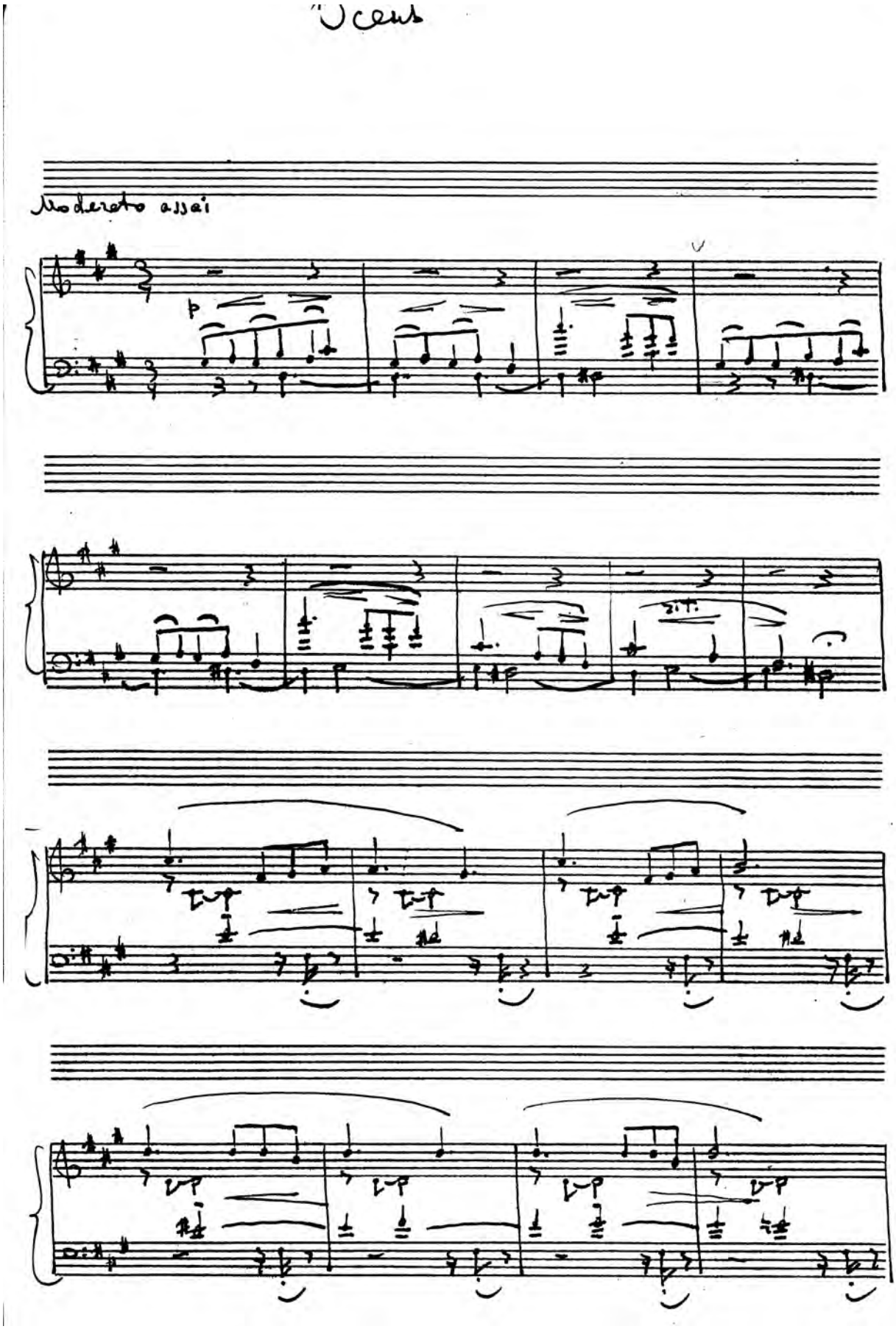

a tempo
2
rit
pp
p
dim.
rit
a tempo
p rilat.
rit
pp

