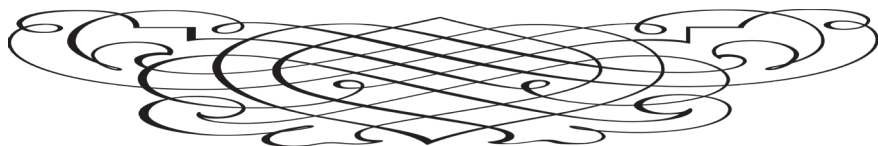


## Розділ 1



### ШКОЛА ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

УДК 78.071.2 : 781.62

*Татьяна Веркина*

#### **«ШАНС СТАТЬ ТЕМ, К КОМУ ОБРАЩАЛСЯ ГЕНИЙ...»**

**(к проблеме исполнительского интонирования)**

Прежде чем начать «открытые» уроки, отмечу, что обозначенной теме «исполнительского интонирования» я сохраняю верность и преданность на протяжении всей творческой жизни. Ведь умение интонировать – это «краеугольный камень» исполнительского искусства.

Одним из счастливых моментов для меня стало то, что уже в детстве я была уверена, что буду только учителем и никем другим. Это первое, что предопределило мою жизнь. Второе – мои родители и самые близкие люди, которых объединяла одна уникальная особенность – умение не просто говорить, а очень выразительно и точно интонировать. Я особенно благодарна моему отцу Борису Иеремиевичу Веркину<sup>1</sup> и учительнице русского языка и литературы Рахиль Лазаревне Басиной, которая удивительным образом преподавала свой предмет: мы учили стихи и прозу, тщательнейшим образом проговаривая каждую фразу

---

<sup>1</sup> Борис Иеремиевич Веркин – крупный советский украинский ученый и выдающийся организатор науки, академик АН УССР, лауреат Государственных премий СССР и УССР; инициатор создания и один из основателей Физико-технического института низких температур (ФТИНТ) АН Украины, директором которого был в течение 28 лет. Работы Б. И. Веркина в области физики низких температур и криогенной техники широко известны как в нашей стране, так и за рубежом. Памяти Б. И. Веркина посвящена книга воспоминаний: Веркин Б. И. Каким мы его помним / Б. И. Веркин. — Киев : Наукова думка, 2007.

и слово, в поисках единственно верной интонации и смысловой точки, отражающей индивидуальное отношение к произносимому тексту. К сожалению, в музыкальной школе, где, казалось бы, должны были именно интонирование «поднять на щит», такой работы не было.

Следующий виток интереса к заявленной теме связан с именами уникальных музыкантов. Один из них – это сын Иоганна Себастьяна Баха, Карл Филипп Эмануэль Бах, произнесший важные слова о том, что музыкант, который не переживает **состояние аффекта при переходе от звука к звуку**, таковым считаться не имеет права. Продолжил построение этого «интонационного здания» выдающийся музыкант, пианист и педагог Артур Шнабель, который умел в очень короткой фразе сказать самое главное. Так, отвечая на вопрос журналиста: «Как можно отличить хорошего пианиста от плохого?» – А. Шнабель указал на **умение слышать интервалы**.

Знаменательной стала встреча со Станиславом Генриховичем Нейгаузом, в класс которого я попала (и это было фантастическое везение). Первый же урок меня потряс. Он длился не 45 минут, а два с половиной часа, и всё это время Станислав Генрихович разбирал со своим учеником два такта *b-moll* ной Прелюдии И. С. Баха из первого тома ХТК. После этого урока я поняла, что это есть живое подтверждение тому, о чём я читала. Таким образом, прослушанные два такта помогли мне выстроить музыкальное целое в пятичастной сонате Й. Брамса *f-moll*, поскольку интервалы существуют в любом музыкальном произведении...

Вся музыка – это интервалы. Необходимо все их слышать по горизонтали и вертикали, каждый в отдельности и во взаимосвязи с другими интервалами. Если говорить о вертикали, то важно ясное понимание того, какой интервал является наиболее действенным, более важным и острым. Только в этом случае у исполнителя появляется шанс услышать гармонические тяготения и, пройдя через этот звуковой ряд, значительно больше сказать в музыке и самому себе, и, главное, публике, для которой играет. Однако подчеркну, что речь идет не об угадывании или назывании интервалов, это может любой человек, обладающий абсолютным слухом. Важно **услышать интервал, почувствовать разницу между большой секундой и малой, между большой терцией и малой; между секундой, которая идет вверх и секундой, которая стре-**

мится вниз; услышать, в чём отличие септими от секунды; почувствовать увеличенность или уменьшенность интервала; услышать разницу между диезом и бемолем и так далее. Это абсолютно иное умение слышать музыку. Наверное, это трудно, но, во-первых, очень интересно; во-вторых, композиторы, когда писали, видимо, именно об этом думали, они так слышали. Если же мы не умеем так слышать, значит с этим недостатком надо бороться и пытаться слышать так, как слышали те люди, чьи произведения мы играем. В противном случае, я всегда задаю вопрос: зачем играть это сочинение? Студенты моего класса должны, прежде всего, убедить меня в том, почему композитор написал произведение в избранной тональности, ведь выбор не случаен. Чтобы это понять, они вынуждены играть произведение, которое будут исполнять, в разных тональностях. Только в этом случае есть шанс услышать именно тот единственно верный и необходимый звук...

