

С. БЕЙЛИНА

В классе  
профессора  
В.Х.  
Разумовской







С. БЕЙЛИНА

В классе  
профессора  
В.Х.  
Разумовской

---



ЛЕНИНГРАД • «МУЗЫКА» • 1982.





Ее выступления на эстраде всегда дают огромное эстетическое наслаждение. Обладая прекрасными техническими данными, Разумовская не превращает эти данные в самоцель, ее техника служит ей для тонкого и художественного воплощения авторского замысла.

...Игра Разумовской именно творчество.

*Д. Д. Шостакович* (1938—1939 гг.)

Разумовская по праву занимает место в первом ряду современных советских пианистов и выделяется среди них как яркая художественная индивидуальность, обладающая своим определенным исполнительским стилем.

*А. В. Оссовский* (1945 г.)

Имя замечательной советской пианистки Веры Харитоновны Разумовской — лауреата первого Всесоюзного конкурса пианистов 1933 года, профессора Ленинградской консерватории — не принадлежит к числу самых популярных, овеянных громкой славой. И все же оно достаточно известно не только узкому кругу специалистов и не только в Ленинграде, хотя все меньше остается свидетелей расцвета таланта и концертной деятельности артистки в 30-е годы и хотя в послевоенные годы сильно сократилась география и количество ее концертных выступлений. С именем Разумовской связывается представление о художнике редкостно одаренном, своеобразном и тонком, эмоциональном и романтическом, страстно увлеченном музыкой, всецело ей преданном. О том, что составляло нерв ее художественной индивидуальности, что прежде всего бросалось в глаза и поражало, хорошо сказано в воспоминаниях профессора Ю. Н. Тюлина: «Обаяние исполнительского облика артистки, при всех остальных чисто пианистических качествах, заключалось, главным образом, в необычайной поэтичности, романтической взволнованности, в особой теплоте, насыщенности ее интерпретации живыми человеческими чувствами (курсив наш.— С. Б.). В игре Разумовской преобладала эмоциональная и образная непосредственность»<sup>1</sup>. Те же черты исполнительского облика пианистки («высокоталантливой, зрелой, законченной художницы») подчеркнуты в развернутой характеристике, принадлежащей перу члена-корреспондента АН СССР, заслуженного деятеля искусств, профессора А. В. Оссовского, который тоже считал, что наиболее существенны в ней «обаяние

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Памяти В. К. Разумовской. — Советская музыка, 1968, № 7, с. 61.

женственности и поэзии, теплый искренний лиризм, внутреннее воодушевление, художественная тонкость и одухотворенность передачи, отражающие столь же тонкий склад психики и ума». Высоко оценивались «тщательная ювелирная отделка деталей при стройности и выдержанности формы целого, счастливое сочетание богатой интуиции и большой вдумчивости, наконец — острое чувство стиля, безупречно строгий вкус, опирающийся на глубокую интеллектуальную культуру». Оссовский отмечал также, что Разумовская «владеет всеми достижениями современного европейского пианизма и свободно преодолевает любые технические трудности», но главным оставалось то, что «этой „механической“ стороны пианистического искусства как-то не замечаешь и даже не хочешь замечать, слушая Веру Харитоновну: настолько завораживающая проникновенность и поэтическое очарование передачи самого существа, духа и стиля исполняемой музыки (курсив наш. — С. Б.) захватывают и поглощают внимание слушателя»<sup>1</sup>.

Артистическое своеобразие личности Разумовской, все, что было присуще ей как музыканту, чем владела она как пианистка, проявлялось не только в концертно-исполнительской, но и в педагогической деятельности, которой Вера Харитоновна отдала более четырех десятилетий.

В ее преподавании, как и в игре, все было подчинено содержательной стороне интерпретации, насыщенной «живыми человеческими чувствами». Ей были близки эстетические и методические принципы таких пианистов, как Г. Нейгауз, К. Игумнов, В. Софроницкий, А. Корто. Передавая свое пианистическое умение ученикам, применяясь к особенностям каждого из них, тщательно обучая ремеслу, скрупулезно вникая во все детали, из которых складывается профессиональное мастерство, Разумовская ни на минуту не выпускала из виду некий постоянный ориентир: все, что происходило на уроках, так или иначе соотносилось с высокими художественными идеалами.

Не в меньшей мере, чем на слушателей концертных залов, воздействовали на учеников ее обаяние, поэтическая одухотворенность, романтическая взволнованность музыкой. Яркая образность мышления, стремившаяся найти словесное выражение, помогала ей активизировать в учениках творческое начало, давала возможность приобщить к собственным ощущениям, — эмоциональным, а также двигательным и тактильным.

О ее педагогике можно говорить как о педагогике замедленного действия. Многие ученики по-настоящему осознали, поняли и оценили, какое богатство передала им Вера Харито-

---

<sup>1</sup> Характеристика была написана в связи с выдвижением Разумовской в 1945 году на должность профессора кафедры специального фортепиано Ленинградской консерватории (хранится в архиве ЛОЛГК им. Римского-Корсакова, ед. хр. 71, л. 206).



нова, лишь после того, как вступили на самостоятельный путь<sup>1</sup>.

Еще в 1939 году Д. Д. Шостакович, высоко ценивший Разумовскую, предрекал: «Ее педагогическая работа в стенах Ленинградской ордена Ленина консерватории приносит и будет приносить в будущем прекрасные результаты»<sup>2</sup>. И действительно, десятки подготовленных Разумовской пианистов преподают и концертируют в различных уголках страны. Многочисленные ученики Веры Харитоновны успешно передают ее традиции своим ученикам — ее музыкальным «внукам»<sup>3</sup>. Благодаря этой эстафете поколений педагогический метод Разумовской живет. Однако живет только в устной традиции и для сравнительно небольшого круга пианистов, в то время как многое ценное и плодотворное в нем, бесспорно, заслуживает более широкого распространения.

Автор настоящей работы на протяжении пяти лет обучения в классе профессора В. Х. Разумовской (1956—1961 гг.) вел довольно регулярные записи — своего рода поурочный дневник, куда заносилось все, что происходило на занятиях, все указания, замечания и пояснения Веры Харитоновны, все ее требования, ее уточнения, различные образные характеристики и ассоциации, то и дело возникавшие в связи с изучаемыми произведениями и т. п. (по возможности дословно или хотя бы близко к тексту). Последующий анализ этих записей, которые не раз выручали добрым советом, когда самой Веры Харитоновны уже не стало, показал, как мудро, продуманно и систематично развивала она своих подопечных, какой органичной и цельной была вся система ее занятий.

Так созрело решение восстановить и запечатлеть, насколько это удастся, те принципы и приемы, которыми руководствовалась и которые применяла Разумовская в своих занятиях с учениками. Разумеется, автор вполне отдает себе отчет в том, что сложность этой задачи позволяет рассчитывать

---

<sup>1</sup> Уместно привести здесь слова В. В. Пухальского: «Никогда не судите о педагоге по тому, как играют его ученики, пока они у него занимаются. О педагоге следует судить по тому, как играют его ученики через десять лет после занятий с ним» (*Коган Г. Избранные статьи. М., 1972, с. 172.*)

<sup>2</sup> Архив ЛОЛГК, ед. хр. 192, л. 304.

<sup>3</sup> В числе питомцев Разумовской — доцент Саратовской консерватории О. Рудницкая, заслуженная артистка РСФСР Г. Александрова, педагоги Ленинградской консерватории О. Норейко и Ю. Ананьев, старший преподаватель Кишиневской консерватории Е. Зак и другие. Воспитанник М. В. Вольф, ученицы В. Х. Разумовской, выпускник Специальной музыкальной школы при ЛОЛГК С. Иголинский в 1972 г. стал обладателем 1-й премии на Всесоюзном конкурсе пианистов, в 1974 г. завоевал 2-ю премию на Международном конкурсе им. П. И. Чайковского, а в 1975 г. стал лауреатом Международного конкурса исполнителей им. королевы Елизаветы в Брюсселе (2-я премия). У М. В. Вольф занимался и П. Егоров, ныне лауреат 1-й премии на Международном конкурсе пианистов им. Р. Шумана в Цвиккау (1975 г.), а также Ю. Стадлер, лауреат юношеского радиоконкурса «Концертино Прага» (1979 г.).

лишь на частичное ее решение, поскольку никаким, даже самым добросовестным описанием не воссоздать той творческой атмосферы, тех чисто музыкальных впечатлений, которые оживляли все, что говорилось и делалось на уроках. А вне контекста этой насыщенной музыкой атмосферы кое-что из высказываний Веры Харитоновны (в частности, ее рабочая условная терминология) может показаться субъективным и даже наивным. И это понятно, поскольку многое формулировалось спонтанно, к случаю и, конечно, не для записи, а ради сиюминутного контакта с учеником.

Кроме собственных записей автор использовал в своей работе два доклада Разумовской: «О работе над произведением» (18 июля 1944 г., Ташкент) и «Об ответственности исполнителя и его моральном облике» (выступление перед студентами после внутривузовского конкурса на лучшее исполнение произведений Шопена, 1956 г., Ленинград)<sup>1</sup>. К сожалению, стенограммы других методических выступлений Разумовской не сохранились, да и первое из названных сохранилось не полностью. Дополнительными источниками послужили документы, связанные с биографией Разумовской и хранящиеся в архиве Ленинградской консерватории, устные и печатные воспоминания ее близких, друзей и учеников, материалы прессы, посвященные ее выступлениям, а также немногие сохранившиеся в записи образцы ее исполнительского искусства<sup>2</sup>.

Большую помощь в первоначальной стадии работы над рукописью автору оказали профессор ЛОЛГК Н. Е. Перельман, старший преподаватель Специальной музыкальной школы при ЛОЛГК М. В. Вольф, преподаватели училища при ЛОЛГК Ю. Л. Растопчин и училища им. Мусоргского Л. М. Бершадская и другие ученики и близкие друзья В. Х. Разумовской. Выражаю им мою глубокую благодарность.

<sup>1</sup> В дальнейшем все высказывания Разумовской приводятся в кавычках без дополнительных ссылок. Ей же принадлежат отдельные характерные слова и определения, также взятые в кавычки.

<sup>2</sup> Из них наиболее удачна пластинка (Д-17960) со следующей программой: Шопен. Две мазурки — e-moll (op. 41, № 2) и b-moll (op. 24, № 4); Скерцо b-moll (op. 31). Скрябин. Листок из альбома (op. 45, № 1), Желание (op. 57, № 1), Загадка (op. 52, № 2), Прелюдия (op. 74, № 3), К пламени.

В фонотеке Ленинградской консерватории имеется магнитная запись некоторых произведений из ее репертуара: Шопен. Вальс As-dur (op. 34, № 1), 3 мазурки: cis-moll (op. 41, № 1), e-moll (op. 41, № 2), b-moll (op. 24, № 4); Ноктюрны Fis-dur (op. 15, № 2), H-dur и E-dur (op. 62, № 1 и 2); Брамс. Два интермеццо E-dur (op. 116) и e-moll (op. 119). В фонотеке Ленинградского радио также имеется ряд записей, сделанных в 1958 г.: Брамс. Три интермеццо (op. 117); Шопен. Три мазурки G-dur (op. 50, № 1), cis-moll (op. 41, № 1), As-dur (op. 50, № 2); Шуман. Фантазия C-dur, Шуберт. Соната A-dur (op. 120); Мендельсон. 4 песни без слов.

Известно, что игру Веры Харитоновны записывали и в Москве. Быть может, следует разыскать эти магнитофонные ленты и, если возможно, переписать их на пластинку.



Вера Харитоновна Разумовская родилась 22 сентября 1904 года в Елизаветграде (ныне Кировоград). Елизаветград выделялся среди городов России своей «склонностью к музыкальному искусству». «В предреволюционные годы в Елизаветграде нередко выступали прославленные инструменталисты — пианисты Скрябин, Гофман, Пюньо, скрипачи Крейслер, Кубелик, Губерман, Ауэр. Город оказался родиной ряда ярких представителей художественной, артистической и научной интеллигенции России... и это естественно, ибо Елизаветград был одним из периферийных культурных центров России... Семьи Блуменфельдов, Шимановских и Нейгаузов составляли музыкальное ядро Елизаветграда...»<sup>1</sup>.

По воспоминаниям Веры Харитоновны, еще совсем ребенком она часто бывала у Нейгаузов, Блуменфельдов, Шимановских и их друзей, что благотворно повлияло на ее развитие. Отец и мать не оставили без внимания рано проявившиеся музыкальные способности дочери. Первоначальное музыкальное образование девочка получила у Густава Вильгельмовича Нейгауза, чья школа «являлась музыкально-педагогическим центром города»<sup>2</sup>. Густав Вильгельмович, человек большой культуры, разносторонний музыкант, был очень строгим и требовательным педагогом. Впоследствии Вера Харитоновна вспоминала, что благодаря ему она уже в детстве получила основательную пианистическую подготовку.

В 1914 году в Елизаветград после обучения и концертных гастролей за границей приехал Генрих Густавович Нейгауз. Он стал помогать отцу в педагогической работе. Разумовская всю жизнь благодарит судьбу, пославшую ей такого учителя музыки. На первом же уроке Генрих Густавович предложил ей сыграть правой рукой гамму до мажор «тихим божественным звуком, идеально легато, тихонечко сопровождая ее легкими аккордами в левой руке». Основное место в учебном репертуаре девочки стали занимать полифонические произведения:

<sup>1</sup> Дельсон В. Генрих Нейгауз. М., 1966, с. 11, 12.

<sup>2</sup> Там же.

тщательно и глубоко изучались трехголосные инвенции Баха. Однако занятия с Генрихом Густавовичем вскоре прекратились, так как он снова покинул Елизаветград.

В 1919 году Вера Харитоновна закончила женскую гимназию, и семья Разумовских переселилась в Киев. Вскоре, к большой радости юной музыкантши, туда же приехал и Г. Г. Нейгауз. В Киеве он «провел три насыщенных многообразными трудами года. Здесь он преподавал (в Киевской консерватории), концертировал. Ученики у него, по его выражению, были разные: „больше плохих, нежели хороших“. Все же в период работы в Киевской консерватории он сумел воспитать ряд отличных пианистов, среди которых выделяются имена В. Разумовской и Т. Гутмана»<sup>1</sup>.

Нейгауз любовно, чутко, но и требовательно растил исполнительскую индивидуальность Разумовской, прививал ей безупречный вкус, развивал поэтичность и непосредственность, учил органичности построения крупных форм, правдивости и богатству интонирования, побуждал к пониманию высокой миссии музыканта-исполнителя, к постоянным исканиям художественного идеала.

А время было тяжелое. Гражданская война, голод, холод. Заниматься приходилось при свете коптилки, на плохом инструменте. Девочка усердно трудилась и за короткий срок выучила 33 прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха. (Потом всю жизнь Вера Харитоновна жалела, что не прошла с Нейгаузом все 48 прелюдий и фуг.) Произведения изучались глубоко и фундаментально: спустя многие годы пианистка помнила и играла наизусть вещи, выученные в детстве и юности. Навыки, приобретенные в те годы, помогали ей в дальнейшем подготавливаться к концертам в ограниченный срок и в трудных условиях.

В Киеве расширился круг близких знакомых Веры Харитоновны, причастных к искусству: кроме Нейгаузов и Блуменфельдов в него вошли композитор В. Дешевов, поэт Б. Пастернак, пианисты В. Горовиц, А. Логовинский, а также прибывшие тогда из голодного Петрограда музыковед А. Оссовский, пианист С. Тарновский, тогда же началась и многолетняя дружба с Н. Перельманом.