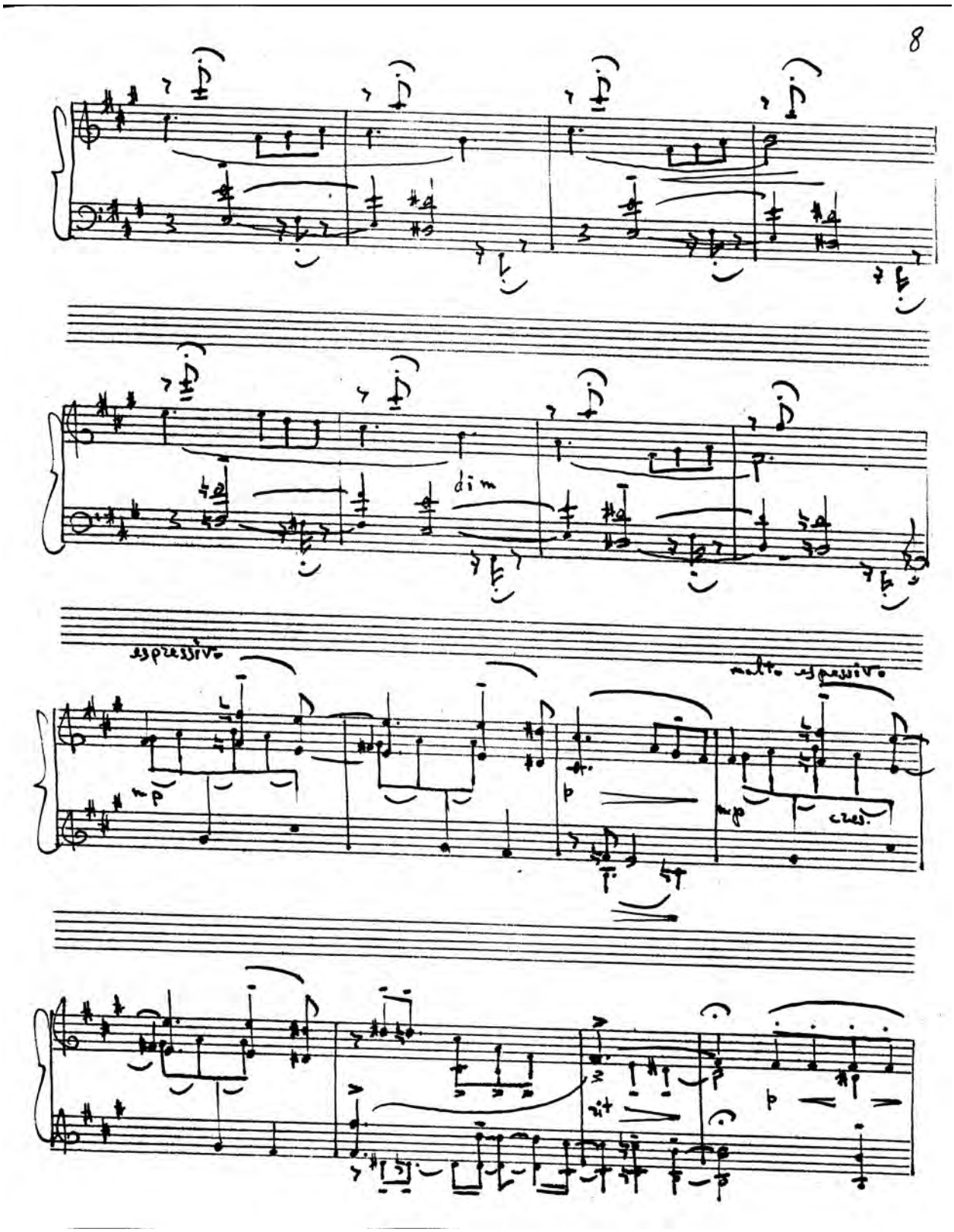


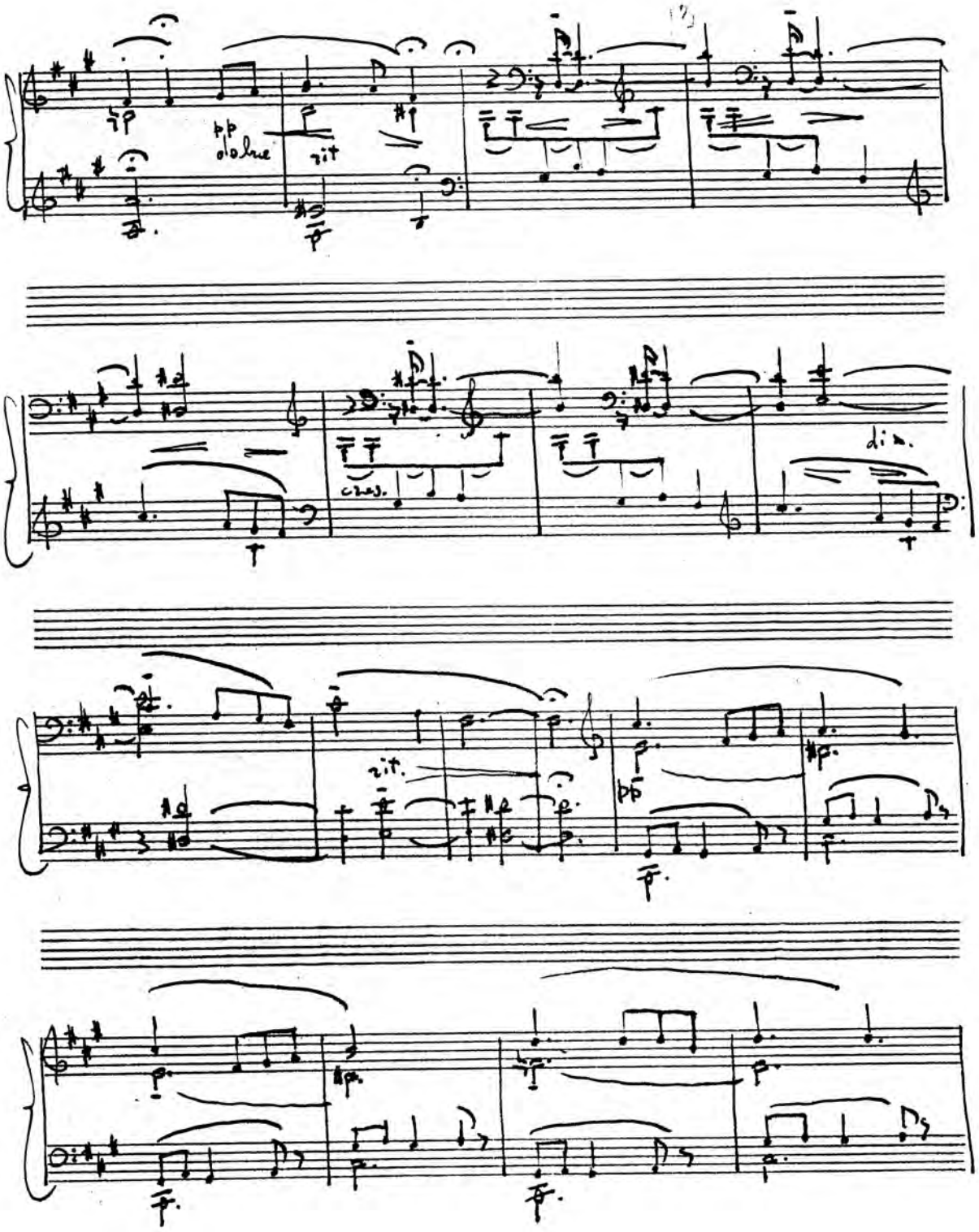

8
4
pp
rubato
accelerando
p
rit
ppp