Высказанные замечания и наблюдения не являются «мёртвыми», «застывшими», чисто теоретическими постулатами, что подтверждает представленный далее мастер-класс. Исполнительское интонирование является ежеминутной насущной задачей каждого фортепианного урока, непрерывным творческим процессом, ибо без него нет истинного Музыканта, вернейшего подданного Её Величества Музыки.

Мастер-класс включает в себя два урока, в которых принимают участие молодые пианисты: ученица Харьковской средней специальной школы-интерната (ХССМШи; десятилетка) и студент I курса Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского<sup>2</sup>.

### ***Урок 1. И. С. Бах. Прелюдия и fuga Cis-dur из II тома ХТК***

*После исполнения Татьяна Борисовна (в дальнейшем Т. Б.), аплодируя:*

Исполнение всегда должно быть вознаграждено. Мне очень импонирует твоё отношение к этой музыке, твоя живость и активность.

---

<sup>2</sup> В статье использована расшифровка видеозаписи этого события, выполненная кандидатом искусствоведения, доцентом Подпориновой Е. В. В дальнейшем изложении по возможности сохранены особенности устной речи педагога и добавлены комментарии, выделенные курсивом.

Однако давай обратим внимание на тональность исполняемого сочинения. Это исходный *Cis-dur*. Хочется несколько больше почувствовать «дух» именно этой тональности. Начнём с так называемой простой «прочистки» наших ушей и попробуем сыграть эту музыку в *C-dur*... не целиком, столько, сколько выдержишь.

*Ученица играет Прелюдию, транспонируя в C-dur, пробираясь сквозь «дебри» случайных знаков. Затем задание усложняется транспонированием в D-dur. Во время упражнения Т. Б. не устаёт подбадривать и подсказывать. Затем, останавливая, просит ещё раз сыграть начальные такты Прелюдии в D-dur и C-dur, не суетиться и послушать изменение окрашенности звука, которое придает звучанию разное образное наполнение. Сравнивая различные тональные краски с исходным «баховским» Cis-dur, Т. Б. предлагает ученице объяснить, почему композитор выбрал именно эту тональность для данного тематического материала, обращаясь к чувственно-эмоциональной стороне восприятия. Результатом этой работы становится формирование ясного звукообраза исполняемого сочинения, характеризуемого ученицей как «возвышенный, одухотворенный». Это, в свою очередь, влечёт за собой соответствующее изменение туше, поскольку звукоизвлечение начинает подчиняться внутреннему опережающему слуху.*

*Т. Б.:* Важно, чтобы каждый пианист прежде, чем начать играть, точно представлял себе тональность, в которой звучит произведение. Тогда любой рояль, даже самый неподатливый, трудный, сложный, откроется с самой лучшей стороны, потому как он будет «знать», что у пианиста есть яркий звуковой образ исполняемого произведения.

*Следующий вид работы связан с осмыслением и освоением полифонической фактуры. Одной из её форм становится игра по голосам в ансамбле. Т. Б. подсаживается в ансамбль с ученицей на вторую партию. Вначале в фокусе внимания оказываются крайние голоса. Т. Б.:* Во-первых, давай выясним взаимоотношения между верхним голосом и басом, который является основой основ в любой музыке. Линию баса мы должны знать как «Отче наш» и учить её первым делом. Итак, я играю бас, ты – сопрано, и внимательно слушаешь, стараешься понять, какие взаимоотношения между этими голосами. Учти, что в твоём голосе будут происходить какие-то изменения (я буду тебе подсказывать), у меня же стоит органнй пункт – до-диез.

*Во время кропотливой детальной работы Т. Б. отмечает ряд ключевых задач. Одна из них заключается в том, что интонируя интервалы, не нужно специально ничего показывать и делать лишние акценты. Важно почувствовать широту и узость интервалов на эмоционально-мышечном уровне, их разное время и направление движения. Так, в процессе совместной игры Т. Б. показывает возникающие по вертикали интервалы, образующиеся между ними напряжения и разрешения, терпкие диссонансы и благозвучные консонансы. Таким образом, выстраивается гармонический «каркас» произведения, и намечаются интонационные точки-опоры, определяющие особенности дальнейшего интонационного развития. Затем Т. Б. «собирает» партию верхнего голоса в гармонии, побуждая ученицу услышать новую звуковую краску. Ведь любое смещение возникающего аккорда – это иное образно-содержательное наполнение.*

*Следующий метод работы связан с пением по голосам. Играя в ансамбле, Т. Б. поёт линию баса, направляя музыкальное развитие. «Попутно» отмечаются наиболее драматургически важные интервалы, напряжённые скачки. Заново повторяются интонационно неуверительно выстроенные такты, находятся «узловые» интервалы, прослушиваются тяготения. Важной становится рекомендация, связанная с поиском так называемых «болевых» интонационных точек, «которые будут терзать наше сердце, в хорошем смысле». Пение верхнего голоса и одновременное вслушивание в возникающее вокальное и инструментальное двухголосье становятся одной из форм работы на уроке. Этим достигается ощущение линейной протяжённости каждого голоса, невучести звукоизвлечения и пластичности фразировки.*