В домашних концертах у Нейгаузов звучали симфонические произведения Вагнера, Скрябина, Римского-Корсакова, Стравинского в переложении для двух фортепиано Феликса Блуменфельда и Генриха Нейгауза, исполнялась музыка Прокофьева, Метнера. К этому времени Вера Харитоновна великолепно знала оперы Римского-Корсакова, Вагнера и, обладая редкой музыкальной памятью, помнила и играла

---

<sup>1</sup> Мильштейн Я. Генрих Нейгауз. — В кн.: *Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры*. М., 1958, с. 289.



наизусть клавиры «Золотого петушка», «Тристана и Изольды». По воспоминаниям профессора Ленинградской консерватории Н. Перельмана, Разумовская уже тогда поражала отточенным пианизмом, глубоким знанием полифонической музыки Баха, большим кругозором, необыкновенной музыкальной памятью. Когда несколько позже пианистка приехала в Ленинград, она удивила многих своим обширным репертуаром, включавшим наряду с классикой немало произведений современной музыки: сонаты Метнера, поздние сонаты Скрябина, сочинения Прокофьева, Стравинского.

В Киевскую консерваторию, директором которой был тогда Ф. П. Blumenфельд, Вера Харитоновна поступила в 1921 году и окончила ее за один год, оказавшись в числе первых выпускников класса Нейгауза. К тому времени она была в прекрасной пианистической форме, ее выпускной экзамен (26 мая 1922 г.) прошел блестяще, и в свои неполные 18 лет она получила диплом Свободного художника. Тогда же началась концертная и педагогическая деятельность пианистки. Разумовская дала ряд сольных концертов в зале Киевской консерватории, участвовала в симфонических концертах, проводившихся в киевском Пролетарском саду. Приглашенная в качестве преподавателя классов специального фортепиано в Киевскую консерваторию и музыкальную школу, она проработала там два года (1923—1925). Пианистка продолжала упорно трудиться: тяга к совершенствованию мастерства была в ней необычайно сильной и на протяжении всей дальнейшей жизни.

Стремление совершенствоваться и побудило ее в 1925 году поехать в Москву вслед за Нейгаузом, который по инициативе А. В. Луначарского был приглашен на должность профессора в Московскую консерваторию. Условия жизни в Москве были нелегкими (сырая комната, плохое питание), но Вера Харитоновна занималась с самоотдачей. Она составляла для себя подробные планы работы на каждый день и неукоснительно их выполняла. Не замыкаясь в четырех стенах, она вела энергичную общественную и концертную деятельность: как член организации работников искусств, выступала с концертами-лекциями в рабочих аудиториях, организовала хоры пионерские кружки (в клубе «Пролетарская кузница»), много концертировала в разных городах страны, выезжая на гастроли с певцом Г. С. Пироговым и квартетом имени Страдивариуса. Как солистка она принимала участие в концертах московского Дома печати, Колонного зала Дома Союзов.

Та же тяга к новому, неукротимое стремление совершенствоваться и расширять свое музыкальное образование привели ее в 1926 году в Ленинград, где она, уже дипломированный специалист с четырехлетним стажем работы, решила поступить к профессору Л. В. Николаеву в Ленинградскую консерваторию:

незадолго до этого класс Л. В. Николаева закончили такие выдающиеся музыканты, как Д. Шостакович, М. Юдина, В. Софроницкий. На вступительном экзамене Разумовская исполнила Прелюдию и фугу *cis-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, Сонату № 28 Бетховена, Баркаролу Шопена, Сонату № 9 Скрябина, «Смерть Изольды» Вагнера—Листа. А.К. Глазунов, слушавший ее на приемных экзаменах, отозвался о ней как о прекрасной пианистке концертного плана и сформировавшемся музыканте.

Спустя сорок два года профессор Ю. Н. Тюлин, старший товарищ Веры Харитоновны, писал, что хорошо помнит, как в 1926 году во время приемных экзаменов в Ленинградской консерватории распространился слух о талантливой киевской пианистке Вере Разумовской, покоровшей своей игрой членов приемной комиссии. Композитор В. Дешевов, общий друг Ю. Тюлина и В. Разумовской, познакомил их. Пианистка начала посещать факультативный семинар, который по поручению проректора консерватории А. В. Оссовского вел тогда Ю. Н. Тюлин, стала бывать и у него дома, восхищая своей вдохновенной игрой. Тюлин свидетельствует, что Разумовская обладала удивительным слухом и музыкальной памятью: в 1927 году она взялась исполнить на концерте современной музыки его большую и очень трудную Третью сонату (изданную годом позже) и безмерно удивила автора, когда через три дня после получения нот (43 страницы!) сыграла ее наизусть без единой ошибки. Тюлин вспоминает также, как Разумовская однажды по слуху воспроизвела на рояле большие куски из современных оркестровых произведений, впервые исполненных перед этим в Ленинградской филармонии. Его поразила тогда точность ее передачи некоторых сложных отрывков, которые случайно он хорошо знал (например, фрагмент из балета Мийо «Бык на крыше»). «Характерно, что, всегда поглощенная интересом к самой музыке, она не любила, когда отмечали эту ее феноменальную способность»<sup>1</sup>.

Материальное положение молодой пианистки в то время было затруднительным: отец ее умер еще в 1914 году, мать была нетрудоспособна и сама нуждалась в поддержке; некоторую помощь Вера Харитоновна получала от сестер, проживавших в Киеве. Сохранилось заявление Разумовской в Комиссию платности: «Ввиду того, что я приехала недавно и не имею еще никаких заработков, прошу временно — до приискания работы — освободить меня от платы за учение»<sup>2</sup>.

Одновременно с Разумовской в классе Л. В. Николаева обучалось много талантливых музыкантов, среди них — Н. Пельман, П. Серебряков, Г. Бузе, А. Каменский, К. Шмидт.

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Памяти В. Х. Разумовской, с. 59.

<sup>2</sup> Архив ЛОЛГК, ед. хр. 192, л. 244.

Заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист РСФСР Леонид Владимирович Николаев преподавал игру на фортепиано и композицию с 1909 по 1942 год и как профессор (с 1926 г.) занимал виднейшее место на кафедре фортепиано. Он одним из первых в консерватории открыл двери своего класса, разрешив присутствовать на занятиях студентам других педагогов. Большое значение придавал он методике домашней работы, ежегодно читая лекции на эту тему ученикам. Много ярких и разных по творческому облику пианистов вышло из его класса в 20-е и 30-е годы. В афишах их концертов, которые часто устраивались филармонией и консерваторией, указывалось: «Школа Николаева». Его устремления как педагога были направлены к тому, чтобы ученики «в органическом единстве познавали образное содержание, особенности формы и выразительных средств произведения»<sup>1</sup>. Занятия у Николаева, уделявшего большое внимание постижению драматургии музыкальных произведений, содействовали раскрытию аналитического дара Разумовской, а также дальнейшему росту ее виртуозных возможностей.

С 1927 года Вера Харитоновна стала совмещать учебу с концертной, культурно-просветительской и педагогической работой. Три года она вела класс специального фортепиано во Втором государственном музыкальном техникуме, работала концертмейстером в Театре рабочей молодежи (ТРАМ)<sup>2</sup> и в Государственном академическом театре оперы и балета (ГАТОБ), где участвовала в постановке оперы В. Дешевова «Лед и сталь», играла на лекциях Ю. Н. Тюлина и Х. С. Кушнарева в рабочем университете консерватории. За эти годы Разумовская дала целый ряд сольных концертов (в Киеве, Москве, Ленинграде).

В 1930 году Разумовская блестяще закончила Ленинградскую консерваторию, где и осталась преподавать (поначалу она вела общий курс фортепиано, или, как тогда его называли, «дополнительное» фортепиано). Не слишком щедрый на похвалы профессор Л. В. Николаев в своем официальном отзыве характеризовал тогда В. Х. Разумовскую как одного из лучших представителей своей школы, утверждая при этом, что она «представляет выдающуюся (курсив наш.— С. Б.) ценность и как пианистка и как педагог»<sup>3</sup>.

В 1931 году Разумовская участвовала во Всеукраинском конкурсе пианистов, а вскоре как одна из лучших пианисток Советского Союза была послана в Варшаву на Второй Международный конкурс имени Ф. Шопена.

<sup>1</sup> 100 лет Ленинградской консерватории. Л., 1962, с. 131.

<sup>2</sup> Ныне Театр им. Ленинского комсомола.

<sup>3</sup> Отзыв от 14 июля 1931 г. — Архив ЛОЛГК, ед. хр. 192, л. 264.

Период подготовки к конкурсу был нелегким: в то время Вера Харитоновна работала в музыкальном секторе Государственного объединения музыки, эстрады и цирка (ГОМЭЦ). В этой новой «системе» организации различных видов искусств «камерная музыка попала в одну компанию с морскими львами, партерными акробатами и оригинальными жанрами эстрады и была переведена на степень жанра терпимого, но скромного»<sup>1</sup>. Высококвалифицированным исполнителям нередко приходилось аккомпанировать цирковым номерам. Узнав об этом, в январе 1932 года дирекция Консерватории обратилась в Музыкальный сектор этой организации: «Преподавательница Ленинградской государственной консерватории В. Х. Разумовская, выделенная на Всесоюзном просмотре молодых советских пианистов на Международный конкурс имени Шопена в Варшаве, по сведениям, имеющимся в консерватории, загружается работой, понижающей ее квалификацию и нарушающей ее подготовку к конкурсу. Неоднократные заявления Разумовской об освобождении ее от цирковых номеров оставались без последствий. Считая недопустимым использование выдающихся пианистов на такой работе, как аккомпанемент эстрадно-цирковым программам, просим Вас принять меры для предоставления тов. Разумовской работы, соответствующей ее высокой квалификации»<sup>2</sup>.

6 марта 1932 года в Варшаве состоялось открытие Второго Международного конкурса имени Ф. Шопена. От Советского Союза в конкурсе участвовало двенадцать человек. Профессор Варшавской консерватории Петр Рытель в статье «Венгры и русские — фавориты конкурса» писал: «Исключительно индивидуальную и впечатляющую школу продемонстрировали пианисты из России»<sup>3</sup>. «Шопен стал собственностью всего мира, — делилась впечатлениями Эмма Альберг, пианистка, педагог и критик. — Поэзия [Шопена] нашла приют в России, романтизм — в Венгрии. Русские вносят в свое отношение к Шопену преклонение и любовь, низжайшее изумление и взволнованность, от которого подчас перехватывает дыхание, ломается голос, которое заставляет говорить шепотом — столь же внятным! Две великие пианистические школы, венгерская и русская, завоевали на шопеновском конкурсе огромный успех!»<sup>4</sup> Этот успех разделила и Разумовская, награжденная в числе других советских пианистов Почетным дипломом.

Международный конкурс явился для пианистки серьезным испытанием и благотворно повлиял на ее творческий рост: уже через год на Первом Всесоюзном конкурсе пианистов Разумов-

<sup>1</sup> Коган П. Вместе с музыкантами. М., 1964, с. 176.

<sup>2</sup> Архив ЛОЛГК, ед. хр. 192, л. 268.

<sup>3</sup> Международные конкурсы пианистов им. Ф. Шопена (1927—1970). Варшава, 1970, с. 36.

<sup>4</sup> Там же, с. 37.



ская завоевала вторую премию (первой премии был удостоен Э. Гилельс). Этот конкурс стал важной вехой в истории советского исполнительского искусства. Как писали в прессе тех лет, он явился своего рода «подлинным парадом талантов», продемонстрировал «богатейший материал для выяснения всей картины состояния исполнительской культуры Союза». Отмечалось, что за годы революции удалось не только вырастить прекрасную смену, огромную массу исполнителей разных специальностей, но и создать новый по своей идейной направленности тип исполнителя, устремленного «не к голой технике, не к пустому выхолощенному виртуозничеству, а к идейно полноценному, глубокому по содержанию... подлинному искусству»<sup>1</sup>.

В числе победителей Всесоюзного конкурса Разумовская участвовала в правительственном концерте.

Выступления молодых музыкантов привлекли к себе пристальное внимание музыкальной критики, и искусство В. Х. Разумовской было отмечено высокой похвалой. Так, ее мастерство по достоинству оценил Г. М. Коган, который писал: «У Разумовской владение фразой и звуком — на исключительно высокой степени совершенства. Благородная выразительность и тонкий вкус сочетаются у нее с чеканной беглостью и пульсирующей жизненностью исполнения, бьющей ключом из чистейшего музыкального родника. Разумовская — бесспорно одна из лучших на нашей пианистической эстраде, и мы не знаем, многие ли русские пианистки прошлого выдержали бы с ней сравнение»<sup>2</sup>.

Период после окончания Консерватории и до начала Великой Отечественной войны — это десятилетие расцвета концертной деятельности молодой артистки, достигшей полной художественной зрелости. Она получает широкое признание музыкальной критики и слушателей. По манере исполнения современники сравнивали ее с Ландовской (в Моцарте) и с Есиповой (в Шопене). О ней писали, что она «влюблена в фортепиано, и этим тоном влюбленности окрашено все ее творчество. Поэтическая созерцательность соединяется в ее игре с живым порывом и глубоким чувством»<sup>3</sup>.

Щедро одаренная от природы, будучи воспитанницей двух больших и таких разных пианистов, как Г. Г. Нейгауз и Л. В. Николаев, Разумовская чутко восприняла все лучшее, что было характерно для каждого из них. В результате ее искусство сочетало в себе яркий артистизм, непосредственность поэтического очарования и тонкую аналитичность, дополнявшаяся органичной масштабностью построения крупных форм:

<sup>1</sup> Парад талантов. — Советское искусство, 1933, № 23.

<sup>2</sup> Коган Г. Итоги и уроки (Всесоюзный конкурс исполнителей). — Советская музыка, 1933, № 4, с. 105.

<sup>3</sup> Коган П. Вместе с музыкантами. М., 1964, с. 155.

«Получился своеобразный „гибрид“ двух пианистических школ, их органическое слияние»<sup>1</sup>.

В 1933 году Наркомпросом УССР была создана организация, объединившая музыкантов-исполнителей различных специальностей, различных жанров с целью пропаганды классической музыки. К работе в этой системе Государственных академических ансамблей и солистов (ГААНИС) были привлечены молодые одаренные и концертирующие исполнители — Э. Гилельс, Д. Ойстрах, Ю. Брюшков, Н. Перельман, М. Полякин, З. Лодий, А. Доливо и др. Была приглашена и В. Разумовская: 1933—1936 годы — период ее интенсивной деятельности в этой организации. Как солистка она выступала в Киеве, Одессе, Ростове, городах Донбасса. В каждом городе она побывала неоднократно, играя в сезон по два-три раза. В 1936—1938 годах пианистка выезжала с сольными концертами от Московского радиокомитета и Комитета Гастрольбюро в Ташкент, Ашхабад, Баку<sup>2</sup>.

Начиная с 1938 года и до конца ее концертной деятельности Разумовская являлась солисткой Ленинградской филармонии. Д. Д. Шостакович в своей рецензии на одно из выступлений пианистки в симфоническом концерте Ленинградской филармонии (4 апреля 1938 г. исполнялся Второй концерт Листа) писал: «Ее игра произвела чрезвычайно сильное впечатление. Разумовской присущи высокая музыкальность, необычайной красоты звук, значительный диапазон владения инструментом от тончайшего пианиссимо до звучного и выразительного фортиссимо, чрезвычайно благородный темперамент, великолепная техника.