a tempo
pp
rit.
a tempo

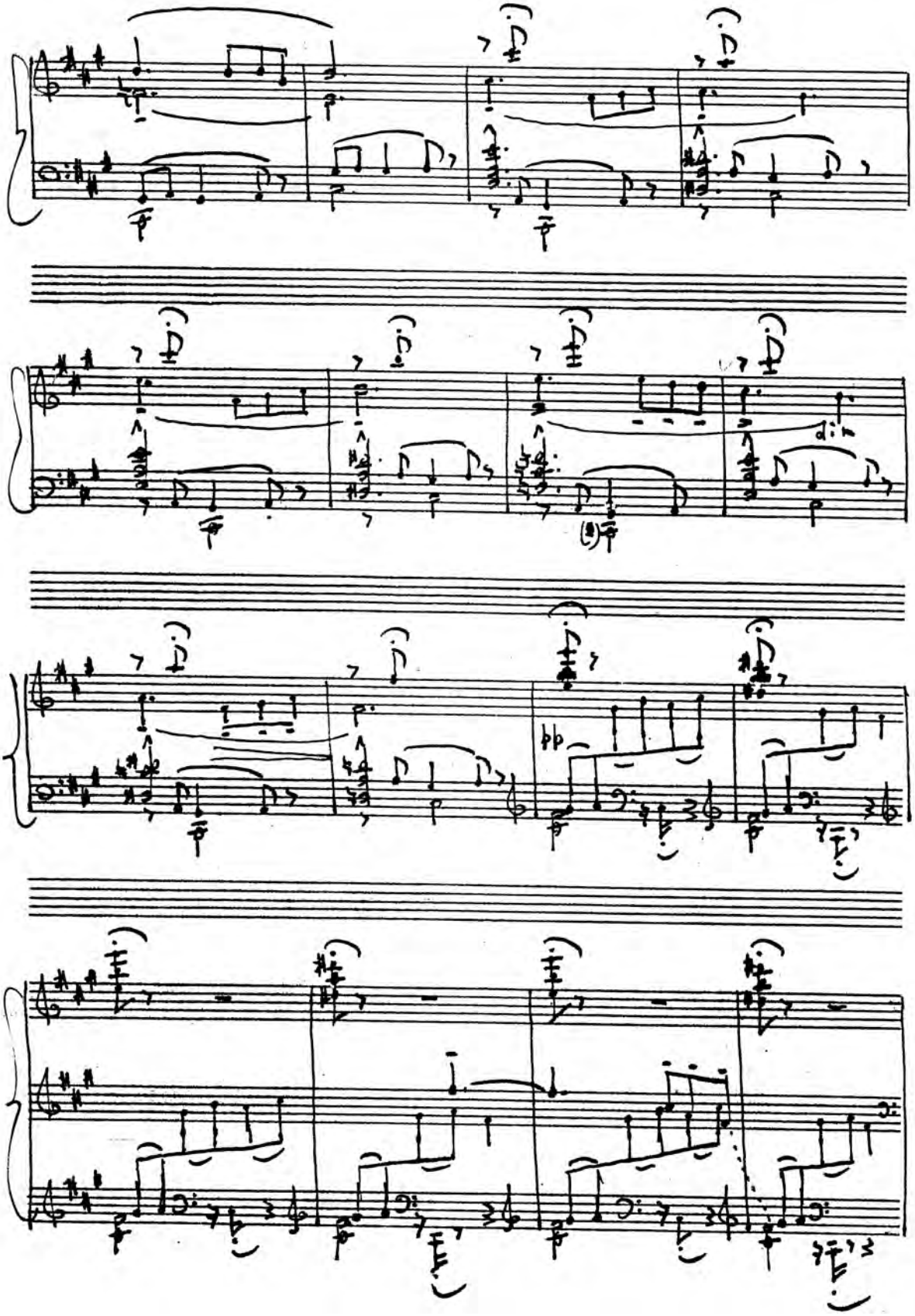

p
dim.
rit.
p
dolce
a tempo
p
p