*Ещё одно задание подразумевает собирание фактуры в аккорды и выстраивание с их помощью общей музыкальной формы. При этом необходимо находить в каждом аккорде индивидуализированную краску, интонационную напряжённость и тяготения, объём, широту и глубину. В процессе урока к звучащим крайним голосам добавляется середина, находятся скрытые голоса, обсуждается их линия развития и драматургическая роль.*

*Работа над трёхголосной фугой, которая встречается уже непосредственно в Прелюдии как её завершающий раздел, потребова-*

ла подключения ещё одного пианиста (студента из зала). Учитывая тот факт, что наименее удобным и трудно выстраиваемым голосом является средний, именно он и поручается юной пианистке. Т. Б. выбирает бас, приглашённый помощник-студент – сопрано. Все трое исполнителей располагаются за одним роялем и «музыкальное путешествие» по фуге начинается...

Т. Б.: Играем медленно, спокойно, чтобы всё прослушать. Помимо горизонтальной линии, в этой первой фуге есть ещё интересные переходы, всевозможные переговоры между шестнадцатыми, между длинными нотами. В первую очередь разберемся в них.

Т. Б. просит не играть шестнадцатые ноты, а выстроить более длинные четверти и восьмые. Исполнять их нужно плотным, глубоким, «опёртым» звуком, поскольку это основные длительности, которые лежат в основе музыкального построения: «это как колонны в церкви, где служил Бах». При этом переход из звука в звук должен быть предельно гладким. Таким образом, максимально активизируется исполнительский слуховой контроль.

Т. Б., обращаясь к ученице: Обрати внимание, что в момент задержания ноты ты обязана услышать интервал, который образуется по вертикали. Так как «до-диез» стоит у тебя достаточно долго, ты должна услышать все возникающие интервалы. Именно поэтому необходим медленный темп.

Выстраивается «каркас» произведения и расставляются все кадансы. Следующий этап охватывает работу над линией шестнадцатых. При этом длинные ноты не играют, но мысленно пропеваются. Т. Б.: Не должно быть «дырок», никто не должен понять, что мы прерываем эту «цепочку» мелких нот. Мы должны внутренне переходить в ту четверть, которая обязана звучать в голове. После проделанного упражнения Т. Б. предлагает сыграть всю фугу от начала до конца: Играем медленно, внимательно слушая друг друга. Каждый отвечает за свою линию и за то, в каком соотношении его голос находится относительно других.

Ансамблевое исполнение фуги отличается объёмным звучанием, прослушанностью линии каждого голоса, окрашенной индивидуальным тембром; появляется уравновешенность и мерность движения, а самое главное – осмысленность и логичность развития, подчиняющиеся

*«звукотворческой воле» пианистов. После ансамблевого исполнения всей фуги Т. Б. задаёт вопрос: Вы что-нибудь почувствовали? Утвердительным ответом служат аплодисменты благодарной публики.*

*Работа над собственно фугой начинается с уже обозначенных ключевых моментов: настройки на тональность и ансамблевой игры по голосам. Т. Б.: Симфонические дирижеры и хоровики подтвердят, насколько важно предварительно настроиться. Прежде чем прикоснуться в клавиатуре, необходимо услышать и выстроить в голове исходную тонику. Играем медленно и не очень стаккато, поскольку нас интересует логичность перехода звука в звук.*

*Звучит исполнение по голосам в три руки тремя исполнителями, каждый из которых играет один голос фуги. Через несколько мгновений Т. Б. останавливает: Верхний голос вступает на доминанте, но в среднем голосе здесь очень интересный, неожиданный поворот (тема в зеркальном отражении). Т. Б. выделяет интонацию среднего голоса по звукам нисходящего тонического трезвучия и продолжает: Это абсолютно иной характер, так сказать, очень молодой и максималистский. Он словно сразу же начинает с явного возражения и утверждения собственного взгляда на происходящее, на что указывает изменение заявленного в начале направления движения темы. Поэтому очень важно здесь верхнему голосу чуть-чуть отступить. Средний голос должен «войти» с совершенно новым интонационным, возможно немного «бунтарским» движением. Правда, в дальнейшем развитии средний голос всё-таки пойдет вверх, как бы соглашаясь с окружающими. Интересно проследить, в дальнейшем развитии композитор повторит ли этот приём?*

*Все сидящие за роялем дружно изучают нотный текст. Т. Б. находит аналогичные реплики и показывает их. Обратите внимание, что средний голос и верхний вскоре «переманивает» на свою сторону. В этом и состоит характер фуги – конфликт между голосами. Необходимо чётко помнить, что у каждого голоса своё «лицо». Голоса всегда должны сходиться по вертикали, образуя красивую гармонию, но сохранять свою индивидуальность.*