Весь этот большой арсенал Разумовской служит у нее самой почетной цели исполнения, а именно: глубокому проникновению в замысел композитора и доведению этого замысла до слушателя»<sup>3</sup>.

Репертуар артистки был обширен и содержателен. Чуждаясь всего бравурного, внешне эффектного, она строила программы в соответствии со складом своей художественной натуры. Ей было доступно глубокое и тонкое понимание самых разнообразных стилей и жанров — от старинной музыки до импрессионистов и советских авторов, от фортепианных миниатюр — до крупных монументальных произведений. Репертуар ее включал сочинения клавесинистов, И. С. Баха, сонаты Моцарта,

<sup>1</sup> *Альшванг А.* Советские школы пианизма. — Советская музыка, 1939, № 7, с. 48. В очерке четвертом, характеризуя школу Л. В. Николаева, автор дает оценку исполнительского стиля наиболее выдающихся его учеников (В. Софроницкого, М. Юдиной, В. Разумовской, Д. Шостаковича).

<sup>2</sup> В 1936 г. Разумовская выдвигалась на Международный конкурс пианистов в Вене, однако, перешагнув на год возрастной ценз, была отклонена от участия (архив ЛОЛГК, ед. хр. 192, л. 281).

<sup>3</sup> *Шостакович Д.* Концерт В. Разумовской. — Советское искусство, 1938, № 46.

ВЕРА

# РАЗУМОВСКАЯ

**БЕТХОВЕН** СОНАТА № 28  
ЛЯ МАЖОР, соч. 101

**ШУМАН** ФАНТАЗИЯ  
ДО МАЖОР, соч. 17

**ШОПЕН** БАЛЛАДА № 3  
ЛЯ БЕМОЛЬ МАЖОР, соч. 47

ТРИ МАЗУРКИ  
СЕРЦО № 2  
СИ БЕМОЛЬ МИНОР, соч. 31

**СКРЯБИН** ПЯТЬ ПРЕЛЮДИЙ

ЛИСТОН ИЗ АЛЬБОМА  
соч. 11 № 1

ЖЕЛАНИЕ, соч. 17 № 1

ПОЭМА „К ПЛАМЕНИ“,  
соч. 12

Начало в 8 часов вечера

Билеты проданыся

Бетховена (излюбленными были его сонаты № 15, 17, 27, 28, 30, 31), рапсодии, интермеццо, вальсы Брамса, произведения Шуберта, Шумана, Мендельсона, концерты и пьесы Листа, Большую сонату и «Времена года» Чайковского, сонаты Метнера, поздние сонаты, поэмы и множество миниатюр Скрябина, прелюдии, «Остров радости» Дебюсси, произведения советских композиторов. Центральное место в концертных программах занимали практически все жанры шопеновской музыки: оба концерта, Соната h-moll, Фантазия, баллады, Баркарола, Колыбельная, полонезы, ноктюрны, вальсы, прелюдии, экспромты, огромное число мазурок и другие сочинения.

В начале войны Ленинградская консерватория эвакуировалась в Ташкент, где преподаватели и студенты провели три долгих и тяжелых года (сентябрь 1941 — сентябрь 1944). Вера Харитоновна пережила и глубокое личное горе: в 1941 году в Киеве в Бабыем Яру фашистами была расстреляна ее мать. В трудных условиях эвакуации Вера Харитоновна вместе с коллективом консерватории работала не жалея сил, выступала с методическими докладами, участвовала в диспутах и концертах. За заслуги в деле развития культуры и искусства республики Разумовская была награждена Почетной грамотой Президиума Верховного Совета Узб. ССР.

Осенью 1944 года коллектив Консерватории возвратился в Ленинград. Начался новый этап жизни и деятельности Веры

Харитоновны. Снова «ленинградцы имели удовольствие слышать Разумовскую, и всегда зал оказывался переполненным, а концерты проходили как настоящие праздники музыкального искусства»<sup>1</sup>. Искусство ее обрело еще большую зрелость, стало еще более динамичным и целостным, не утратив свойственных пианистке тонкости и обаяния. Однако концерты не были частыми (2—3 в год), и сузился круг ее поездок: она выезжала теперь из Ленинграда только в Москву. Здесь уместно привести вопрос Д. Д. Шостаковича из его довоенной рецензии: «Почему Разумовская так редко появляется на эстраде? Почему наши концертные организации забывают, что их прямой обязанностью является постоянная пропаганда творчества советских исполнителей? А игра Разумовской именно творчество...»<sup>2</sup>

Так или иначе, а львиная доля всех творческих устремлений Разумовской после войны окончательно переместилась из сферы исполнительства в педагогику, которой и в прежние годы она отдавала немало времени и сил.

Уже в 1933 году, став лауреатом Первого Всесоюзного конкурса, Разумовская (еще до окончания трехгодичной «школы мастерства» — аспирантуры, в которую она поступила по окончании Консерватории) сделалась доцентом кафедры специального фортепиано Ленинградской консерватории. Вскоре ее педагогические достижения получили признание, о чем свидетельствовали такие выдающиеся музыканты, как Игумнов, Николаев, Шостакович. Так, К. Игумнов, будучи председателем государственной комиссии на выпускном экзамене 1938 года, отмечал высокий музыкальный и технический уровень исполнения учеников Разумовской, ее педагогическую одаренность, тщательную продуманность метода ее преподавания. Л. Николаев назвал свою ученицу талантливым педагогом и превосходным музыкантом, сумевшим поставить свой класс на большую высоту. Д. Шостакович предсказывал, что и в дальнейшем ее педагогическая работа «будет приносить ... прекрасные результаты»<sup>3</sup>.

В 1940 году Вера Харитоновна прошла по конкурсу на штатную должность профессора фортепианного факультета Ленинградской консерватории по классу специального фортепиано. А через год после окончания войны, 13 июня 1946 года, Высшая аттестационная комиссия (ВАК) утвердила Разумовскую в ученом звании профессора. Ее концертная и педагогиче-

---

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Памяти В. Х. Разумовской, с. 60. См. также: Тюлин Ю., Шнитке А. У рояля профессор Разумовская. — Вечерний Ленинград, 1958, 12 февраля (рецензия на концерт в Малом зале Филармонии, посвященный немецким композиторам-романтикам).

<sup>2</sup> Шостакович Д. Концерт В. Разумовской. — Советское искусство, 1938, № 46.

<sup>3</sup> Архив ЛОЛГК, ед. хр. 192, лл. 305, 306, 304.



ческая деятельность была очень высоко оценена такими авторитетными музыкантами, как заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист Узб. ССР профессор М. Штейнберг, член-корреспондент АН СССР, заслуженный деятель искусств профессор А. Оссовский, профессор ЛОЛГК С. Савшинский и другие<sup>1</sup>.

На вузовском чествовании, состоявшемся 18 октября 1955 года<sup>2</sup>, подводились итоги педагогической работы Разумовской в Ленинградской консерватории. Отмечалось, что В. Х. Разумовская стоит в ряду выдающихся исполнителей и педагогов, известных далеко за пределами Ленинградской консерватории и представляющих среднее поколение советских музыкантов, выросших и сложившихся в советские годы, — музыкантов, чья педагогическая деятельность многогранна и плодотворна.

Несмотря на ухудшившееся здоровье, Вера Харитоновна отдавала много сил общественной и методической работе: она осуществляла шефство над фабрикой «Красный Октябрь», выступала на собраниях студенческого научного общества, занималась рецензированием научных работ, выступала в качестве оппонента на защите диссертаций<sup>3</sup> и т. д. и т. п.

Разумовская пользовалась большой любовью и уважением преподавателей, аспирантов и студентов Консерватории. Знакомясь с учеником, она быстро и чутко распознавала не только степень и характер его музыкальной одаренности, но и личностные, человеческие качества. Ценными она считала те черты характера, которые позволяли педагогу и ученику совместно хорошо трудиться. Для нее очень важен был этот человеческий и трудовой контакт с учеником, так как главной целью педагога было воспитать из начинающего музыканта настоящего профессионала и выявить его неповторимую, самобытную творческую индивидуальность. Трудолюбию, скромности Разумовская придавала большое значение, предъявляя к музыканту-исполнителю высокие нравственные требования.

Известно, что педагоги бывают разные.

С. И. Савшинский рассказывал, как он побывал в Москве у трех крупных педагогов. К. Н. Игумнов при нем замкнулся и явно был «не в своей тарелке». А. Б. Гольденвейзер отнесся по-деловому и провел показательный урок. Г. Г. Нейгауз «разошелся, рассыпался», — он любил большую аудиторию.

<sup>1</sup> Архив ЛОЛГК, ед. хр. 71, лл. 204—206.

<sup>2</sup> Чествовали профессоров и доцентов Консерватории, проработавших в ее стенах по 35, 30, 25 и 20 лет.

<sup>3</sup> Сохранились, например, стенограмма выступления Разумовской при защите Д. А. Светозаровым диссертации «Опыт исполнительского анализа Первого концерта Чайковского» на звание кандидата искусствоведения (1954 г.), а также ее отзыв от 24/X—1960 г. на диссертацию и. о. профессора Новосибирской консерватории Е. М. Зингера «Из истории пианизма во Франции (от зарождения до XIX века)».

Несмотря на то, что Разумовская училась у Нейгауза, она по своему камерному, «интимному» педагогическому стилю стояла ближе к Игумнову (так она сама считала). Ученики иногда ощущали, как их педагог сковывается при посторонних, не посвященных в ее «методу» преподавания. Авторитарность была чужда ей — Вера Харитоновна вовсе не скрывала ни своих исканий, ни сомнений. Она совершенно не умела и не пыталась «отстаивать» свои личные интересы, она безропотно отступала перед практическими препятствиями и, тем более, перед напором с чужой стороны. И это отнюдь не было безволием — напротив, целеустремленность и волевые черты весьма определенно сказывались в той области, где пианистка нашла свое призвание. Просто мир практических жизненных интересов и самоутверждения в нем никак не соответствовали ее художественно настроенной натуре — это был не ее мир». По мнению Ю. Н. Тюлина, ее «скромность, не поддающаяся описанию, безусловно помешала ей занять в жизни большое место, хотя она его действительно заслуживала»<sup>1</sup>.

Нужно сказать, что при всей своей мягкости Разумовская была принципиальна в вопросах, связанных с искусством. Она даже могла вдруг вспылить от глубокого возмущения. В эти моменты из уст ее вылетали гневные слова, речь приобретала чеканную хлесткость. Горе было человеку, вызвавшему такой гнев, — он бывал повержен, уничтожен! Спустя некоторое время, успокоившись, Вера Харитоновна сама не верила, что могла так реагировать, так говорить.

Удивляло, какой большой внутренней силой обладала эта небольшого роста и некрепкого здоровья женщина, как импульсивно-ярко ощущала она жизнь. В крайне трудных условиях подготовки к концертам (печальный удел всех крупных педагогов-концертантов), Разумовская проявляла необычайную волю, собранность. Чрезвычайно подверженная сильному волнению перед выходом на сцену, Вера Харитоновна умела с помощью самовнушения (могу «завести» себя) войти в творческое, вдохновенное состояние, вовремя сконцентрировать всю силу духа на предстоящем выступлении.

Своим человеческим и исполнительским обликом Вера Харитоновна оказывала на учеников огромное воздействие, ей подражали, как подражают обычно любому яркому наставнику его питомцы. Но отношения ее с учениками носили взаимно уважительный, товарищеский характер, в ней не было и тени схождения с «классной дамой». Она общалась со студентами и бывшими учениками не только в стенах Консерватории, но также и в непринужденной домашней обстановке, где бывали такие большие музыканты, как Г. Нейгауз, С. Рихтер, М. Гринберг. Вера Харитоновна всегда была окружена молодежью,

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Памяти В. Х. Разумовской, с. 60.



**В. Х. Разумовская играет в Малом зале Ленинградской консерватории на концерте, посвященном 35-летнему юбилею ее педагогической и артистической деятельности (1966 г.)**

Была душой общества, любила шутку, домашнее музицирование. Иногда в веселые минуты, желая позабавить гостей, она, вспоминая свою работу в ГОМЭЦе<sup>1</sup>, с юмором исполняла музыкальные пародии — свои блестящие аранжировки полек, вальсов, галопов, которыми ей приходилось когда-то сопровождать выступления дрессированных собачек.

Вера Харитоновна обладала редким личным обаянием. «Все замечательные качества музыкального облика артистки, — вспоминал Ю. Н. Тюлин, — воспринимались как отражение ее человеческой природы, необыкновенно мягкой, деликатной, ко всем доброжелательной, какой-то особенно ласковой, всегда возвышенно-поэтически настроенной, я бы сказал, душевно-лучезарной, наполненной неистребимой любовью к людям и жизни. Она умела радоваться чужому успеху, восхищалась всяким подлинным достижением в исполнительстве. У нее не было ни тени самодовольства, напротив, она всегда самокритично отмечала то, что ей не удавалось выразить так, как хотелось бы, стремилась достигнуть большего. Думается, что не только природное дарование, но и это постоянное стремление к некоему исполнительскому идеалу определило ее художественный рост, который продолжался до последних дней артистки»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См. примеч. 1 на с. 14.

<sup>2</sup> Тюлин Ю. Памяти В. Х. Разумовской, с. 61.

5 января 1966 года в Малом зале Консерватории им. Глазунова публично праздновался 35-летний юбилей педагогической и артистической деятельности В. Х. Разумовской, завершившийся ее концертным выступлением. В переполненном зале пианистка исполнила свои любимые произведения: Фантазию С-dur Шумана, «Смерть Изольды» Вагнера — Листа, Скерцо № 2, три мазурки и Баркаролу Шопена, Листок из альбома, Желание, Загадку, Прелюдию (ор. 74) и поэму «К Пламени» Скрябина. Этому событию была посвящена статья, где есть такие строки: «Годы да и невзгоды неизбежно делают человека скептиком. Только настоящие таланты сохраняют чистоту сердца, возвышенное, восторженное отношение к искусству. Вера Харитоновне Разумовской и сейчас свойственно то, что Артур Рубинштейн называет „каплей горячей крови“. Она любит музыку бескорыстно и служит ей преданно и самоотверженно. Вот почему с такой охотой идут к ней ученики и столь успешна ее педагогическая работа»<sup>1</sup>.

Последние годы жизни Вера Харитоновна чувствовала повышенную утомляемость и слабость, из-за тяжелой болезни она заметно теряла силы. 17 июня 1967 года ее не стало.

В классе № 10, где она всегда занималась со своими учениками, рядом с портретом Л. В. Николаева находится и ее портрет.

## **ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ОБУЧЕНИЯ**

### **ОБЩИЙ ПЛАН И ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

Педагогический метод — это комплекс приемов, способствующих передаче от педагога ученику знаний, умений и навыков, необходимых для профессиональной деятельности. Достижения Разумовской в этой области во многом объяснялись ее умением ввести ученика в широкий круг исполнительских проблем, от самых общих, касающихся постижения смысла, образного содержания произведения, его музыкальной драматургии, архитектоники во всех подробностях и взаимосвязях составляющих ее элементов, — до самых конкретных, частных, связанных с нахождением нужных приемов звукоизвлечения, аппликатуры и т. п.