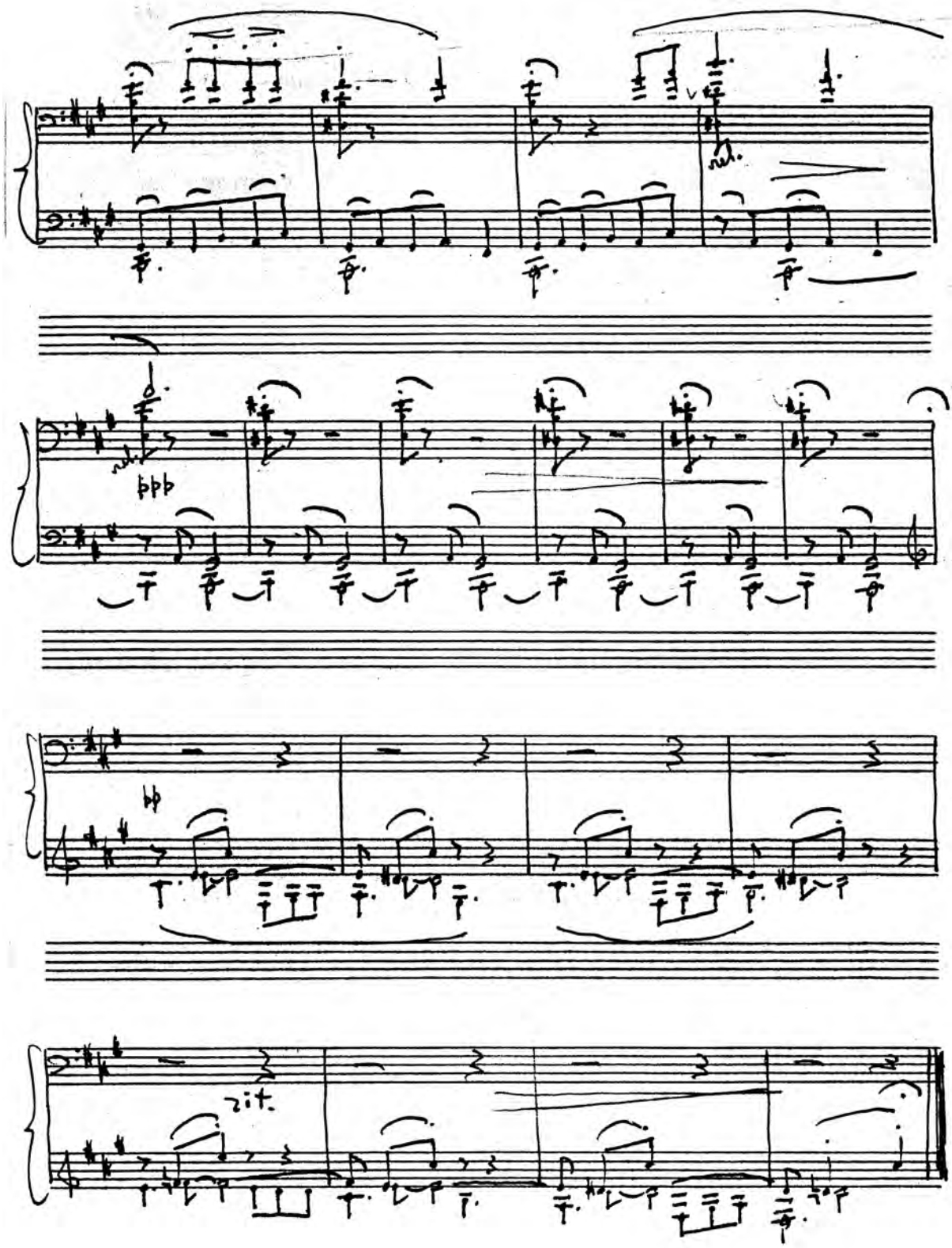

rit

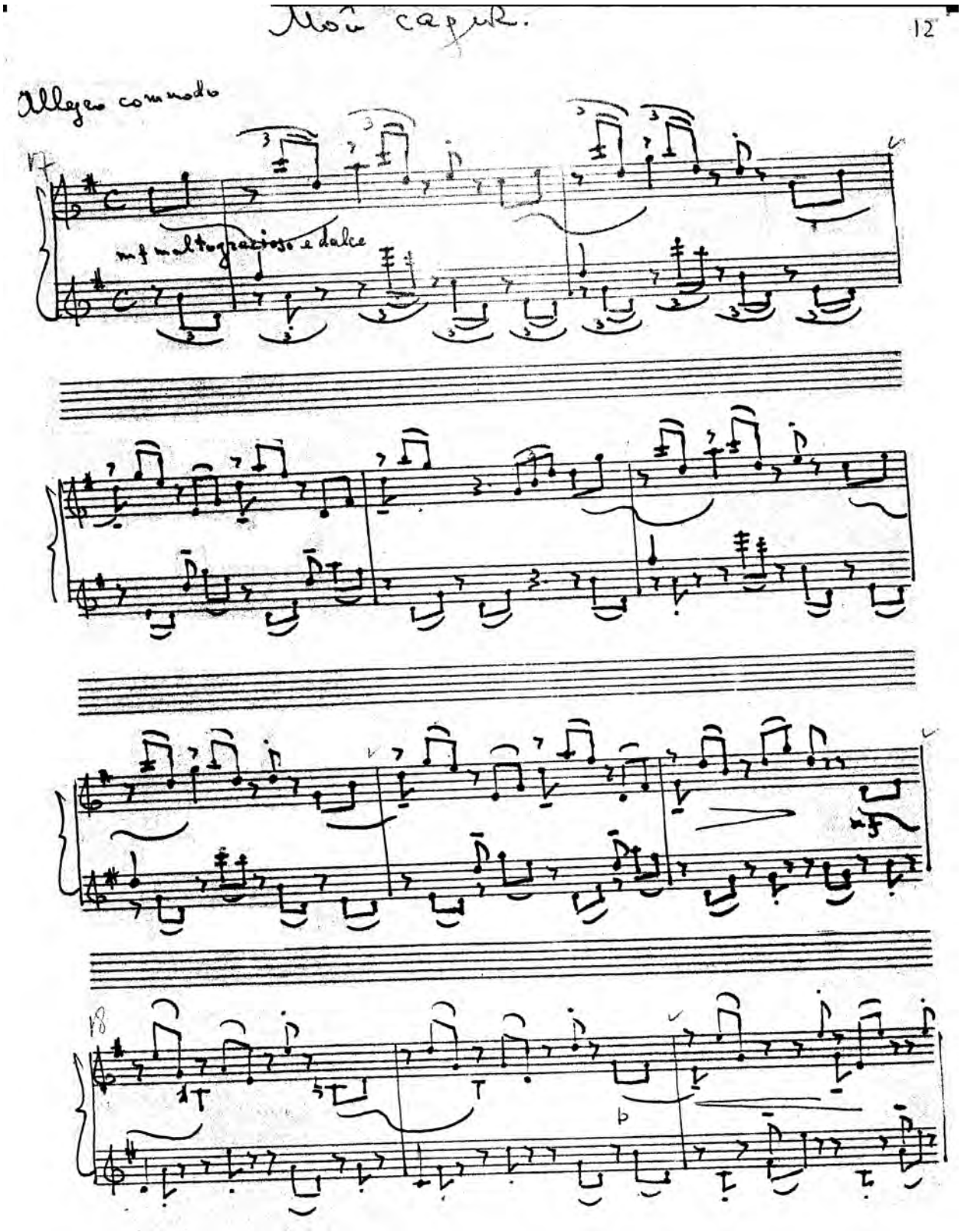

Scena
Moderato assai
p
rit.