*Следующая остановка происходит из-за несогласия Т. Б. со звучанием темы в верхнем голосе. Т. Б.: Очень коротко мыслишь. Это же длинная фраза, здесь нельзя останавливаться. Об этом свидетельству-*



ют и возникающие синкопы. В среднем голосе также длинная линия. *Т. Б. начинает играть партию среднего голоса, одновременно поёт нотами (сольфеджировать) и отбивает ударом ноги паузы, заполняя их ритмической пульсацией. Исполнение показывает, что музыкальная мысль цепляется одна за другую, делая развитие непрерывным вплоть до финального каданса: Конец всему развитию приходит только в заключительном кадансе. Исполнитель обязан «вытягивать» линию каждого голоса, особенно пристально среднего.*

*Новая остановка связана с «выскакиванием» в общей звуковой линии отдельных нот. Реакция Т. Б. мгновенная: Давайте договоримся, что каждый, кто делает акцент, платит в копилку одну гривну, а лучше две. Так что дешевле акценты не делать. (Аудитория понимает шутку Т. Б. – раздаётся одобрительный смех).*

*Обнаруживая «попутно» сквозную линию шестнадцатых, переходящих от нижнего голоса к верхнему, Т. Б. сразу же обращает на неё внимание исполнителей. Далее отмечают возникающие переключки между басом и верхним голосом. Играя партию нижнего голоса, Т. Б. находит интонационные точки, объединение которых образует линию баса. Эта линия составляет гармонический «каркас» фуги и способствует построению единого целого. Дальнейшие остановки провоцируются недостаточно убедительным интонированием синкопы в среднем голосе, оставшимся без должного внимания проведением темы в увеличении, неловким произношением тридцать вторых, которые «не хотят» подчиниться длинным нотам...*

*В завершение звучит сакраментальный вопрос: Вы что-нибудь поняли? Т. Б. пожимает руки исполнителям и желает удачи, а мастер-класс продолжается...*

## ***Урок 2. Л. ван Бетховен. Соната № 14 «Лунная», I часть Adagio sostenuto.***

*Т. Б.: Прежде всего, необходимо поднять очень важный вопрос о темпе этой части. Он будет зависеть от движения в Финале. Обращаясь к студенту: Вы могли бы для меня сейчас сыграть начало Финала? Во время звучания Финала Т. Б. дирижирует. Затем в этой же метрической пульсации, исходя из того, что бетховенским сочинениям характерна темповая кратность, начинает играть начало первой части.*



*В её исполнении начальное Adagio звучит сдержаннее:* Это темп, предложенный Финалом. Вопрос: почему намного быстрее звучала первая часть? Необходимо помнить, что Бетховен указал не только *Adagio*, но и *sostenuto*. Вы же слишком активны и чересчур деловиты. А здесь нужно время, чтобы услышать гармонии. *Собирая фактуру в аккорды и выстраивая гармонические вертикали, Т. Б. обращает внимание на хоральность, лежащую в основе этой музыки:* Следовательно, поспешности быть не должно, это первое. Вторым является смысловой и, как следствие, звуковой дисбаланс, связанный с недооцененностью линии баса и излишней рельефностью триолей, выступающих на первый план. Они начинают заслонять собой тему. Именно поэтому Вам приходится её выделять и играть громко, иначе на фоне таких триолей она будет не слышна. Таким образом, вначале необходимо определиться с характером звукообраза. Во-первых, *Adagio sostenuto*, во-вторых, два *piano* (*pp*). Замечу, что *pp* в низком регистре требует качественного глубокого звука. Это состояние глубокой внутренней тишины, большой самоуглубленности. И если *Andante* связывается с обычным движением, это нормальная, спокойная, уверенная ходьба, во время которой можно увидеть, что происходит по сторонам; то *Adagio* – это созерцание, переживание красоты окружающего, сосредоточенность на душевном состоянии, вещах внутреннего порядка. Давай представим здесь спокойное биение человеческого сердца<sup>3</sup>.

Показательно, что у Бетховена все части не только связаны по принципу мотивно-интонационного единства (например, всё то, что он создал в первом такте, мы потом находим в последующих частях: начальные мотивы становятся теми «камешками», из которых строится «здание» музыкального сочинения), но и при помощи общности пуль-

---

<sup>3</sup> Заметим, что развитие ритмической самоорганизации и самоощущения исполнителя в произведении – одно из стержневых направлений занятий на уроках Татьяны Веркиной. Так, на одном из мастер-классов Татьяны Борисовны, который, к сожалению, не вошел в данную статью, ритмическое чувство исполнителя активизировалось при помощи синкопированных хлопков, к которым присоединилась вся присутствующая публика. Выдержав этот «нервный» рисунок до конца произведения (Скерцо Ф. Шопена), зал в едином порыве помог юной пианистке ощутить непрерывность, силу и мощь неумолимого времени, «отражённого» в периодичности пульсирующего биения-пульса.