Сама Вера Харитоновна была музыкантом высочайшей культуры, которая сказывалась во всем: в умении анализировать структуру произведения, в тонком чувстве стиля, жанровой специфики, во владении превосходной художественной ар-

---

<sup>1</sup> Хентова С. В музыке — вся ее жизнь. — Музыкальные кадры, 1965, № 14.



тикуляцией, естественной музыкальной фразировкой, в знании множества писанных и неписанных музыкальных законов. При этом она обладала счастливой способностью пробуждать творческую инициативу учеников. Нужно было вникнуть в композиторский замысел, в процесс развития музыки, осознать исполнительские задачи, затем представить себе при помощи внутреннего слуха «идеальное звучание» каждого отдельного эпизода и соответствующие приемы звукоизвлечения. Разумовская отвергала исполнение, не подкрепленное осознаваемым аналитическим подходом к содержанию, к самой сути музыки, насмешливо называя такое исполнение «игрой вообще».

Изучение произведения, исполнительское его «приручение» — процесс сложный и неоднородный. Как свидетельствуют многие музыканты, он складывается из нескольких этапов (их количество и последовательность зависят, конечно, от индивидуальности исполнителя). В. Х. Разумовская выделяла четыре таких этапа, иносказательно характеризуя первый как «подземный», второй — «земной», третий — «небесный» и четвертый — снова «земной».

Что это значит? Когда приступаем к изучению нового произведения, то зачастую первое впечатление о нем бывает правильным: мы интуитивно угадываем верные образы, настроения, пианистические ощущения и т. п. Много может впоследствии измениться, но все же наше глубинное, «подземное», подсознательное восприятие в основном определяет направление дальнейших поисков. Далее надо быть «реалистом» и разобраться во всех мелочах, во всем «хозяйстве», короче — «побывать на земле» и добросовестно выучить произведение (второй этап). Тут возможны и даже необходимы детализация, игра нарочито-выпуклая, «утолщенная», в чем-то даже «грубая». Постепенно пианист все более проникает в суть произведения, его смысл, образный строй; уши и руки овладевают материалом, игра «утончается» и уточняется, «обрастает» мастерством. Но это все еще эскизы.

Затем наступает третий этап («небесный»): смотрим на все сделанное, как «с высоты Эльбруса» и осмысливаем панораму. Вступает в силу обобщение. Музыкант занят теперь воплощением логических связей, охватом целого, становлением единства формы. После этого опять спускаемся «с высот на землю», но уже обогащенные (четвертый этап). Безусловно, требуется какой-то срок, чтобы произведение «вошло» в исполнителя, чтобы найденное, проделанное закрепить и в сознании и в подсознании.

В зависимости от цели занятий, преследовавшейся на каждом данном этапе работы, различными бывали и виды уроков. Урок мог быть «земным», когда мы «вгрызались» в фактуру, «копались» в ней (поэтому он в шутку назывался «копательным»). Содержание урока могло определяться какой-либо

частной задачей. Так, например («редакторский» урок), мы совместно с педагогом могли «редактировать» произведение, перед тем как приступить к работе над ним (Вера Харитоновна ценила интерес ученика к различным редакциям и учила критическому отношению к ним, но в то же время и умению отыскивать в них кое-что полезное для себя). Урок мог быть «показательным», когда Вера Харитоновна сама играла<sup>1</sup>, «игрательным», когда мы исполняли произведения в полном темпе, и, наконец, «устным», «воспитательным», посвященным подробному анализу наших выступлений на эстраде. Занятия были насыщенными и, разумеется, в них нередко совмещалось решение разных задач. Вера Харитоновна говорила, что найти пути к постижению произведения — все равно, что взобраться на высокую гору, отыскать путь к ее вершине<sup>2</sup>.

### ОТ «ПАРТИТУРЫ ОБРАЗОВ» — К «ПАРТИТУРЕ ЗВУЧАНИЙ»

Начиная работу над произведением, Разумовская учила нас раскрывать художественное содержание через подробный анализ его чисто музыкальных элементов. Начинались интересные поиски логики развития образов, расшифровка эмоций, настроений, выраженных в каждом музыкальном эпизоде. На основе авторского текста, с учетом всех его деталей, постигавшихся совместно с учеником, создавалась своеобразная «*партитура эмоций*», «*партитура образов*». Эмоциональные ощущения, образные ассоциации, порождаемые гармониями, модуляциями и множеством других музыкальных «событий», закреплялись с помощью словесных определений-символов, дешифрующих музыкальную мысль, ее различные аспекты. Разумеется, эти словесные определения, спонтанно возникавшие

<sup>1</sup> Помню изумительный урок, посвященный «Острову радости» Дебюсси. Вера Харитоновна исполняла пьесу и в полном темпе, и, по моей просьбе, медленно. Она призывала множество ассоциаций из области театра, живописи, литературы, природы. Там были и любовь, и танцы, и Клеопатра, и дикие племена, и сам Дебюсси. Каждый образ и прием для его воплощения был необыкновенно точен, конкретен... После урока крылья несли домой — суметь бы воплотить все услышанное!

<sup>2</sup> Приведу выдержку из высказываний А. Корто, прочитанную мною спустя несколько лет после окончания Консерватории и поразившую совпадением со взглядами Разумовской: «Интерпретатор в поисках художественной правды как бы авиатор, озирающий местность с высоты полета, и одновременно странник, пешеход, видящий мельчайшие детали и особенности местности. В работе над произведением интерпретатор должен проделать три действия. Сначала подняться ввысь, чтобы увидеть местность, ее рельеф, общие контуры, затем спуститься и исколесить вдоль и поперек местность, чтобы все увидеть, почувствовать и запомнить, и, наконец, вновь подняться ввысь, чтобы в момент передачи произведения, воплощая общую картину, выполнить мельчайшие характерные особенности сочинения. Детали занимают интерпретатора лишь во второй стадии работы. В начале же и итоге работы — охват целого». — Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965, с. 208.

на уроках, зависели от индивидуальности ученика и воспринимались им как условные вехи, помогавшие создать в эмоциональной памяти своеобразное «русло», заранее подготовить «каналы», по которым, как говорил Станиславский, потом «пойдет» вдохновение.

Педагогика Разумовской была поистине пронизана, насыщена образностью. Вера Харитоновна удивляла нас необыкновенно развитым даром видения музыки, глубоким и острым ощущением ее: она как бы обладала, по ее же выражению, «рентгеновским аппаратом», просвечивающим все чувства, настроения, зрительно-образные представления композитора, заложенные в произведении. По воспоминаниям Ю. Н. Тюлина, «Разумовская принадлежала к музыкантам, которым особенно свойственны непосредственные ассоциации с жизненными образами (в том числе и зрительными). В этом она подлинная воспитанница Г. Нейгауза, унаследовавшая лучшие художественные традиции его замечательной школы. По словам пианистки, при разучивании произведений перед ее „внутренним взором“ постоянно вставали жизненные ситуации, облики людей, вспоминались стихи и произведения других искусств. Здесь проявлялось ее духовное богатство, образная ассоциативность мышления, широкий жизненный кругозор. Подобные качества она старалась развивать и у своих учеников, не ограничиваясь в работе с ними совершенствованием пианистической техники»<sup>1</sup>. Вера Харитоновна никогда не навязывала свои представления, а незаметно, исподволь направляла мысль ученика, будила его творческое воображение, помогая вдохнуть жизнь в «сухие» ноты. Как увидим ниже, даже при решении чисто технологических вопросов она мыслила очень образно.

Необходимо отметить, что в этом вопросе В. Х. Разумовская разделяла позицию Г. Г. Нейгауза, который, «не возражая против осторожных ассоциаций, решительно протестовал против вульгарного „иллюстрирования“ на музыкальном материале какой-либо конкретной сюжетной канвы (к тому же, сплошь да рядом, произвольно изобретенной); протестовал против примитивных попыток связать чуть ли не каждую ноту или аккорд со всегда условной и многозначной программностью образа. „Даже зрительный образ надо не столько «увидеть», сколько музыкально ощутить“, — сказал однажды Нейгауз. Ведь сущность музыки — „искусство образных обобщений“»<sup>2</sup>.

Многие педагоги вообще избегают в занятиях образных ассоциаций, программного толкования музыки. Но Вера Харитоновна была убеждена в том, что они необходимы для преодоления расплывчатости в образных представлениях учеников,

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Памяти В. Х. Разумовской, с. 60.

<sup>2</sup> Дельсон В. Генрих Нейгауз. М., 1966, с. 121.

ибо «„мутность“, неясность воображаемого чревата вялой, а подчас и неверной трактовкой произведения». Не обязательно охватывать программой всю пьесу, достаточно бывает найти какое-либо яркое образное представление, удачную ассоциацию в связи с тем или иным фрагментом, и они дают определенный эмоциональный заряд всему исполнению. Кроме того, конкретность внемузыкальных ассоциаций нужна только на первом этапе, в начале разучивания произведения, потом остается их «экстракт», сгусток образов и чувств, изнутри одухотворяющих исполнение.

Этот первый этап работы с Верой Харитоновной над новой пьесой бывал, по крайней мере для меня, наиболее волнующим. В этой связи хочется хоть вкратце рассказать об ее трактовке двух произведений особо любимого ею Шопена — Ноктюрна F-dur (op. 15, № 1) и Баркаролы<sup>1</sup>.

Ноктюрны Шопена Разумовская представляла нам как развернутые произведения программного характера, как поэмы. В их музыке ей открывалась глубокая многоплановость: «Иногда музыка выражает несколько состояний одновременно, как и в жизни; мы ведь находимся словно бы параллельно в трех временах — в настоящем, в прошлом, о котором вспоминаем, и в будущем, о котором думаем...»

В начале занятий Ноктюрном F-dur мне казалось, что музыку крайних его частей (он трехчастен) можно связать с такими понятиями, как «чистота», «наивность». Однако Вера Харитоновна ощущала здесь «отравленную чистоту». Ей представлялась русалка, которая манит и губит путника. Сказочной русалке жаль юношу, и в то же время она не может не погубить его (тут напоминались стихи Гейне «Отравой полны мой песни»). Для крайних частей нужна необыкновенная «пронзительность», вернее, «пронзенность», даже «стеклянность» звука — тембр, которым с таким мастерством владел Софроницкий<sup>2</sup>.

Музыка средней части ассоциировалась с бурей. Слышатся грохот волн и камней, шуршание гальки, мучительные возгласы. После динамического спада, «затаивания» — второй наплыв, еще более сильный, грозный (октавы в басах), но оканчивается

---

<sup>1</sup> В своей интересной работе «О программности в произведениях Шопена» (Л., 1963, с. 15) Ю. Н. Тюлин ссылается на В. Х. Разумовскую. Ученики Веры Харитоновны могут подтвердить полное совпадение программного толкования разбираемых в статье произведений у Тюлина и Разумовской. Оказав в свое время большое влияние на пианистку, Тюлин в данной работе пользовался советами Веры Харитоновны, выверенными ее длительной и яркой концертной практикой.

<sup>2</sup> Как-то раз после концерта при встрече с ленинградскими музыкантами Софроницкий, волнуясь, ждал отзывов о своей игре. Вера Харитоновна восторженно сказала ему тогда: «Владимир Владимирович, у Вас такой звук, будто тонкие ледяные иглолки вначале пронзают сердце, потом тают там и... становится так хорошо!..»



этот эпизод «запораживанием», «погружением в сон». (Вера Харитоновна нередко прибегала к этому непростому аспекту восприятия «сквозь сон», дающему глубину, освобождающему исполнение от прямолинейности.)

Реприза — «погружение на дно» («вода все поглотила»), прежняя музыка звучит еще «стекляннее», еще бесплотнее. Фа мажор казался Вере Харитоновне зелено-голубым, и это, вероятно, вызывало ассоциации, близкие к образцам «Свистянки» Мицкевича, с которой, как известно, связывают Третью балладу Шопена.

Счастливыми были занятия, на которых мы проходили с Разумовской так блистательно исполнявшуюся ею самой Баркаролу. Нельзя было не заразиться восторгом перед этой «сияющей, полнокровной и страстной песнью торжествующей любви», как определяла ее Вера Харитоновна.

Трудно начало пьесы: первая октава в басах (Нейгауз ее арпеджировал) — это возглас, «толчок», и от того, насколько хорошо пианист «зарядится», «оттолкнется» вначале, зависит все исполнение. Первые три такта вступления на доминанте — словно «отталкивание от берега, всплеск: лодка соскальзывает по песку в воду». Далее — пауза, все замирает, как в предвкушении будущей радости, и — «весло, весло, плеск весла» (т. 4 и дальше); это движение будет пронизывать всю музыку (оно ни в коем случае не должно наводить на мысль о ноктюрне).

Очень трудна в плане выразительности левая рука. Ее надо сразу же специально выучить наизусть и играть как «самостоятельное» произведение. В правой руке — дуэт, здесь трудное legato. Эта трудность увеличивается дальше, в аккордовом изложении (эпизод *rosso più mosso*). Но главное — это действие «тайных пружин», которые не дают никнуть музыке, а, наоборот, держат все время в напряжении. Вера Харитоновна не переставала восхищаться гениальным эпизодом (т. 35—39, модуляция в *A-dur*), «когда лодка по узкому каналу вдруг выплывает на неизведанный простор моря, таящий опасности, подводные течения. Я вижу темную воду!» — восклицала она. Накаты и всплески волн. А потом, — о чудо! — «выплывает» еще совсем робкая песнь любви, настолько чистая и нежная, что от нее что-то «тает» в груди, да и сама она вскоре истает, прерываемая трепетной трелью (тт. 62—71). Затем следует самый трепетный эпизод (с т. 72, *tempo mosso*): «мольба» (верхний голос), «стук сердца» (аккорды), «признание», просьба, чтобы этот миг не прекращался, — и все растворяется в природе (т. 78), разливается в соловьином переливе звуков. И вновь закипает движение (т. 84, *Tempo I*) — нетерпеливое, торжествующее. Второй раз звучит песнь любви (т. 93, *più mosso*), но это уже гимн, торжество, даже дух захватывает от избытка чувств! В коде (с т. 103) накал еще очень силен.

Исполнителю передается мучительное нежелание композитора расстаться с этой музыкой — следует еще целая страница «прощания». Последние тридцатьвторые (тт. 113, 114) необыкновенно поэтичны; затем — каскад, низвергающийся пассаж (каденция) и торжествующие возгласы октав<sup>1</sup>.

«Партитура» эмоций, образов складывалась постепенно, в процессе работы над произведением, и главным образом — в связи с освоением его фактуры и с его интонационными прочтением.

По глубокому убеждению Разумовской, одним из главных ключей к овладению произведением является изучение, «постижение» его фактуры. Фактура — понятие сложное, емкое. Кратко можно сказать так: фактура — способ (какой бы он ни был) изложения музыкального материала. Девизом в работе педагога было следующее положение: «Фактура дает образ, образ подсказывает звуковое решение, а последнее, в свою очередь, толкает на поиски технических приемов, наиболее рациональной технологии».