8
dim
espressivo
mp
p
molto espressivo
mp
cres.
rit
p


pp
dolce
rit
cresc.
dim.
rit.
pp




rit.



Moû caqur.

12

Allegro commodo

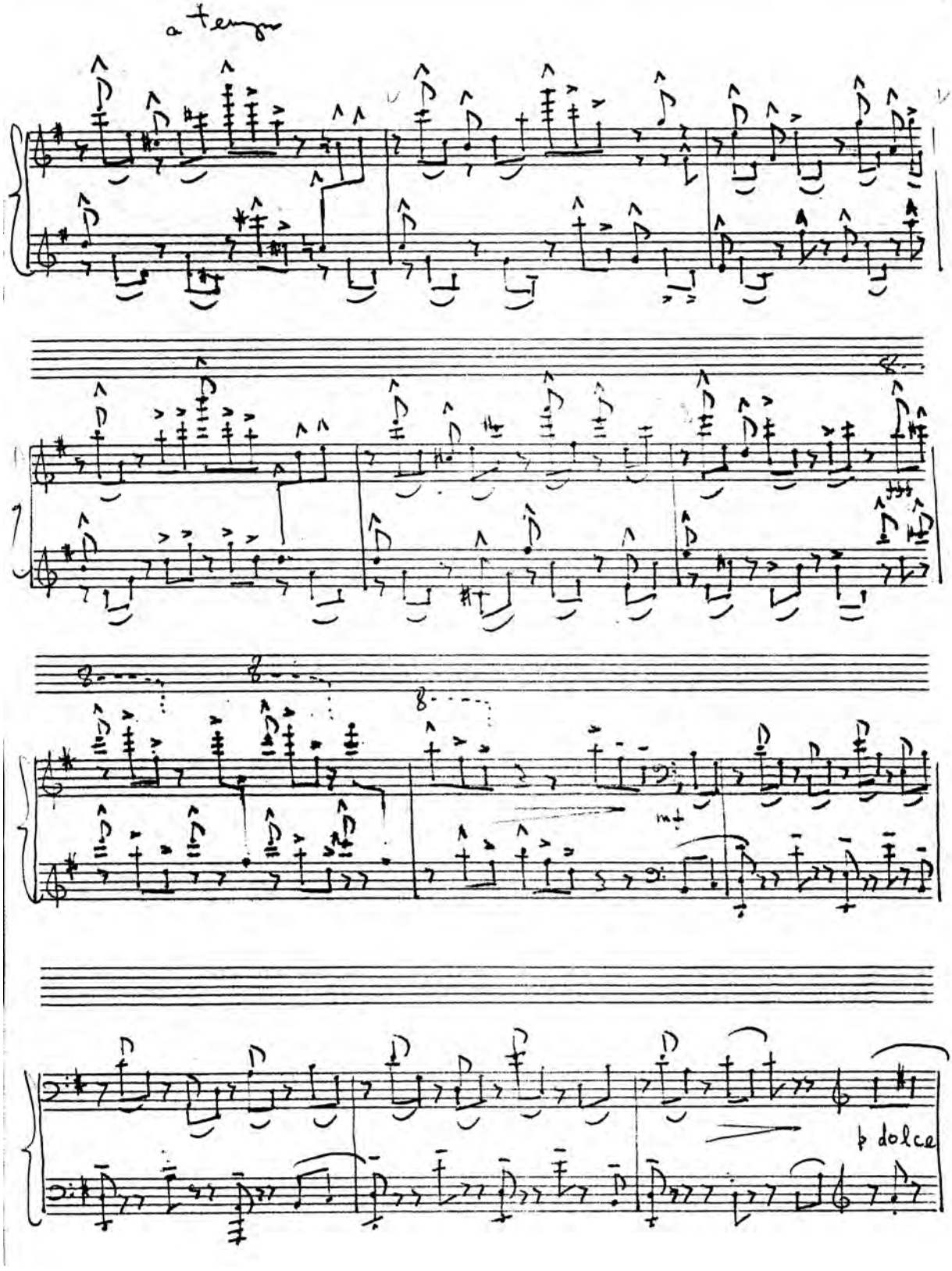
17

mf maltograzioso e dolce

18

mf
p
pp
mf
pp

24
cresc.