сации, способствующей целостности. Единая пульсация пронизывает все части сонаты: в первой – это будет четверть, в Финале – половинная, то есть всегда кратная единица. Если Финал звучит в быстром темпе, то первая часть должна быть или в два или в четыре раза медленнее. Не нужно гадать о темповых соотношениях – Гений всё сделал сам. Нам остаётся лишь правильно интерпретировать. *В качестве примера Т. Б. играет крупные басовые ноты Финала, выстраивая первый период, и затем органично в той же самой пульсации начинает играть первую часть. Вначале она выстраивает края фактуры, то есть линию баса и мелодии, следя за вертикалью и горизонталью; «попутно» анализирует-сопереживает возникающие интервалы, отмечая наиболее напряжённые, значимые. Одновременно Т. Б. показывает, как важно предслышать интервал, называя мелодические ноты с опережением и как бы вытягивая их изнутри, из собственного «Я» (актуализируя то самое переживание аффекта при переходе из звука в звук).*

*Студент:* Я понял, необходимо сопоставить линию баса и верхнего голоса, выстроить их.

*Т. Б.:* Вот именно, причём должно быть ощущение, что в этот момент «тихий ангел пролетел». В зале должна быть такая тишина от того, что люди задумываются над самым сокровенным, что есть в душе каждого, но в связи с тем, что написал великий Бетховен. Но для этого, прежде всего, мы должны выстроить этот замок, эти колонны – бас и верхний голос, только тогда мы поймем, как следует озвучить триоли. Итак, не спешите, настройтесь на эту тональность. Сначала сыграйте бас и ощутите пульсацию триолей. Это то, о чём мы говорили: не просто нажать клавишу, а почувствовать переход «до-диеза» в «си-бекар». Это не просто два соседних звука, есть ещё внутреннее заполнение. Мы обязаны чувствовать как минимум полутона: «до-диез – до-бекар – си», а еще лучше «до-диез – до-бекар – си-диез – си-бекар»<sup>4</sup>. Это именно то, о чём я говорила: умение сопереживать интервалы, наполнять их смыслом, проживая то самое

---

<sup>4</sup> Татьяна Борисовна глубоко убеждена, что пианист-музыкант должен преодолевать равномерность темперированного строя и уметь слышать интервалы в натуральном строе, как струнники, вокалисты или духовики. В этом случае нет энгармонически равного звучания, и пониженная ступень не совпадает с соседней повышенной, их отличает разница тяготений.

чувство аффекта, о котором писал Бах. Мы обязаны слышать, сколько полутонов, сколько четвертьтонов вмещает в себя большая секунда. А это **время**, это особое наполнение, это **особая напряжённость интервала**. Мы не имеем права, играя на хорошо темперированном clavire, просто нажимать клавиши. Мы должны точно знать, КАК и ПОЧЕМУ возникает тот или иной интервал.

*Студент начинает выполнять задание. Но его останавливают при переходе ко второму басу громкие возгласы «раньше», вырвавшиеся одновременно у Т. Б. и нескольких человек в зале. Т. Б., указывая на струны рояля: Если бы Вы слышали и слушали рояль, то не взяли бы второй бас раньше. Это же слышно, рояль сам подсказывает. Только, когда Вы услышите, что рояль требует перехода в «си», Вы должны взять этот звук, ни раньше, ни позже. Слушайте и ещё раз слушайте!*

*Вторая попытка и опять «рано». Воображаемые, слышимые внутренним слухом триоли не успели пройти. Для того чтобы студент почувствовал вибрацию струны и колебания звуковых волн, Т. Б. встаёт, во время игры берёт его аккуратно за локоть и, направляя, заставляет руку «дышать», совершая ритмичные quasi-круговые движения небольшой амплитуды. При этом звучание целой басовой ноты предполагает четыре подобных локтевых «круга»: Там же идут звуковые волны, слышны обертоны. На длинной ноте «дышащее» движение локтя как бы позволяет нам их услышать-почувствовать.*

*Отдельное внимание уделяется разрешению доминанты в тонику (квинта вниз), которое неоднократно «выстреливает»: Разрешение должно быть не надуманным, а органичным, естественным, логичным. Если возникает при разрешении акцент, то это не случайность: значит, не слушаешь, не следишь за звучанием. Следует избегать резкого звука, мелодия сама должна «вырасти» из басовой ноты. Звук не должен быть простым. Не нужно прибавать его рукой, не будь колючим. Слушай рояль – он сам подскажет, что тебе делать. Старайся брать звук, входить в рояль без удара. Это ведь два *riano*, расстояние интервала – секунда, это очень близко. Зачем же здесь «кричать»? Необходимо, во-первых, следить за тем, что делает бас, а там стоит прима, которая не «призывает» к кульминации. Во-вторых, ничего не нужно выделять; то, что специально показывается, выглядит наигранно и фальшиво.*

Один из предложенных Т. Б. способов работы над фактурой, над ощущением интервального напряжения предполагает показ возникающих интервальных расстояний и их изменений руками, то раздвигая их в разные стороны – расширяя, то сближая – сужая. Соответствующие движения рук могут осуществляться как по горизонтали, так и по вертикали, в зависимости от поставленной задачи. Т. Б. предлагает студенту сделать руками следующее упражнение: словно сжимаемая или растягиваемая плотно сгущенный, эластичный столб воздуха в зависимости от ширины образующихся по вертикали голосов. При этом необходимо отразить характер (плавно или скачкообразно) и направление движения голосов. Цель упражнения – запомнить крупные свободные плавные движения и почувствовать интервальные расстояния, чтобы затем эти мышечные ощущения «перенести» на клавиатуру.