Главным, первоочередным требованием нашего педагога было «сделать все», что указано в нотах. «Святослав Рихтер оттого и величайший из современных пианистов, — говорила Вера Харитоновна, — что умеет глубоко, мастерски постигать фактуру произведения; оттого он и потрясает! Если, слушая его, держать перед собою ноты, то обнаружишь, что исполняет он в точности все, что там указано.» Вера Харитоновна учила «почитать, уважать фактуру произведения, влюбляться в нее». Углубленное изучение музыкальной ткани позволяет выявить диалектическое единство всех явлений в музыке. Познавая фактуру, вникаешь в ее смысл, в ее трудности, в ее «сопротивляемость». Содержательное исполнение, «объемная игра» вытекают из многоплановости фактуры, и только «психологический» подход к ее изучению, одновременно сочетающийся с решением проблем технического порядка, помогает исполнителю выявить ее многоплановость, — в этом Вера Харитоновна была глубоко убеждена.

Крепко доставалось ученикам за бездумную «беготню по клавишам». Чтобы исключить такую тенденцию, Вера Хари-

---

<sup>1</sup> Уместно процитировать мысли из упомянутой работы Ю. Н. Тюлина («О программности в произведениях Шопена», с. 53, 54): «Такое подробное, последовательное „по ходу действия“ программное толкование произведения может показаться слишком смелым. Однако — не помогает ли оно правильно понять чисто музыкальную драматургию произведения? Не вытекают ли из этого толкования такие требования к исполнителю, без которых снижается его образность и даже рушится музыкальная форма?» И далее: «Композиторы гораздо чаще, чем это думают исполнители и слушатели, отталкиваются в своем творчестве от определенных конкретных жизненных впечатлений, от вполне реальных картин, иногда от осознанных зрительных представлений, фиксируя все это в каких-либо программах. К числу таких композиторов принадлежал и Шопен».

тоновна советовала, изучая произведение, одухотворять, «психологизировать» каждый голос, каждый элемент фактуры (в том числе фон, аккомпанемент), опираясь на верную фразировку, правдивую интонацию, соответствующие артикуляцию, динамику, агогику и технические приемы. Это называлось «заводить много голосов внутри себя». В результате исполнение приобретает полифоничность, «объемность», рельефность, что помогает раскрытию драматургии произведения. «Все постижение музыки строится на тщательной выработке рельефной фактуры,—говорила она в связи с работой над выявлением драматургии Концерта f-moll Шопена.— Пусть вначале будет толпа действующих лиц-образов (потом все равно останется один Шопен), зато приобретается „объемность“.»

Вот, например, как трактовался эпизод в разработке I части Третьего концерта Рахманинова (цифра 13, *Più vivo*), который Разумовская условно называла «психической атакой». Хотя на первый взгляд фактура проста и даже однообразна, эпизод очень сложен, полифоничен. Каждая из трех линий индивидуальна, каждый пласт фактуры несет свою собственную «идею», обладает своим ритмическим рисунком, своей интонацией. Проникновенное *вслушивание* помогает «расшифровать» для себя, что выражает каждый голос. После этого можно начинать поиски правдивых интонаций, соответствующего звукоизвлечения, т. е., определив вначале, по Нейгаузу, что говорится, ищем как говорить.

Идея верхнего, главного голоса — «пробиться должен!» — возникает для нас из упругого ритма (активные предикты к слабым долям), выдержанного на протяжении всего этого эпизода. Задержания сильных долей, хроматизмы создают впечатление преодоления препятствий, мелодия как бы «продирается» сквозь «чашу» сопутствующих голосов. Идея среднего голоса — «я скован весь», «как страшно мне» — проявляется и в синкопированном рисунке залигованных, «скованных» восьмых, и в их нисходящем хроматическом движении после активно восходящего скачка на кварту или большую терцию, и в паузах на сильных долях. Нижний голос воплощает объективное грозное начало, лишь здесь присутствует активная сильная доля (в басу) и широкие восходящие ходы. В целом в этом эпизоде нужно вскрыть и донести до слушателя упрямое противоборство грозной объективной силы и противостоящей ей индивидуальной воли.

Рассмотрим подробнее педагогический метод Разумовской в изучении фактуры. Прежде всего следует представить себе звучание произведения и, вглядываясь в его фактуру, определить для себя его содержание, смысл. Нужно научиться «работать над нотным текстом без инструмента, только с помощью внутреннего слуха, так как при таком способе занятий мы слышим идеальное звучание, а неудачно извлеченные зву-



В. Х. Разумовская среди преподавателей кафедры специального фортепиано Ленинградской консерватории (1962 г.)

Сидят (слева направо): Ю. В. Брюшков, Л. А. Баренбойм, И. А. Браудо, В. Х. Разумовская, Н. И. Голубовская, В. В. Нильсен, М. Я. Хальфин, А. Д. Логвинский. Стоят: А. И. Ихарев, В. А. Калмыков, Н. М. Растопчина, В. П. Иванова, Н. Е. Перельман, Г. П. Федорова, Н. И. Оксентян, Т. П. Кравченко, Д. А. Светозаров, лаборантка кафедры В. П. Острогорская, Ф. В. Соколов, С. М. Хентова.

ки не раздражают и не отвлекают». Для Разумовской работа над фактурой подчинялась воплощению сложившихся представлений об идеальном звучании музыкального произведения.

В связи с этим большое место в работе с учеником уделялось воспитанию и развитию его внутреннего слуха. «Все услышать», — Вера Харитоновна не только требовала, она учила этому. Ведь исполнение тем богаче, чем больше слышит в музыке сам исполнитель. Изучаемое произведение первоначально дробилось на множество эпизодов, масштабы которых определялись особенностями строения музыкальной ткани, и каждый из них подвергался специальному детальному рассмотрению. Эти эпизоды становились своего рода этюдами, упражнениями на передачу того или иного состояния мысли, чувства. Затем наступал самый трудный период — слияние всех «проработанных» (психологически и технически!) фрагментов воедино. Детально изучать, постигать фактуру можно только в медленном темпе, и он полезен на всех этапах работы, позволяя «как сквозь лупу» (выражение Нейгауза) ясно представить то, что в быстром темпе только промелькнет. «Над одной нотной строчкой можно просидеть час, играя в замедленном темпе, очень осмысленно, с несколько преувеличенным чувством, зато ничто не ускользнет от нашего внимания — ни один изгиб мелодий, ни одно интересное гармоническое сочетание.» В медленном темпе успеваешь вслушиваться в интонации,

контролировать силу и тембр каждого звучания, «засекаешь слухом» все гармонические тонкости, полифонические «сгустки», «узелочки» и т. п.

В некоторых случаях, когда фактура долго «не давалась» ученику, Вера Харитоновна советовала заниматься какое-то время так, чтобы добиться «„обнаженной“, „наглядной“ фактуры, то есть преувеличивая и артикуляцию, и акцентировку, утрируя приемы звукоизвлечения. При этом временно не нужно заботиться о красоте звука, она придет, когда мы захотим». Иными словами, надо было добросовестнейшим образом «отработать» каждый звук, каждую попевку, каждую фразу, «сделать „костяк“ фактуры, пусть вначале жесткий, а „мясо“ — красота звучания — „нарастет“».

Сама Вера Харитоновна, по ее признанию, с годами все острее понимала фактуру и, слушая ученика или просто глядя в ноты, ясно представляла себе нужный в любой момент прием звукоизвлечения и одновременно ощущала его в руках. Она признавалась, что аналитические занятия со студентами очень помогают ей в концертной деятельности. Мне же посчастливилось не раз присутствовать во время подготовки самой Веры Харитоновны к концертам (а готовилась она до последней минуты, часто обращалась с просьбой прослушать ее и высказать замечания) — это был самый добросовестный, очень скрупулезный и «мучительный» процесс «вникания» в фактуру, переживание ее, «материальное вымучивание, выкорчевывание фактуры», — как любила говорить Вера Харитоновна. Работа над фактурой произведения была сильной стороной педагогики Разумовской. Она считала, что студент, научившийся постигать смысл любой фактуры, умеющий «расшифровать», «разгадать» ее, вглядываясь в ноты и вслушиваясь в звучание, получает ключи к овладению стилем произведения, он приобретает самостоятельность — неоценимое качество в дальнейшей работе.

Пристальное внимание уделялось также поискам художественно убедительного *интонационного прочтения*.

«Большое значение имеет интонирование. Я люблю „проговорить“ музыкальное произведение, услышать в нем интонации живой человеческой речи. Я всегда внушаю своим ученикам, что так же, как актер на сцене должен найти правдивые интонации для выражения чувств, так и музыкант-исполнитель обязан отыскать в музыкальном произведении правильное, т. е. интонационно правдивое, убедительное звучание. В нескольких тактах Мазурки ор. 41 № 2 Шопена выражены чувства надежды, разочарования, сожаления. Воспроизвести их можно лишь верно интонируя, непосредственно передавая все чувства „опоэтизированной“ рукой и пальцами художника.»

Вера Харитоновна дорожила естественностью фразировки, как и Нейгауз, она ценила живую речь и владение искусством



«музыкального слова». Еще Антон Рубинштейн любил «dire la mélodie» — «проговорить» мелодию, произнести ее, даже спеть с текстом. Такой подход к музыке был близок и Разумовской. Она вспоминала Качалова в радиопостановке «Воскресения» Л. Толстого: «Одна только фраза, произнесенная им дважды, но по-разному („Тетенька, платок потеряли!“), вызывала у слушателей рыдания». Несомненно, великий артист долго вырабатывал эти потрясавшие до глубины души интонации. «Над интонацией надо уметь работать, но — обратите внимание — *нельзя заучить, а потом стремиться удачно повторить*. Даже если ты начал играть без вдохновения — умей отыскать ее каждый раз заново: именно от удачно найденной интонации и придет вдохновение».

Сама Вера Харитоновна на протяжении лишь нескольких тактов музыки «отыскивала» множество разнообразнейших интонационных изменений. Этому способствовало богатое ассоциациями воображение, эмоционально чуткая реакция на особенности гармонии, тембров, ритма, на тональные сдвиги, темповые отклонения и другие музыкальные «события». Помню, как в небольшом разработочном эпизоде Баллады F-dur Шопена (Тетра I), мы вместе открыли целую лавину последовательно сменяющих друг друга интонаций-настроений: отрешенных, трепетных, изнеможенно-мучительных, «монашеских», «обреченных», «ушедших в себя», «ищущих счастье», хрупкогорестных и, наконец, передающих отчаяние и гибель.

Вспоминаю себя — первокурсницу Консерватории. На первом же уроке (я принесла I часть Сонаты № 3 Бетховена) Вера Харитоновна добивалась верных интонаций в побочной партии. Ничего не получалось: я преувеличивала нюансы, делала ненужные оттяжки, драматизировала. Тогда Вера Харитоновна предложила вспомнить «Детскую» Мусоргского, интонации ребенка, который жалуется, и, — о чудо! — верные интонации, немного наивные, укоряющие — были найдены. Это помогло раскрыть замечательно прихотливый характер темы...

«Я стремлюсь развить в учениках представление о мелодии как об упругой извилистой линии, полной активной, повелевающей силы. Мелодические места не должны быть пассивно созерцательными, вернее, созерцание должно быть в них действенным, духовным актом.»

Разумовская обращала внимание на связь интонирования с вокальными представлениями. Сам процесс интонирования связан с внутренним чутко контролируемым волевым посылом от звука к звуку. Выразительность достигается здесь путем кропотливого, тончайшего распределения во времени звуковых сопряжений, выверения ритмических соотношений и динамических градаций (известно — чем шире интервал, тем больше он требует для «выпевания» времени, а значит, и внутреннего

напряжения; Вера Харитоновна говорила: «обнять интервал»). Например, в Прелюдии *fis-moll* Баха из II тома «Хорошо темперированного клавира» я столкнулась с трудностью правильного распределения времени и силы звука уже в самом начале — в нисходящей синкопированной кварте. Вначале у меня «перевешивала» вторая нота, получилось «ти-ра́», а Вера Харитоновна просила пропеть «тí-ра», причем второй слог надо было тоже подать весомо, так как в этом звуке заложена важная для выявления «упрямая» синкопа. Затем педагог показывал, как удлиняется дыхание последней четверти такта за счет большего ее дробления (то триоли, то кварта), как одна восьмая в восприятии исполнителя может быть не равна двум шестнадцатым и как поэтому важно найти правильное распределение времени, правильное движение музыки.

Огромное значение приобретают проблемы интонирования в связи с выявлением рельефности голосов в полифонических произведениях, особенно фугах, где нельзя «спрятаться» за фактуру, за гармонию и педальные краски. В данном случае основные приемы выразительности у пианиста — ритм, артикуляция, тембровые краски и активное интонирование, иначе получается одно механическое «проведение голосов». Поэтому изучение фуг в классе Разумовской становилось для учеников наиболее трудоемким, даже «мучительным» процессом: требовалось «выстроить» все полифоническое здание на огромном внутреннем напряжении сцепления интервалов и по горизонтали и по вертикали, нужно было глубоко проникнуться каждой интонацией, «выстрадать» ее, чтобы исполнение фуг было одухотворенным.

Не следует думать, будто легко и просто реализовать то, что задумано, что представляется внутреннему слуху. Вера Харитоновна, всегда восхищаясь, приводила нам в пример подвижнический труд Святослава Рихтера, который часами отыскивает и «засекает» удачно найденную интонацию (иногда даже только одно-единственное, краткое, но всегда важное мгновение музыки).

Прививая вкус даже самым посредственным ученикам, Разумовская развивала чувство меры: учила избегать в исполнении как показных преувеличений, так и сухости. Ее критика в этом вопросе была беспощадной, ее меткие, порой даже едкие слова заставляли как можно правдивее, искреннее передавать музыку, не терять высокого эмоционального настроения. В интонировании она не терпела ни нажима, приводящего к фальши, ни однообразия. «Музыкант-исполнитель, — говорила она, — должен правдиво отразить в своем искусстве осознанные явления жизни, природы. Интонационная выразительность — самый главный фактор в исполнительстве.» Вера Харитоновна настаивала, чтобы ученик вызывал в себе яркое образно-ассо-

циативное видение, чутко вникалв изменения, остро переживал воображаемую картину в целом и каждый момент в отдельности. В конечном счете выразительность исполнения будет зависеть от остроты, силы переживания — от того «сгустка», «экстракта» образов и чувств, который образовался в процессе занятий.

#### ОТ «ПАРТИТУРЫ ЗВУЧАНИЙ» — К «ЗВУКОВОЙ ЛАБОРАТОРИИ»

Итак, пристальнейшее изучение фактуры произведения формирует в представлении «партитуру образов (эмоций)», которая в свою очередь как бы перевоплощается, претворяется в идеальную «партитуру звучаний». Собственно, в каком-то смысле это две стороны единого представления исполнителя о произведении, которое складывается в результате его аналитического и художественного освоения (можно было бы сказать «присвоения», ибо речь идет о ясности, полноте, разработанности именно субъективных представлений исполнителя, как ассоциативно-образных, так и собственно звуковых). Но в конечном итоге звуковые представления должны воплотиться в реальные звучания, и именно представления подсказывают способы их реализации, многочисленные и разнообразные приемы звукоизвлечения, работу над которыми Разумовская называла «звуковой лабораторией». «Чтобы ярче раскрыть полноту содержания музыки, нами создается „партитура звучаний“ и тщательно отбираются все краски для достойного звукового воплощения. Работа над „партитурой звучаний“ — это поиски и так называемых „оркестровых“ тембров и таких специфически фортепианных звучаний, которые могли бы передать все изгибы и переливы чувств, мыслей, всю фантастику, все „чудеса“ музыки.

„Партитура звучаний“ должна быть разнообразной. ПIANИСТ-художник обязан быть кудесником, волшебником, творящим звуки.»