a tempo
mf
p dolce

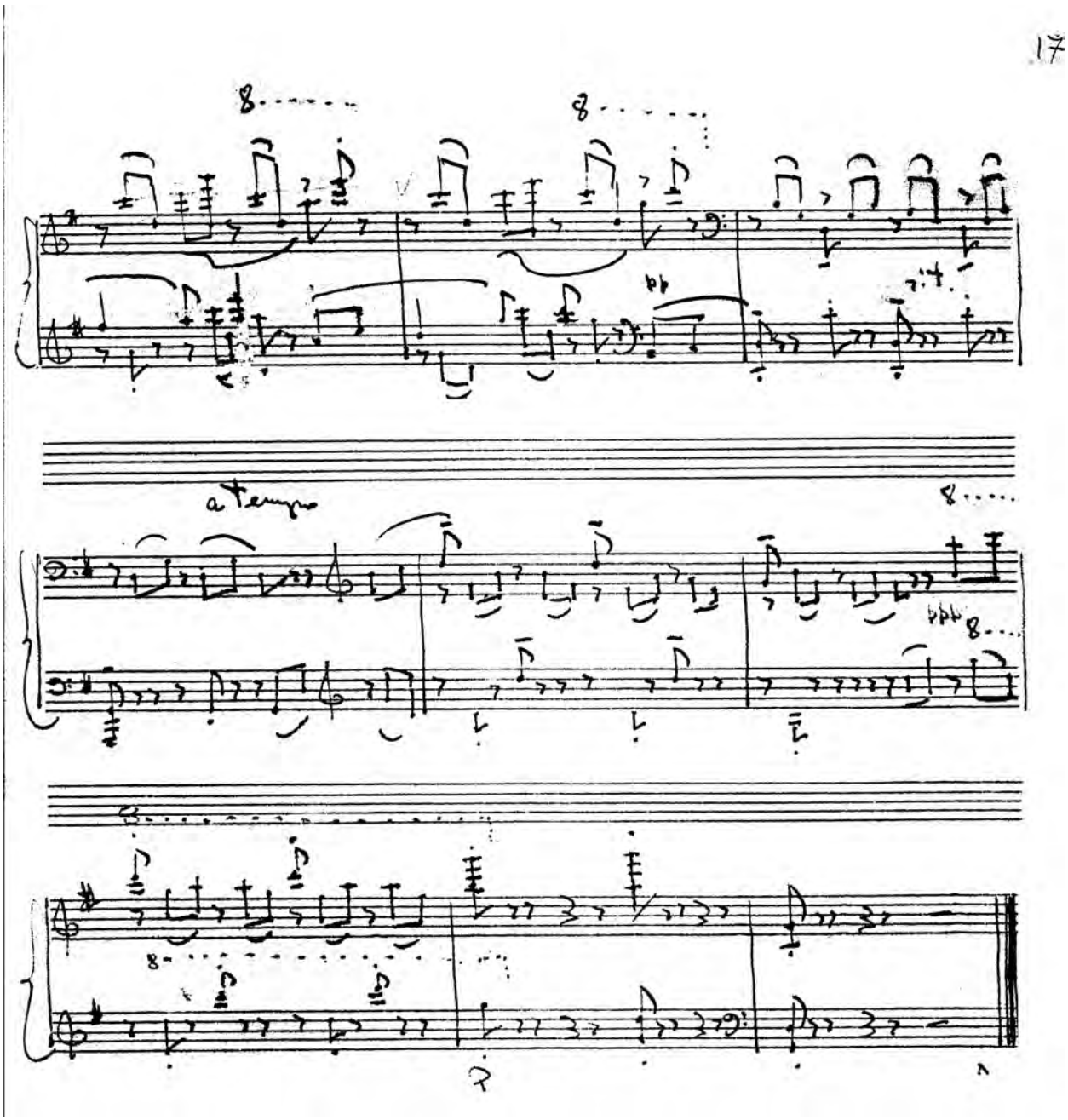
23

mf

pp dolcissimo

a Tempo

pp


a tempo

728

УДОСТОВѢРЕНІЕ.

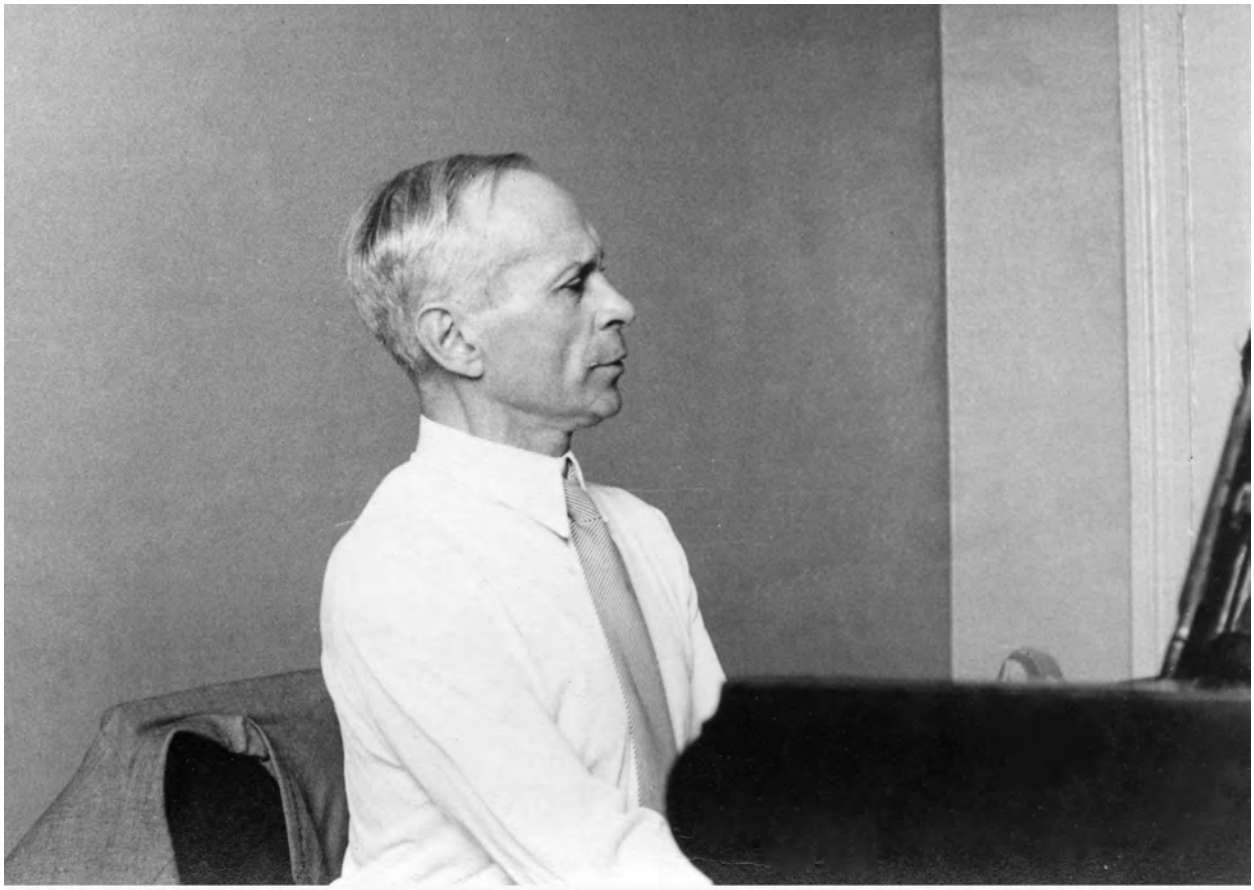
Настоящее удостовѣреніе выдано изъ Орловска о Губернскаго Правленія Моисею Борухову БЕРЛИНУ въ томъ, что ему съ семействомъ /женою Сонею Абрамовою и двумя малолѣтними дѣтьми/ Г. Губернаторомъ разрѣшено проживать въ лѣтнее время на дачѣ при ст.Нарышкино Риго-Орловской ж.д. или въ какомъ либо другомъ мѣстѣ Орловской губерніи по 15-е Августа 1916 года. Гербовымъ сборомъ оплачено. Мая 6 дня 1916г.