Детально прорабатывая произведение, Т. Б. заставляет исполнителя эмоционально реагировать на малейшие изменения: Обрати внимание, был «соль-диез» в мелодии, это как весна, как луч солнышка. И вдруг на том же «ми» в басу возникает «соль-бекар». Это надо пережить. В идеале в этот момент слушатели должны вжаться в спинку кресел и застыть от нахлынувших трагических воспоминаний... Не бойся дослушивать звук, «лови» звуковую волну и всё время ощущай бас как основу. Необходимо **каждый интервал пропускать через себя**, только в этом случае слушатель тебе поверит.

Вновь используется работа по голосам в форме вокального двухголосья: Т. Б. поёт верхний голос, студент – бас. Цель упражнения – добиться певучей кантилены и подчинённой дыханию, естественной фразировки: Теперь то, что мы спели, необходимо сыграть. Мелодическая малая секунда «соль-фа-диез» никак не даётся пианисту. Т. Б. показывает мотивные цезуры, наделяя звучание речевыми интонациями, широко задействуя метод подтекстовки.

В процессе исполнения затрагиваются вопросы баланса, происходит его корректировка за счёт выстраивания краёв фактуры. Убирая излишнюю пафосность исполнения, Т. Б. целенаправленно добивается естественности звуковых линий, органичности музыкального высказывания, идя от внутреннего к внешнему, от самоощущения к воплощению, от художественного образа, его слышания внутренним слухом и осмысленного представления к способу звукоизвлечения,

*прикосновению, штриху, интонированию. Так достигается постижение содержания сочинения.*

*Отдельное внимание уделяется редакциям «бетховенских» сонат: Я с огромным уважением отношусь к А. Шнабелю и считаю, что он много сделал для того, чтобы мы начали больше любить, понимать и чувствовать Л. Бетховена. Например, в Советском Союзе его записи в своё время совершили переворот. Я хорошо помню далекий 1973 год, когда мы поступали в аспирантуру, тогда появились первые диски Шнабеля, которые были труднодоступны. Мы изучали то, как он играл Бетховена, «в подполье», как глубоко диссидентская группа, потому что в Советском Союзе было принято слушать других исполнителей. Но играть по редакции Шнабеля я бы не рекомендовала своим ученикам, потому что, во-первых, ничего лучше *Urtext*<sup>5</sup> никто пока не придумал; во-вторых, Шнабель в этой редакции фиксировал, насколько это возможно, своё собственное состояние (пианистическое, музыкантское, творческое). Если мы будем повторять то, что он делал, то потерпим фиаско по той простой причине, что «влезть» в чужую душу, почувствовать то, что чувствовал другой пианист невозможно и обречено на провал. В своём исполнении мы должны опираться на текст Бетховена и придерживаться исключительно того, что «завещал» нам автор.*

Вместе с тем, очень полезно изучить исследования Шнабеля, касающиеся творчества Бетховена, и интересно проанализировать его **аппликатуру**. Например, перу Шнабеля принадлежит книга под названием «Ты никогда не будешь пианистом»<sup>5</sup>. Эти слова в своё время сказал ему педагог. Этой фразой автор и озаглавил книгу, имея в виду, что он музыкант. Артур Шнабель, действительно, не был виртуозом в том понимании, как мы представляем себе Ференца Листа или Владимира Горовица. Добиваясь невероятно выразительного и точного интонирования, он прибегал к определенной аппликатуре. Она, на первый взгляд, как бы неудобная, но на самом деле помогает сыграть выразительно те самые интервалы и смысловые точки, к которым пианист стремил-

---

<sup>5</sup> Имеется в виду следующая книга: Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом!» / А. Шнабель ; пер. с англ. В. Бронгулеева, А. Хитрука. — М. : Классика-XXI, 2002. — 336 с. — Серия : Музыка в мемуарах.

ся прийти в конечном итоге. И с точки зрения аппликатуры редакция Шнабеля очень интересна. Но с позиции музыкального времени она кажется мне менее удачной. Пытаться соблести «шнабелевские» временные указания – это весьма трудоёмкий, а главное, несколько бессмысленный процесс, поскольку ощущение времени у каждого индивидуально, оно зависит от возраста, знаний, жизненного опыта и пр. И если сейчас я настаиваю на определённом «снижении» исполнительского «градуса» в первой части, то только потому, что Вы сами играете Финал в таком темпоритме, который предполагает иную организацию начала. Например, лично я играла бы еще спокойней, но опять-таки потому, что уже есть о чем подумать, что вспомнить и хочется продлить каждое мгновение этой музыки. Вы в девятнадцать лет тоже обладаете своим опытом, на него и опирайтесь, только придерживайтесь авторских указаний Людвиг ван Бетховена.