Можно без преувеличения сказать, что *работа над фортепианным звуком* была страстью Веры Харитоновны. Она прививала ученикам истинную «культуру звука», воспитывала бережное, любовное отношение к нему. Звук был для нее «частичкой того или иного переживания», и она часто повторяла афоризм Нейгауза: «Плоть музыки — это звук».

Работа над звуком — не простой процесс, он требует от музыканта большой эмоциональной и слуховой включенности. Требовательность педагога к звуковым представлениям, казалось, не знала предела. Вера Харитоновна любила, чтобы звук был «одетым». «Голых» звуков, неокрашенных, «бестембровых» она не переносила. Но мало «одеть» звук, отыскав нужные краски, самое трудное — ощутить его во времени, проследить.

всю его «жизнь» от зарождения, от «предзвуковой зоны» до затухания. Предвосхищение звука связано с дыханием<sup>1</sup>. Пианист должен тонко улавливать слухом моменты, о которых говорил Нейгауз: «Еще не звук — уже не звук». Вера Харитоновна приучала учеников вслушиваться во «второй момент звучания», в его продолжение. Она говорила: «Звук не может исчезнуть сразу, — он оставляет след, подобно растаявшей во рту конфете: ее давно уже нет, а язык еще ощущает оставленный ею вкус». И добивалась от учеников звуков несущихся, «нос-ких», по ее выражению.

«Звук — святость. „Берегите звук, как золото, как драгоценность“, — говорил Г. Г. Нейгауз. Он зарождается в предзвуковой атмосфере, его рождение — таинство. Он должен появиться на свет жизнеспособным, растущим. Такой звук „полон динамита“, таит в себе возможность „взрыва“. Устремление его к другому звуку напряженно, активно.» Важно уметь найти «меру звука». И дело не только в градациях его силы, интенсивности, яркости (что тоже требует умения): дело в его *содержании*, в том, какую идею несет он собою в произведении. Исполнитель должен совершенно точно осознавать, что он выражает своей игрой и какое для этого нужно звучание. Так на уроке по поводу исполнения начала III части Сонаты № 30 Бетховена говорилось: «Ваш звук в теме не удовлетворяет меня. Он красив, — в общем, — но либо угрюм, либо блекловат. Добивайтесь света в звуке. Ведь здесь не жалоба, не расслабленность, но и не суровость». Нужно заранее четко выработать определенную окраску и — нередко — даже тембровую полифоничность звучания. В одном из эпизодов разработки Концерта № 3 Рахманинова (цифра 15) была поставлена задача найти одновременно «ехидный», стеклянный звук в верхнем голосе и густой, «мохнатый» — в нижнем.

Особенно трудными были поиски звука для воплощения музыки тончайших переживаний. Так, об Этюде *cis-moll* (op. 25, № 7) Шопена Разумовская говорила: «Это музыка мучительных разочарований, музыка призвуков. Старайтесь играть так, чтобы слушателям казалось: чудные звуки со сцены несутся сами собой. Я осуждаю тех виолончелистов, которые берутся играть этот этюд и делают из него „жирную“, чувственную пьесу. К сожалению, так же поступают и некоторые пианисты».

Исполнение Разумовской, особенно во время ее глубочайшего погружения в музыку на эстраде, производило на меня впечатление колдовства. Ноктюрн *H-dur* (op. 62, № 1) Шопена всегда вызывал слезы, там было много неподражаемых звучаний, сотворенных какой-то сокровенной магией. А послед-

---

<sup>1</sup> Антон Рубинштейн упрекал учеников, не умевших «дышать за роялем», «дышать с музыкой».

ние два звука Ноктюрна F-dur (op. 15, № 1), фантастически тихие *соль* и *фа*, бесконечно долго «витающие» в зале!

Богатство звуковой палитры пианиста основывается на владении огромным разнообразием *приемов звукоизвлечения*. Этой стороне работы музыканта Разумовская уделяла много внимания и называла ее «звуковой лабораторией» или «технологией». Именно тут самым непосредственным образом поиски звука соприкасаются с работой над техникой. Одно неотделимо от другого: вне соответствующего технического приема искомое звучание родиться не может, и точно так же мало смысла в технических упражнениях, не связанных со звуковыми задачами.

Специфический фортепианный прием — это игровое движение, при помощи которого пианист наиболее простым и удобным способом преодолевает фактурные трудности, добиваясь при этом нужного ему художественного результата. Мерилом правильности приема и является звук, соответствующий заданному художественному образу. Овладение множеством разнообразных приемов звукоизвлечения и создает тонкий, чуткий, изысканный пианизм, при отсутствии которого содержание произведения не может быть выявлено должным образом.

Разумовская говорила ученикам: «Мало „навоображать“ о музыке, — надо подвести техническую базу».

Работа пианиста требует не столько физического, сколько умственного напряжения, ясности музыкального мышления и развитого звукового воображения. «Техника локализована в мозгу», — повторяла она слова Ф. Бузони. У самой Веры Харитоновны никогда не бывало технических срывов; неудач<sup>1</sup>, и дело было не в зубрежке, а в той острой «мозговой ясности», какой обладала Разумовская. Она очень ценила это качество у музыкантов, чей пианизм был безупречен, точен, безотказен.

Разумовская была убеждена в тесной взаимосвязи психического и физического состояний исполнителя, единстве того, что она называла «душой» и «телом»: «То, что чувствует в данный момент „душа“, должны чувствовать пальцы, руки и тело. При скованных движениях пианиста не может быть свободного сообщения „души“, замысла с пальцами, и наоборот: пальцы и тело будут молчать, если „душа“ безмолвна».

<sup>1</sup> Слушателей восхищали великолепные, бесперебойно-яркие, всегда получавшиеся у Разумовской знаменитые скачки из Фантазии Шумана. В собственной своей игре она больше всего ценила совершенство отделки и даже могла сказать ученикам: «Я играю совершенно». Это вовсе не означало успокоенности. Напротив, не доверяя себе, в чем сказывалась противоречивость ее природы, она могла сразу после яркого, в высшей степени образного исполнения на эстраде сесть дома за рояль и «выколотить» все произведение крепкими пальцами (подобную «чистку» вслед за выступлениями перед публикой устраивал и К. Таузиг, даже в гостиницах, даже ночью; так же поступали многие другие выдающиеся пианисты).



«Тело» и «душа», в понимании Веры Харитоновны, неразрывны, но иногда целесообразно их «разлучить» и позаниматься отдельно «голыми» приемами.

Во время работы с учеником Вера Харитоновна добивалась, чтобы ему было удобно играть<sup>1</sup>, много думала о том, чем обусловлено физическое удобство, о роли и значении всех звеньев пианистического аппарата. Требовалось обязательно следить за его свободой, избегать мышечного зажима, который иногда происходит при эмоциональном напряжении. Она учила своих учеников устойчивой опорной игре, умению правильно распределять нагрузку, переносить ее на более выносливые мышцы, ощущать опору в осанке, посадке.

Мышечное усилие передается в самый центр клавиши так, чтобы двигательный импульс не застревал где-то в чуть сдвинутом локте, немного перекошенном запястье, приподнятом и поэтому «задыхающемся» плече. Движение охватывает всю естественно уравновешенную руку, но не только ее, а и все тело пианиста: лопатки, спину, гибкую подвижную талию,— все «пружинные ресурсы» человеческого тела. Только ноги не несут опорной нагрузки, в основном они спокойны (за исключением игры в крайних регистрах). Такая посадка — «гордая, открытая, прямая, но не застывшая» — положительно влияет на самочувствие пианиста, помогает пробуждению эмоций, способствует включению «прямого провода» от спины к кончикам пальцев. Вера Харитоновна демонстрировала преимущество такой игры, заставляя учеников во время показа прикладывать свои руки к ее спине и ощущать именно там возникновение каждого звука. И от учеников требовала «вправленности» рук, свободного прохождения звука от плечевого пояса к кончикам пальцев. При этом аккорды и октавы обретают мощь и блеск, а мелодическая линия может быть пропета так, что звук рождается как бы непосредственно в груди исполнителя.

Во всех видах крупной и мелкой техники Разумовская выделяла *два основных типа пианистических движений*: «от себя» («внедрение» в клавиатуру) и «к себе» («притяжение» клавиатуры). Эти «отталкивающие» и «хватательные» действия рук она сочетала последовательно и смело.

Ладонь раскрывается над клавиатурой несколько более, чем рекомендовал Л. В. Николаев; ногти «не прячутся», и пальцы не столь округлы: форма кистей и пальцев напоминает перевернутое блюдце. При такой форме руки большую роль в движении пальцев начинают играть ладонные мышцы (важно ощущение их свободы), прикосновения делаются увереннее, точнее.

---

<sup>1</sup> В то же время она не тревожилась, если за счет временной потери удобства на эстраде ученику удавалось «блеснуть» образной находкой.

Особая роль отводилась *пальцам*, их ногтевым фалангам, их кончикам, «подушечкам». Речь шла о развитии обостренного осязания в кончиках пальцев, о подвижности, трепетности фаланг. Это помогает преодолевать «ударную» прямолинейность звукоизвлечения. В результате открываются бесконечные горизонты звуковой выразительности, к примеру, появляется пианиссимо, такого свойства, что тишайшее звучание слышно в любом уголке зала.

Нередко на уроках Вера Харитоновна сокрушалась: «Как хорошо говорили раньше — „туше“ — „трогать“, именно „трогать клавишу“; теперь же забыли это слово и говорят: „ударить клавишу“. А ведь мы не просто извлекаем звуки, мы прикасаемся к душе человека». «Чуткость» пальцев, развитая пальцевая техника рождает красоту звучания.

«„Пальцы“ — особая забота пианиста, — говорила Вера Харитоновна, — в зависимости от звуковых задач наши пальцы действуют по-разному. Например, в быстрых пассажах Третьей сонаты Бетховена (ор. 2, № 3) хорошо, когда пальцы подражают стуку лапок бегущей по полу собачки; в лирических местах хорошо подражать мягкой, вкрадчивой походке кошечки.» Если ученик не умел сразу «схватить» эти приемы, Вера Харитоновна показывала их на крышке рояля. При показе первого приема слышались характерные щелчки пальцев, и ученик сразу все понимал.

«Палец должен любить, ненавидеть. Он может быть едким, колючим, насмешливым, чтобы передать сарказм Прокофьева и сатанинские гримасы Скрябина. Он должен быть нежным, трепетным в поэмах Скрябина и железно-волевым в сонатах Бетховена. Палец и особенно его окончание — это рупор „души“ художника. Палец должен „по прямому проводу“ передать все чувства души. Вот этому прикосновению к роялю, прикосновению возвышенному, психологически-заостренному, способному передать сны, мечты и реальную, живую, земную жизнь, — такому прикосновению я придаю огромное значение и стараюсь научить ему своих учеников.»

С годами Вера Харитоновна добивалась все большей психологизации видов пианистического прикосновения. Ей достаточно было, например, сказать: «Послушайте, какие здесь „скрипучие“ басы!» (конец Рапсодии *h-moll* Брамса), как пальцы ученика, «подобравшись», словно бы сами находили нужное звукоизвлечение. Или стоило ей заметить, что второе проведение побочной партии в I части Сонаты *h-moll* Шопена передает «цветение жизни» и должно быть исполнено «цветущим» звуком, как руки невольно сами находили плотное, интенсивное прикосновение, как бы напоенное весенними соками.

При обучении исполнителя многое зависит от умения педагога вызвать в ученике нужные игровые ощущения, объяснить, передать собственные чувственные впечатления, и чем точнее,

8

АВГУСТ 1952

ВЕЧЕР

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

**ФИЛАРМОНИЯ**  
**МАЛЫЙ ЗАЛ им. М. И. ГЛИНКИ**

Телефон: 5-0000

Телефон: 5-0000

8

АВГУСТ 1952

ВЕЧЕР

# ФОРТЕПЬЯННЫЙ ВЕЧЕР

Лауреат первого Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, профессор

ВЕРА ХАРИТОНОВНА

# РАЗУМОВСКАЯ

СОСТАВЛЯЮЩИЕ

ПРОГРАММА

СОСТАВЛЯЮЩИЕ

**И. С. БАХ-БУЗНИ** Два виртуозные этюда  
 соль мажор,  
 фа минор.

**БЕТХОВЕН** Соната № 11 ре мажор, соч. 31 № 2.

**БРАМС** Два этюда  
 ми мажор, соч. 119 № 2,  
 си бемоль мажор, соч. 78 № 4.  
 Рандоал соль мажор, соч. 73 № 3.

**ШОПЕН** Концерт ре мажор, соч. 52 № 2  
 Пассаже-фантазия на тему из оперы, соч. 51 № 7.

**ДЕБЮССИ** Два этюда:  
 Дельфийские танцовщицы,  
 Десять с сонетом поэта Жюль-  
 Венер в Грессиде.  
 Восток и запад.

**МЕТНЕР** Соната соль мажор, соч. 28.

Начало в 8 час. вечера

Билеты продаются в кассе Малого зала с 11 час. дня до 8 час. вечера и через районные филармонии.

конкретнее, тем лучше. Вера Харитоновна стремилась проникнуть в самый «механизм» звукоизвлечения, старалась осознать и определить каждый момент прикосновения к инструменту. Вместе с учеником она анализировала возникающие во время игры ощущения и советовала закреплять правильные. И тут появлялись многочисленные «словесные приспособления». В своей педагогической практике Разумовская часто прибегала не только к художественно-образным, но и к простым житейским ассоциациям. Оговоримся сразу, что эта специфическая рабочая терминология плохо поддается письменной фиксации. Оторванная от живого процесса музицирования, не подкрепленная наглядным *как это делается* и непосредственным *как звучит*, она становится менее убедительной и более уязвимой. Однако Вера Харитоновна считала, что любые, пусть наивные, даже примитивные сравнения хороши, если они помогают ученику верно «схватить», понять, ощутить различные способы звукоизвлечения и овладеть ими. Однообразие приемов приводит к монотонному, неинтересному звучанию, а верный прием, удачно найденный звук (как и верная интонация) помогают вдохновению.

Попробуем описать несколько характерных для пианизма Разумовской приемов, чаще других показывавшихся ею ученикам, сохранив те же условные названия, которые давала им Вера Харитоновна.

«Утюжки». Ласковые прикосновения-притяжения: концевые фаланги пальцев, вначале плоские, во время извлечения звука чуть приподнимаются, как бы «присасываясь» к клавише. «Утюжки» по сути — это забытое туше. Как иначе сыграть, например, среднюю часть (*Doppio movimento*) Ноктюрна *Fis-dur* Шопена?

«Молоточки». Округлые пальцы близко прилегают к клавишам: когда один молниеносно падает вниз, другой в это время мгновенно отскакивает на поверхность клавиши, — «дают беглость, круглость, рассыпчатость». («Молоточки» — техника классических сонат).

«Гвоздики». Рука активно и резко толкает приготовленные «пальцы-тычки» с поверхности на дно клавиш. «Дают силу, прочность и звук трубы». Вспомним унисоны из фанфарного эпизода *fortissimo* перед средней частью Полонеза *fis-moll* Шопена.

«Иголки». Очень тихие, острые, «отточенно-колючие» прикосновения на *piano*, — «дают остроту, блеск, легкость». Пальцы более жесткие, вертикально фиксированные (начало в правой руке прелюдии Дебюсси «Шаги на снегу», «колокольчики» из среднего эпизода Скерцо № 3 Шопена).