Вице-Губернаторъ

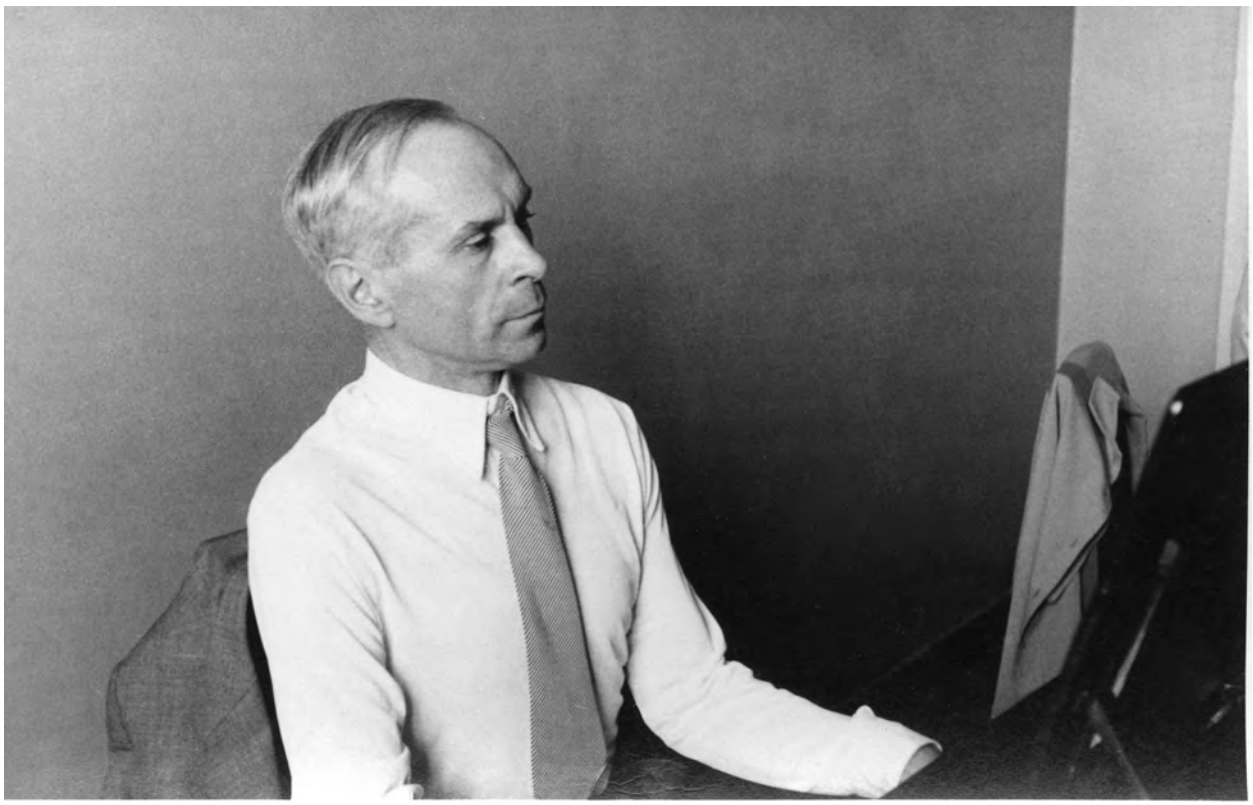
Старшій Совѣтникъ

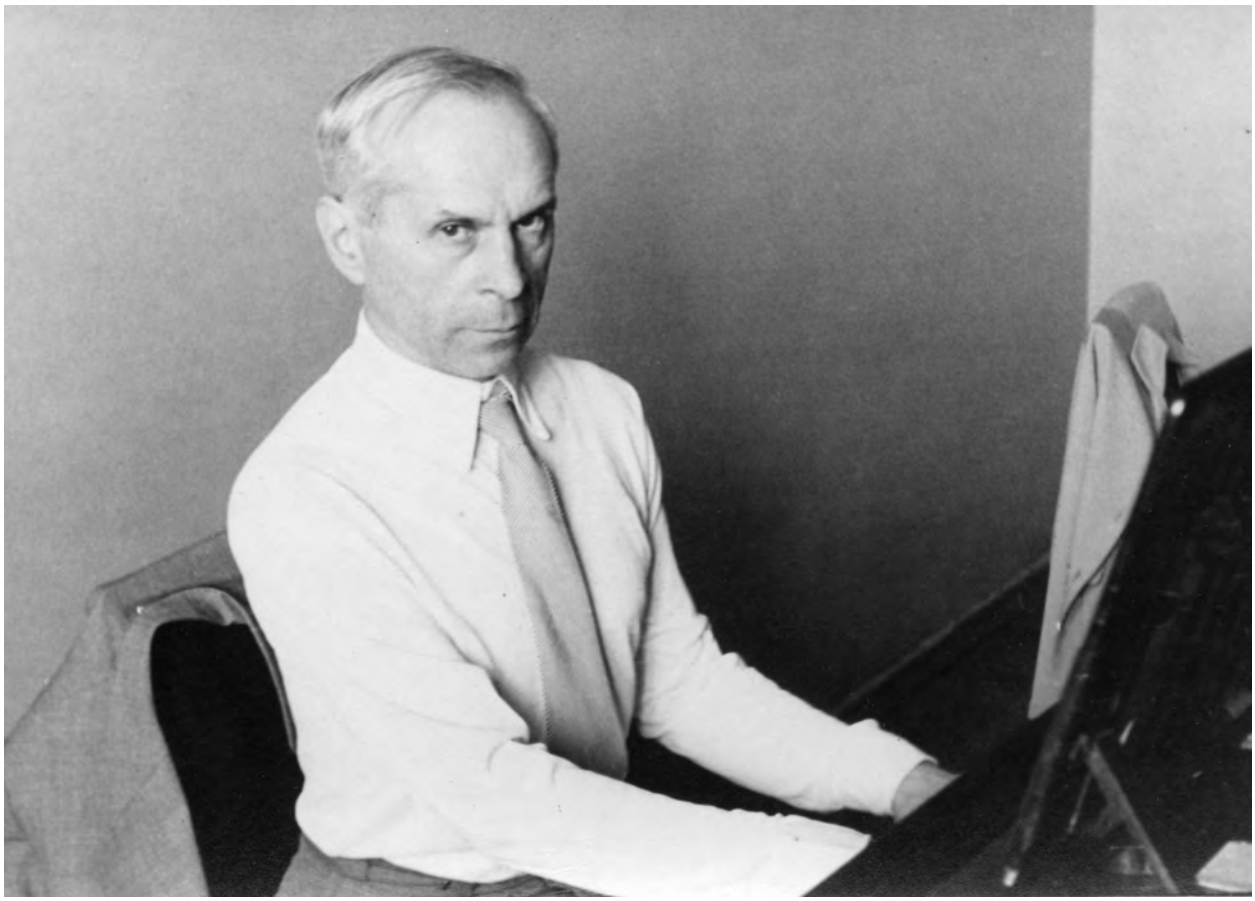
За Дѣлопроизводителя