*Продолжается скрупулёзная интонационная «проработка». Т. Б. показывает на инструменте, что интонация, идущая вверх, поступенно или скачком, не обязательно должна быть громче или с акцентом, она просто выше, это **другое время** взятия, иное натяжение, напряжение, ощущение, но не удар. В этом состоит **слышание интервала**. Когда есть удар, в звуке возникает металлический призыв, он прерывается. Мы как пианисты должны чётко понимать, что играем не ударные звуки, а **играем звуками**. Следовательно, звук в звук должен переходить безударно. Это осуществимо в голове. И когда Вы это слышите, у Вас замечательно получается. *Интонационный поиск продолжается практически над каждым звуком. «Заряжая» своей работой, Т. Б. заставляет вслушиваться в каждый звук, каждую интонацию не только исполнителя, сидящего за роялем, но и публику, внимающую в зале.**

Одним из способов преодоления ударности звукоизвлечения является активизация работы мышц спины. Этому способствует следующее упражнение: Т. Б. становится на некотором расстоянии позади исполнителя, опирается двумя руками в лопаточную область спины и слегка надавливает. Исполнитель должен держать спину ровно и в таком положении играть. Т. Б.: Мышцы спины обязаны участвовать в звукотворчестве, при этом спина остаётся как бы неподвижной, а мышцы работают, посылая энергию от позвоночника в **конец паль-**

ца. Локти должны быть свободными. Тогда извлекаемый звук, «пропущенный сквозь себя», будет органично перетекать один в другой.

*Обращая внимание на обязательную интонационную связь между всеми разделами формы – от отдельного мотива до целых частей, Т. Б. спрашивает: Вы знаете, какой интервал связывает эту фразу с предшествующей? Ответ: Дуодецима. Т. Б., очерчивая в воздухе большую дугу: Вы «прожили» этот интервальный путь? Ведь именно по этой услышанной «дуге» будут идти триоли. Они не должны ни вылезать за её динамические пределы, ни проваливаться, а заполнять этот слышимый внутренним слухом путь. На этой звуковой волне следует размещать триольное наполнение. Более того, *rubato* триолей и обусловлено слышанием интервала, не ровно, а с движением: в какой-то момент начинается *crescendo*, потом оно немножко «опадает», начинается вторая волна *crescendo*, чуть-чуть ускоряется, потом происходит большой динамический спад. Всё это осуществляется на **дыхании**. Нельзя просто перечислять звуки и играть так, как хочется. Фраза указывает на определенный тип движения, которое мы должны воссоздать, опираясь на живое человеческое дыхание. Можно использовать цепное дыхание как, например, в хоре. Но следует чётко помнить, что это одна мысль, которую необходимо довести до конца. Важно всегда помнить об опоре на дыхание в музыке, это также поможет избежать ударности звукоизвлечения. И там, где имеется возможность свободно поднять руку, опираясь на **дыхание**, пианист обязан это делать.*

*Чтобы появилось ощущение интервального натяжения, Т. Б. предлагает сыграть не скачок на дуодециму, а более близкий интервал квинты, услышать её «пустоту», обречённость, трагедийность; выстроить интервал на более коротком расстоянии. К этому добавляется новое «веркинское» упражнение на ощущение перетекания звука в звук: Берем ноту («фа-диез») одной рукой и движением другой руки от кончика пальца (в нашем случае четвёртого) ведём её через фаланги и внешнюю сторону кисти к кончику играющего пальца второй ноты («до-диез» первым пальцем). Т. Б. показывает упражнение на крышке рояля: Это проверочное упражнение должен делать сам пианист, когда сидит и работает, представляя себе, как этот переход энергии и ощущение натяжения должны осуществляться в действительности. Это упражнение можно использовать на любых*



интервалах. Позднее это делается автоматически на уровне подсознания, но вначале навык необходимо закрепить мышечно, ощутить физически. Даже в прима звук не стоит на месте, он проживает жизнь, это тоже интервал, причём один из самых трудных.

*Во время урока Т. Б. использует словесные ассоциации, указывая на звуковой разговор, на важность произнесённой интонации, на роль каждой ноты. Например, типичными становятся такие вопросы: Какие взаимоотношения у «соль-диеза» с «ми»? Какое между этими звуками эмоциональное состояние-сопряжение? При этом ведётся диалог с исполнителем, которому предоставляется возможность доказать свою точку зрения, своё слышание. Одновременно уточняются интонационные точки мелодии и баса, и продолжается бескомпромиссная «борьба» с ударом при звукоизвлечении: Полюби звук, услышь его вначале, а потом возьми... Нет глубины... Попробуй нажимом, под одним весом. Т. Б. одновременно со звучанием надавливает на плечо исполнителя, показывая искомый принцип взятия звука. Т. Б.: Одна из типичных ошибок пианиста: во время большого скачка вверх мы всегда идём по горизонтали, вдоль клавиатуры, на «выброс». А звук идёт внутрь рояля, вдоль натянутых струн. Туда и нужно смотреть, когда ищешь натяжение скачка... Ещё полезно представлять расстояние между интонационными точками в виде геометрических фигур, зрительно их видеть. Т. Б. обращает внимание на то, что нельзя заканчивать музыкальную мысль преждевременно, замыкать её. Необходимо охватывать длинные построения, нанизывая музыкальные мысли одна на другую, и наделять смыслом каждую ноту. Очень медленно и кропотливо выстраивается интонационный «каркас» сочинения.*