«Пудики». Пальцы округлые, их тяжелые, словно налитые кончики близки к клавишам, медленно в них погружаются и «припечатывают» клавиши с одинаковой тяжестью, всем своим весом. Этим приемом имитируется звук тромбона и валторны (начало Прелюдии ор. 3, № 2 и Музыкального момента *Des-dur* Рахманинова).

«Зацеп». Кончик вытянутого пальца в момент прикосновения к клавише закругляется, будто мягко зацепляет воображаемую петлю или воображаемое углубление (движение «на себя»), становясь надежной опорой для свободно подвешенной, гибкой, «извилистой», «дышащей» руки. Прием полезен для всех певучих мелодических пассажей, изображает тембры скрипки, виолончели.

«Внедрение». Палец, вначале закругленный, «подобно ноге полотера, растирающего засохшую мастику», как бы преодолевая сопротивление, продвигается рукой чуть вперед и в глубь клавиши (движение «от себя»). Прием хорош для кантилены, для тянущихся звуков и медленных аккордов.

Последние два приема часто сопутствуют друг другу, сочетаясь в тех или иных последовательностях.

Все сказанное, однако, не означает, что нужно «возить пальцем по клавише», «елозить» по ней ради мягкого мутноватого звучания, — не к этому стремилась Вера Харитоновна! У некоторых коллег Разумовской ее звуковая «кухня» вызывала насмешливую улыбку. Однако, оглядываясь назад и подытоживая, нужно признать, что все эти ассоциативные определения приемов звукоизвлечения («иголки», «молоточки»,

«утюжки», «гвоздики» и т. п.) обладали большим рациональным содержанием и в конечном итоге оказались плодотворными. Догматизм в этом вопросе был начисто исключен, все подчинялось овладению разнообразной звуковой палитрой фортепиано. Различные приемы звукоизвлечения нужны не просто для смягчения прямолинейности звучания. Выбор определенных пианистических приемов Разумовская связывала с конкретной эстетической задачей.

Выбор приема определяется множеством факторов разной природы: пониманием стиля, образного содержания произведения и функции в нем данного конкретного эпизода — вплоть до осмысления каждого элемента фактуры, а также индивидуальностью пианиста, особенностями его рук и т. д. Важно, что пианистические действия, связанные с двигательными рефлексами, направляются и контролируются слуховыми представлениями, а те в свою очередь питаются образным восприятием музыки. В этом процессе все неразрывно спаяно и многое происходит подсознательно, он с трудом поддается описанию, адекватно обосновывающему применение того или иного способа звукоизвлечения.

Приведем только один пример. Следующие такты I части Сонаты № 30 Бетховена Вера Харитоновна рекомендовала играть так (речь идет о правой руке):

Vivace ma non troppo  
sempre legato  
p dolce  
"зацеп"  
"внедрение"  
"зацеп"  
"внедрение"  
"зацеп"  
"внедрение"

Почему именно эти приемы звукоизвлечения? Потому что они вытекают, по ее мнению, из созданной Бетховеном фактуры. Поясню сказанное. Скрытое двухголосие образуется устойчивым, «утверждающим» верхним голосом (четверти) и «испаривающим», «отрицающим» буквально каждый его звук средним («упрямые» синкопы). Четверти должны звучать тут довольно ярко и протяженно, — иначе не выявится скрытая полифоничность мотивов, а значит и заложенная в них внутренняя противоречивость. Вместе с тем нужно передать плавное дыхание фразы, объединяющее микроимпульсы мотивов (фразы указаны сверху лигами). Первый *соль-диез* — начало мотива — требует надежного и мягкого движения пальца «на себя». После первого «зацепа» немедленно следует «упрямое» противодвижение — «внедрение» четвертого пальца («от себя») на кистевом вдохе. И тут же — верхний голос будто соглашается — снова



«внедрение» на той же ноте (начало нового мотива и кульминация фразы), но теперь на кистевом выдохе; палец медленно вливается в клавишу, кисть плавно опускается. Легато при этом можно достигнуть умелой подменой пальцев (4—5), чему и способствуют гибкие движения кисти. Последний звук фразы (*фа-диез*) завершает «выдох»: он берется «на себя», одним кончиком пальца уже при низком положении кисти. Это тоже «зацеп», но качественно другой: в первом случае рука, используя инерцию начального взмаха, вся участвовала в звукоизвлечении («на прямом проводе»). Теперь же, при завершении цикла «вдох — выдох», действует только кончик пальца, притягивая клавишу как магнит. Это дает возможность ощутить весомость синкопы в нисходящем движении. (В медленной игре этот прием вернее было бы назвать «зацеп-притяжение».)

После первой фразы идет вторая, такая же короткая, и третья — итоговая, она в два раза длиннее. Пальцевые приемы остаются прежними («зацеп-внедрение», «внедрение-зацеп»), но соответственно в два раза удлиняется дыхание. Кистевые движения («вдохи — выдохи»), создающие легкие межмотивные цезуры, способствуют внятному, членораздельному произнесению мотивов, и — одновременно — попарно объединяют их в закругленные фразы.

Во время разучивания произведения прием постепенно обогащается, усложняется, иногда «гибридизируется», для того чтобы получилось именно то звучание, которое соответствует творческому замыслу. Разумовская без конца расширяла свой арсенал новыми, «гибридными» приемами и кропотливо, из урока в урок, прививала своим питомцам вкус к поискам верных звуковых решений, учила тщательности в работе над различным фактурным материалом. Это становилось возможным благодаря развитию у студентов важных качеств музыканта: внутреннего слуха, слуховой сосредоточенности, навыков анализа и самоконтроля.

Большое счастье испытывал ученик, услышав после своего выступления от Веры Харитоновны: «Из ваших одухотворенных пальцев струились чувства и теплота». Или: «Ваша душа как бы излучалась из кончиков пальцев». В такой пьесе, как «Шаги на снегу» Дебюсси Вера Харитоновна добивалась от ученика настолько утонченного, изысканного звукоизвлечения, что он начинал буквально ощущать вибрацию в кончиках пальцев. Уместно напомнить слова А. Корто: «Играть — это значит вибрировать пальцами на дне клавиш», а также его утверждение, что «звукоизвлечение должно производиться как бы „лепкой“, а не ударом»<sup>1</sup>. Как тут не представить себе игру Веры Харитоновны, ее волшебные руки, ее немного вытянутые при игре чуткие и в то же время сильные пальцы, бережно «лепившие»

<sup>1</sup> Корто А. О фортепианном искусстве, с. 207, 208.

каждый звук! «Вибрирующая» кантилена — вот что роднит Разумовскую с Корто.

Незабываемо работала Вера Харитоновна над Фантазией-экспромтом Шопена. В партии правой руки необходимо было найти звучания, вызывающие представление о шорохе, рокоте, плеске воли. В первых двух тактах темы очень трудно было, не прибегая к *crescendo* («без вилок!»), передать печальные вопросы, «тайный разговор души о грусти». Звуковое решение требовало особого, «гибридного» пальцевого приема, который получил условное название «катание маслянистых хлебных крошек». Он вырабатывался в процессе освоения пьесы путем применения всех пальцевых приемов во время домашних занятий. На протяжении ее быстрой части прием несколько видоизменяется в зависимости от развития музыки. Так, в 3-м такте, где появляется небольшое *crescendo*, требуется «больше масла» под пальцами, затем в кульминационные моменты (т. 11) нужна обостренная вибрация звука. Далее (с т. 13) в эпизоде ломаными октавами начинается широкое «раскладывание» ладони и «внедрения» 1-го пальца в четверти (четверти — «воля человека»). Охват октавы должен вызывать ощущение «широкой спины», «парусов». Верхние синкопированные звуки октав (с т. 16), как эхо повторяющие мелодию, ассоциировались с падающими горячими слезами... Кульминационные моменты пассажей выучивались «на тормозах»<sup>1</sup>, что помогало в дальнейшем проявлять не только импульсивную динамику ярких взлетов, но и затаенно интонировать «грустные вопросы».

Большое значение приобретает точность приемов звукоизвлечения в связи со *штрихами*. Вера Харитоновна мастерски владела штрихами и добивалась от учеников их безукоризненного выполнения. Особенно ювелирной отделке в этом отношении подвергались произведения венских классиков. Для Разумовской лига, точка, точка под лигой, клинышек, черточка никогда не носили формального характера, а были моментами выявления художественного образа.

Приведу для примера начало Сонаты № 27 Бетховена. Обычно ученики, да и некоторые исполнители, придают мало значения короткой лиге в первом такте, нечетко отделяют вторую долю от третьей, а вследствие этого и педализируют неверно. Вера Харитоновна требовала точного разграничения звуков *фа-диез* и *ми*. При этом возрастает роль затакта к ре-мажорному аккорду, выявляется активность, взрывчатая сила первой фразы. Правильное и точное применение пальцевых приемов помогает выразить энергичный характер музыки, добиться упругости исполнения. Уточняется вместе с тем и педализация.

Особые требования предъявлялись игре легато. Легатное исполнение, говорила Разумовская, самое трудное, но многие

<sup>1</sup> См. с. 48.

известные мастера (Лешетицкий, Гофман, Годовский) были его последователями, замечательными «легатистами». Как-то Вера Харитоновна рассказывала о том, как в семь лет ее повели на концерт И. Гофмана. Детское впечатление от поразивших девочку движений пианиста она выразила так: «Почему он, как паук, и все время плетет паутину?» Родители же решили, что ребенка рано еще водить на такие концерты...

Ведение плавной мелодической линии в основном определяется правильными, целесообразными движениями рук. Особую роль Вера Харитоновна отводила подвижности кисти. Она объясняла ее значение на примере этюдов № 8 и 12 (ор. 10) Шопена. «Рука — пароход, идущий по волнам, кисть вздымается и опускается. Эти „корабельные“ движения небольшие, волнообразные и плавные. Я не люблю лишних, „верблужьих“ движений. Пальцы — „пассажиры“. Первый палец — „слуга четырех господ“ — не должен лежать низко на клавишах, а, подобно веслу, должен передвигать руку в нужном направлении.»

Поддерживая одной рукой снизу предплечье ученика, а другую свою руку положив сверху на его кисть, Вера Харитоновна показывала, какими должны быть ощущения в руке. Главное — обязательно следить за плавностью ее ведения: «Ведь сам корабль, его палуба, не разламывается на куски от волн, а накатывается и скатывается с них». Вспоминались выражения Нейгауза: «Рука поет, пальцы — разговаривают», «рука ходит на пальцах», «рука дышит», «дышащие руки».

Вера Харитоновна учила также различным приемам *октавной* и *аккордовой техники*, применявшимся, разумеется, в зависимости от звуковой задачи, диктуемой характером музыки. В овладении октавами использовались и технические приемы Нейгауза для легких октав *staccato* (кистевое «подрагивание») и приемы Николаева для мощного звучания (октавы на «упорах»: при менее подвижной кисти — фиксированные 1-й и 5-й пальцы). Она демонстрировала певучие, пластичные «длинные» октавы *legato* (октавы с подменой пальцев из разработки I части Сонаты № 5 Бетховена и т. п.); октавы, вырывающиеся из рояля цепкими, «когтистыми» пальцами (виртуозные октавы концертов Листа и т. п.); «ползучие» октавы *legato* (II часть Концерта № 2 Брамса); легкие октавы *staccato* с кистевым «подрагиванием» (Шестая рапсодия Листа и т. п.).

Вера Харитоновна показывала, как нужно «раскладывать» ладонь, чтобы добиться «светящихся» октав. Не случайно многие ученицы Разумовской, не обладавшие большими руками, хорошо справлялись с трудностями крупной техники. Вера Харитоновна вспоминала слова пианистки М. И. Гринберг о том, что для работы над техническими местами рука (имеется в виду ладонь, пясть) должна становиться как бы меньше, чем

на самом деле. Своим показом педагог наглядно подтверждала этот верный тезис. Было очевидно: преждевременное растягивание руки вредно. Собранный, «маленькая» рука таит в себе скрытые возможности. Надо научиться без лишних усилий и натяжений эластично раздвигать, растягивать, «раскладывать» ладонь на клавиатуре.

Работая над аккордовой техникой, Вера Харитоновна различала четыре способа звукоизвлечения (они переключаются с приемами октавной техники).

1. Рука медленно погружается всей массой вниз и «от себя», а пальцы словно притягивают к себе клавиши. Прием дает глубину, сочность, певучесть, торжественность звучания (например, гимноподобные места из Сонаты *h-moll* Листа).

2. Рука цепко, «по-звериному», «хищно» выхватывает из клавиатуры «мясо» аккорда. Таким приемом достигается особенно яркий, наполняющий зал звук (пример — вступительные аккорды Концерта № 1 Чайковского в исполнении Э. Гилельса).

3. Ровные, как бы оцепенелые аккорды на чутких, «пронзающих» клавиши пальцах. Такой способ игры придает звучанию остроту, интенсивность на *piano* (пример — начало поэмы «К Пламени» Скрябина).

4. Скользящие аккорды: пальцы поглаживают клавиши, будто «слизывают» что-то с их поверхности. Такой способ дает дышащие, как бы «ухающие» басы, звуковую перспективу, воздушные «дематериализованные» звучания (пример — средняя часть похоронного марша из Сонаты № 1 Скрябина, его же Соната № 9).

Добиваясь «прорезающей» пространство звучности аккордов, Вера Харитоновна показывала их «расслоение». Аккорд в шутку назывался «пирог с начинкой» (выражение Николаева), причем для средних и крайних его звуков («начинки», «корочки») надо сформировать совершенно различные пианистические ощущения. Этому способствуют различные пальцевые приемы звукоизвлечения внутри самого созвучия, применяемые во время домашних занятий в медленном темпе и закрепляемые в сознании. Так, например, часто приходится вести мелодическую линию в верхнем голосе аккорда. Чтобы она не «тонула», а «прорезывала» густое звучание, хорошо выделить верхушки и басы приемом «внедрение», а остальные звуки брать одними пальцами, облегченно. Извлечение аккордов требует «включенности» всего пианистического аппарата, использования веса руки и кистевой пружинности, «рессорности». Сама Разумовская брала аккорды и октавы чаще приемом «от себя» (а не «к себе»), всей тяжестью руки книзу (а не кверху).

В технической работе пианиста большое значение имеет *аппликатура*. Разумовская приучала учеников относиться к ней со всей серьезностью, убеждая, что хороша часто не та

аппликатура, которая удобна, а та, что наиболее целесообразна и помогает как можно лучше выявить художественный замысел.

Педагог также заботился и об удобстве, исходя из возможностей ученика, строения его рук, особенностей пальцев. Бывают руки от природы «благодатные» для профессии пианиста (вспомним «роскошные» руки Вэна Клайберна). Однако известны музыканты, сумевшие добиться великолепных результатов, несмотря на «плохие» руки (известно, например, что у Г. Г. Нейгауза были «неудобные» руки). Вообще Вера Харитоновна к каждому ученику в этом вопросе подходила индивидуально: в наиболее трудных, ответственных местах советовала применять показанную ею аппликатуру. Если же ученик проявлял хорошее «аппликатурное чутье», приспособляемость, она предоставляла ему самостоятельно решить, какие брать пальцы, не навязывала своих рецептов.