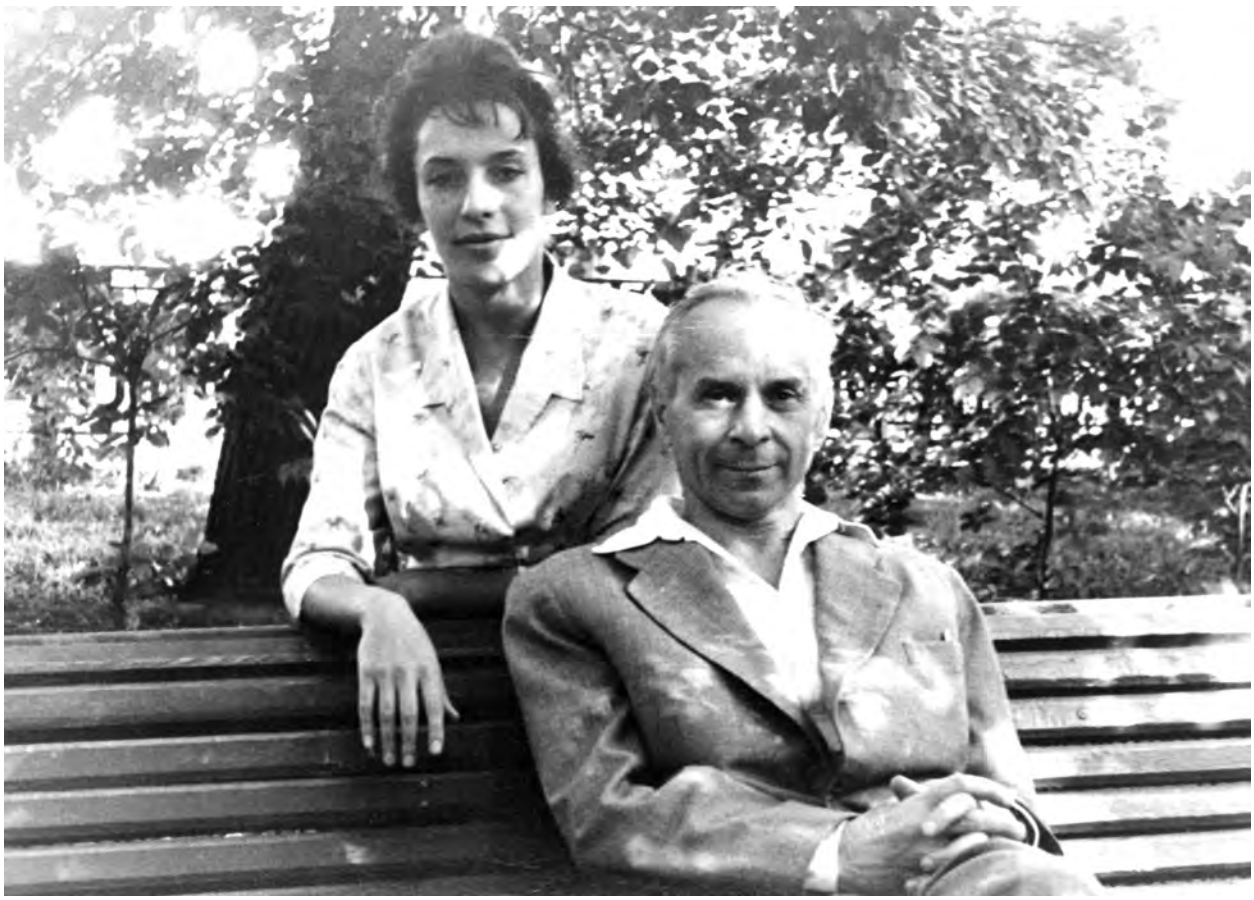
Фотографии, сделанные В.А.Власовым.



Анна Хенах, Б.М.Берлин, Тамара Юрова.







И.Н.Захарова и Б.М.Берлин.