*Т. Б. избегает простоты, шаблонности или надуманности интонирования. **Вся музыка должна быть пропущена через себя.** Например, в одном эпизоде слышится «обрыв жизни», который необходимо пережить в соответствующей интонации. Т. Б.: Бетховен не писал музыку красивую «вообще». В это, наверное, трудно поверить нам, современникам XXI века, но Бетховен был настолько культурным и цивилизованным человеком, что, действительно, любил людей. Это, наверное, неправдоподобно звучит? С его-то характером, тяжёлым, нервным. Он был человеком, который писал музыку, преодолел*

вая мучительные боли, причём ежедневно, ежечасно, ежеминутно. Дело здесь даже не в том, что он терял слух, хотя само по себе это обстоятельство больше, чем трагедия всей жизни. Просто состояние его здоровья было таково, что он испытывал такие боли, которые любого среднестатистического человека могли бы превратить в мизантропа, ненавидящего как всё человечество, так и каждого отдельно взятого индивидуума. Но в творчестве Бетховена мы не найдём ни одного произведения, где есть хоть одна нота неверия в себя, хоть одна интонация, приводящая в состояние отчаяния, из которого нет выхода. Бетховен был гениальным Человеком. Если бы он не писал свою музыку, возможно, мы не имели бы ни Й. Брамса, ни Ф. Шопена, ни Ф. Листа, ни многих последующих гениев. Бетховен думал о лучшем в человеке. Я не устаю повторять, что если хочется прикоснуться к чему-либо подлинно настоящему, то прочитайте «Гейлигенштадтское завещание» и послание к Бессмертной возлюбленной; это заменит вам все романы о любви, потому что так сказать мог только Великий Человек. Я уверена, что если бы Бетховен оставил только это письмо и больше ничего, то всё равно бы остался в памяти человечества. Так написать, выбрав единственно возможные и точные слова, не смог ни один романтик. Такой тщательный отбор слов и невероятная ответственность за каждое слово. И это есть в его музыке: минимум слов, за которыми скрывается вся история Человека, в которого он верит. Не случайно в своей Девятой симфонии композитор взял «Оду к радости». Это его последнее обращение к нам: «Люди, будьте же людьми!». У музыкантов есть шанс стать теми людьми, к которым обращался Бетховен. В той музыке, которую Вы исполняете, Вы отвечаете за каждый звук и не имеете права ничего говорить походя, ни о чём...

*Звучат последние такты первой части бетховенской «Лунной сонаты». Шлифуясь под руками Мастера, исполнение становится совсем иным, исчезает суета движения и пустота ударного звукоизвлечения. На первый план выходят продуманность фразировки, глубина и тембровая окрашенность интервалов, объёмность и многоплановость фактуры, пластичность ритмического рисунка в условиях подлинно «дирижерского» метра; всё то, что делает интерпретацию художественно содержательной и нацеленной на раскрытие подлинного авторского замысла. Но ведь основная задача педаго-*

*га – это показать пути решения и вооружить соответствующими «ключами», всё остальное – в руках исполнителя. QUAERITE ET INVENIETE<sup>6</sup>...*

**Веркина Т. Шанс стать тем, к кому обращался гений... (к проблеме исполнительского интонирования).** Данная статья включает в себя материал фортепианных уроков, проведенных Народной артисткой Украины, ректором Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, заведующей кафедрой специального фортепиано, кандидатом искусствоведения, профессором Татьяной Борисовной Веркиной. Эти уроки представляют собой мастер-класс, который состоялся в рамках научно-практического проекта «Практическая музыкология» 09 января 2015 г.

**Ключевые слова:** исполнительская интонация, интервал, звуковая волна, фортепианная фактура, аффект, музыкальное время.

**Веркіна Т. Шанс стати тим, до кого звертався геній ... (до проблеми виконавської інтонування).** Дана стаття включає в себе матеріал фортепіанних уроків, проведених Народною артисткою України, ректором Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, завідуючої кафедрою спеціального фортепіано, кандидатом мистецтвознавства, професором Тетяною Борисівною Веркіною. Ці уроки являють собою майстер-клас, що відбувся в рамках науково-практичного проекту «Практична музыкологія» 9 січня 2015.

**Ключові слова:** виконавська інтонація, інтервал, звукова хвиля, фортепіанна фактура, афект, музичне час.

**Verkina T. A chance of being one of those to whom the Genius addressed (on the problem of performing intonation).** The article includes the material of the piano classes conducted by professor, kandidat of Arts T. Verkina, people's artist of Ukraine, rector of Kharkov I.P. Kotlyarevskiy National University of Arts, head of the special piano Department. These were master classes presented on January 9, 2015 as part of the research practical project «Practical Musicology».

**Key words:** performing intonation, interval, sound wave, piano writing, affection (emotion), music time.

---

<sup>6</sup> Лат. – ищите и обрящите.