Приведу два примера характерной для Разумовской аппликатуры. В следующем примере (*Бах — Бузони. Хоральная прелюдия № 3*) Вера Харитоновна, стремясь передать тянущуюся органную звучность, добивалась максимального легато всех голосов. Особо трудное в «ползучих» октавах басов легато осуществлялось скользящим движением 1-го и 5-го пальцев, а также частой подменой (5-го—4-м и наоборот):

The image shows a musical score for a piano piece. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'p' (piano) and 'una corda'. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The left hand has a bass line with frequent octave patterns, indicated by fingerings like 5-4, 5-4-5, and 5-4-5-4. There are also some triplets and slurs in the left hand.

Интерес представляет техническое решение звуковой задачи в стремительном восходящем пассаже из Полонеза *fis-moll* Шопена (здесь в левой руке позиции охватывают по 4 + 2 ноты, а не 3 + 3, как в общепринятой аппликатуре):

The image shows a musical score for a piano piece, likely a Chopin Polonaise in F minor. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The left hand has a bass line with frequent octave patterns, indicated by fingerings like 5-4-3-2-1, 3-2-1, and 4-3-2-1. There are also some slurs and dynamics markings.

Несколько слов о *педализации*. В этой особой сфере пианистического искусства Вера Харитоновна предьявляла

очень высокие требования, считая ее важнейшей составной частью работы над звуком. Причем Разумовская во многом разделяла взгляды на эту область пианистического мастерства с Н. И. Голубовской<sup>1</sup>. Педализация неотделима от всей звуковой палитры, — звук в произведении без педали не существует. Разумовская учила студентов, владеющих только элементарной запаздывающей педалью, педализации художественной, творческой, помогающей выявить гармонические, мелодические, ритмические закономерности музыки, говорила о зависимости педали от стиля музыки<sup>2</sup>. Учила нас пользоваться полупедалью и разнообразными педальными эффектами не только в музыке композиторов-романтиков. Так, например, в I части Сонаты № 30 Бетховена (т. 14) она показывала полупедаль и четвертьпедаль, создающие эффект «рассеивания» первоначально густой звучности.

The image shows a musical score for the first part of Beethoven's Sonata No. 30, Op. 109. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo marking is 'espressivo'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4). Pedal markings are indicated by horizontal lines with vertical stems: a dotted line for half-pedal (1/2) and a dashed line for quarter-pedal (1/4). The bass staff has a 'Ped.' marking at the beginning and end of the piece. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

В произведениях Моцарта требования к педализации возрастали, ее техника становилась ювелирной (V вариация из I части Сонаты A-dur, K. 331: см. прим. на с. 48).

Чтобы удовлетворить требования педагога и овладеть навыками педализации как искусства, ученик должен был развивать, обострять свой гармонический и тембровый слух, учиться понимать акустическую природу инструмента. Красочно-гармоническое назначение педали во многом обусловлено акустикой закрытого помещения. Пианисту, как никому другому из инструменталистов, нужно слышать себя со стороны, из зала, чутко улавливать свое «эхо». Составная часть мастерства пианиста — умение создавать «педальные эффекты», пользуясь особенностями отражения и наложения звуков. Вера Харитоновна обращала внимание на то, что в современном исполнительстве педаль укорачивается, а длинная педаль, выполняющая роль длительного гармонического фундамента, все больше сходит с эстрады, «умирает».

Итак, вне музыкальных задач, подчеркивала Разумовская, техника не существует, и совершенство пианистического вопло-

<sup>1</sup> См.: Голубовская Н. Искусство педализации. Л., 1974.

<sup>2</sup> Слушая в исполнении Разумовской произведения разных стилей, мы всегда невольно восхищались ее тонкой педализацией, ее смелыми находками в этой области.



The image shows a musical score for a piece marked 'Adagio'. It consists of four systems of music, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The piano part features a melodic line with long, flowing phrases, often marked with a 'p' (piano) dynamic. The bass part provides a rhythmic accompaniment with repeated eighth-note patterns. Below the piano staff, there are vocalizations 'Ta' and asterisks (\*) indicating specific rhythmic or dynamic markings. The first system starts with a 'p' dynamic and a 'Ta' vocalization. The second system continues with 'Ta' vocalizations. The third system has 'Ta' vocalizations followed by an asterisk. The fourth system has 'Ta' vocalizations followed by an asterisk.

щения зависит от отчетливости музыкальных представлений. Однако нельзя отрицать, что крепость аппарата, техническая отточенность добываются подчас длительными упражнениями («громко и сильно»), в которых присутствует элемент ремесла. Вера Харитоновна показывала три способа работы «по Николаеву» над пальцевой техникой: «на трескотню» (поучить forte, крепкими пальцами), на «мелодизацию» (поиграть пассажи медленно, как кантилену) и «на вычищение звука» (выверить динамическую линию, звуковедение, навести окончательный лок). Она не допускала «пробалтывания» пассажей и просила выявлять скрытые в них интонации: «Даже в быстром пассаже не должен „сыпаться горох“, а должна быть мелодическая линия». Разумовская не требовала от учеников «долгих и громких» занятий; наоборот, ценилось умение играть *тихо* и *точно*. Пианистическая выносливость, выдержка воспитывались по методу Л. В. Николаева с помощью торможения, замедления. Ученик должен был очень наглядно изменять силу звука, активно, не теряя внутреннего тонуса проследивать нарастание или убывание звучности. Именно такие занятия, а не длительная и громкая игра дают надежность, выдержку во время выступлений, помогают правильно распределить внимание<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Приведу слова С. И. Савшинского (ученика Л. В. Николаева): «Выдержка должна тормозить импульсивное побуждение сразу же сбавить или усилить звучность. Недаром Бюлов предостерегал: *crescendo* — значит *piano*,

Пианизму В. Х. Разумовской и ее учеников были присущи виртуозность и красочность, беглость, легкость, пальцевая подвижность, «жемчужность» пассажей, ясность «дикции».

Большое значение придавалось самостоятельной работе ученика, его умению заниматься *продуктивно*. Определив исполнительский замысел, включающий в себя как бы несколько «партитур», мы принимались добросовестно изучать все детали пьесы. Пьеса разбивалась на отрывки, сразу же намечались «места каждодневного повторения», наиболее технически трудные (например, коды баллад Шопена).

В напряженной домашней работе надо было чередовать кантиленные эпизоды с быстрыми, технически сложными, что помогало меньше утомляться. Чтобы «не засыхать над фактурой» в медленном темпе, Вера Харитоновна советовала иногда проигрывать произведение в естественном движении. Технически трудные пассажи рекомендовала учить «на тормозах» с подчеркнутой динамикой, чтобы позже, когда снимем «тормоза» и заиграем в подлинном темпе, не потерять приобретенного. Преувеличения, допускавшиеся в медленном темпе, в полном темпе отвергались. Вера Харитоновна едко высмеивала «бараний жир» в игре или неуместную «поэму экстаза». Она воспитывала чувство меры, непримиримо отсекая все лишнее, неестественное, ложное, и даже высмеивала неискреннее «изображение эмоций», неоправданные преувеличения. «Правда чувств — прежде всего!» — одно из основных ее требований.

Педагог убеждал нас, что успех зависит от того, насколько сосредоточенно и «включенно» мы работаем дома. Зная, как в Консерватории студенты загружены лекциями, Вера Харитоновна хотела научить нас максимально использовать время домашних занятий: «Иногда за пару часов можно сделать столько, сколько и за шесть часов не сделаешь! Дома не надо жалеть себя! Нужна предельная включенность! Нельзя терять даром время, сидя у рояля!» Работа дома должна происходить с предельным эмоциональным, духовным напряжением: «Чувства должны быть „вмонтированы“ в процесс занятий, а надеяться на то, что они появятся во время выступления, нельзя. Они должны быть продуманы и оправданы заранее».

И — хочется особо заострить на этом внимание — оказывалось, что в результате напряженных поисков образного содержания и соответствующего ему звучания всех элементов

---

*diminuendo* — *forte* (...) Малейшая демобилизация воли приводит к преждевременному ослаблению напряжения или к импульсивному эмоциональному взрыву. Все сказанное о динамических нюансах в равной мере можно отнести к ускорениям и замедлениям... Изменения как в темпе, так и в силе звучания психологически имеют ту же причину: они отражают изменение эмоционального тонуса» (Савшинский С. Работа пианиста над техникой. Л., 1968, с. 43, 44).

музыкальной ткани исполнитель овладевает произведением так основательно, что и в техническом плане игра приобретает исключительную прочность и уверенность, каких не может дать никакая механическая зубрежка.

#### ОТ «ЗВУКОВОЙ ЛАБОРАТОРИИ» — К «ХУДОЖЕСТВЕННОМУ СИНТЕЗУ»

«После того как ученик детально проработает музыкальное произведение и все „партитуры“ реально разучены, я делаю перерыв. После отдыха музыкальное произведение вновь исполняется, но мы уже не работаем так аналитически, а стараемся, чтобы музыка снова зазвучала свежо и непосредственно. Вновь опускаемся на колени и пьем из чистого родника поэзии, возвращаемся к первоисточнику. Начинается работа над артистизмом. Это высший этап, самое интересное.»

На этом высшем этапе художественного синтеза роль педагога сводилась к тому, чтобы помочь ученику «отрежиссировать» свое исполнение, установить связь частей и роль каждой детали, охватить произведение в целом — «выстроить» форму и достигнуть убедительности в передаче его главной идеи.

Часто думают, что для построения формы нужен железный ритм, единство темпов (особенно в классической музыке). Это заблуждение: свобода дыхания, пауз, *rubato*, продуманная ритмическая и темповая свобода не нарушают архитектонику, а способствуют ее стройности, логичности.

Первостепенное значение здесь приобретало умение ученика найти то упругое, пульсирующее течение музыки во времени, которое Разумовская называла словом «текучесть». Она учила нас чуткому обращению со временем, этому едва ли не наиболее трудному аспекту исполнительского мастерства. Ее требования «выработать время», «точно расфасовать время» означали, что нужно найти соотношение разделов формы (что особенно сложно в произведениях композиторов-романтиков), наметить точные темпы и отклонения от них, овладеть тем, что Вера Харитоновна объединяла понятием *ритм-пульсация*. «Ритм — магия, — утверждала она. — Я всегда обращаю внимание учеников на заклинательную силу ритма. Вот „законодательный“ ритм органной прелюдии Баха. Есть особая сила в этой непрерывной торжественной мерности, подобной морскому прибою. Вот ритмы-змеи и ритмы-молнии Девятой сонаты Скрябина, вот неуловимо-скользящие, живые, упругие ритмы мазурок Шопена, вот певучие ритмы его ноктюрнов, вот изысканно-„дикарские“ ритмы „Острова радости“ Дебюсси, упругие, взрывчатые ритмы Третьего концерта Рахманинова.»

Вера Харитоновна говорила о «ритмическом законе», заложенном в каждом музыкальном произведении, о пронизывающей его своеобразной «ритмо-нити», выявляющей себя в пуль-

сацией и тем подобной системе кровотоков живого организма. Исполнитель должен найти присущую именно данному производству сквозную пульсацию, органично воссоздать его ритмический «каркас», поскольку «форма держится на ритмическом „каркасе“, образована им». Вот одна из моих записей после урока: «Нельзя „тащить“ музыку. Музыка должна сама вести музыканта, она имеет свои законы,— музыкант должен только проявить их (конечно, в меру своей одаренности)»<sup>1</sup>.

Разумовская считала, что тому, кто плохо знает такого рода музыкальные закономерности или не умеет их применить, трудно избежать в исполнении одного из двух полярно противоположных недостатков: нервозности и метричности. Она ратовала против неоправданного, неумело применяемого *rubato*, но ее не устраивала также механическая квадратность, нарочитая симметрия построений. Поэтому на уроках много внимания уделялось пластичности, *естественности фразировки, выработке широкого дыхания*.

«Я стремлюсь научить своих учеников такой фразировке, чтобы фразы подхватывали одна другую, цеплялись одна за другую, образуя гирлянды, но, вместе с тем, одна на другую не налезали. Я борюсь с симметрией, стараюсь преодолеть метр и скрыть „синтаксические“ швы. Благодаря такой фразировке получается „цепляемость“ материала, и образуется крупная форма, особая ее текучесть и певучесть. Я стремлюсь к своего рода „легато чувств“ и всей формы. Непрерывно движется извилистая, полноводная, окруженная прекрасными берегами река музыки. Когда есть это закономерное течение — есть музыка, есть жизнь. Без этого все мертво...

Паузы — тоже музыка. Они могут быть связующими, разрывающими и атакующими. Большое внимание уделяю формам — ровным, бархатным, декоративным, пульсирующим...

О дыхании. Дыхание прежде всего мыслится мною как проявление и свидетельство жизни, выражение живой силы. Дыхание может ощущаться через прикосновение: полный воздуха фон, дышащие басы... Но дыхание может быть и выявлением мышления, эмоции. Умение мыслить крупными единицами — это крупное дыхание. Таково дыхание медленных частей сонат Бетховена, где чувствуются философские просторы,

---

<sup>1</sup> Как дополнительный пример хочется привести трактовку Разумовской движения музыки в Прелюдии и фуге E-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха: «Если в Прелюдии (она изложена шестнадцатыми) господствует частая пульсация, то в Фуге нужен внутренний напор, „железное“ поступательное движение более крупных длительностей (целых, половинок и четвертей). Секрет, заложенный Бахом в этой фуге, таков: мало нот, а нужно создавать впечатление бесконечного пути из глубины к достижению. Кадансы, как бы временно завершающие пройденные этапы, должны заново подхватываться новыми эпизодами, и наконец, последние такты, вытекающие из всего предыдущего движения, — логичный, подытоживающий все результат».

такое величественное дыхание музыки Баха. Но есть дыхание как эмоция, как бурный поток, как ураган страсти. Таково дыхание рахманиновских концертов. Есть судорожное дыхание скрябиновских экстазов. О разновидностях дыхания я много говорю своим ученикам».

Специальные беседы посвящались единству и разнообразию темпов внутри произведения. Играя в классе Концерт № 3 Рахманинова, я впервые услышала от Веры Харитоновны термин «subito-темпы» относительно I части. Здесь форма вылеплена из разных по фактуре и темпам эпизодов, которые надо было органично объединить. Помню, как мучительно трудно было сначала найти меру движения в Ноктюрне E-dur (op. 62, № 2) Шопена — не вязнуть, идти вперед, подхватывая фразы. Скрупулезно наметили лиги — большие и маленькие («подлиги»), создающие сцепления фраз<sup>1</sup>. Вера Харитоновна объясняла: «Все это похоже на дом, имеющий множество подъездов, окон и единую крышу».

Умение найти верное движение и организовать течение музыки во времени — основной залог успеха. Бывало, если ученик недостаточно верно чувствовал и невыразительно передавал движение музыки в развитии — увязал или спешил, — Вера Харитоновна дирижировала или садилась за второй рояль и играла с ним в унисон. С одной стороны, она выправляла ритмические недочеты, с другой — заставляла ученика явственнее почувствовать, как она мыслит и ощущает развитие музыки в «сквозном действии». В работе над формой такой способ показа-объяснения очень помогал.

В работе над формой нужно многое уравновесить, произведение должно приобрести «обтекаемость». Но при этом важно не вовлечься в механическую «игру подряд» (при психологическом подходе к изучению фактуры такая опасность менее вероятна). «Вы сыграли так, — могла сказать Вера Харитоновна, — будто прошли через проходной двор, ничего не заметив, ни на чем не остановив внимания.»

Движение музыки устремлено к центрам — *кульминациям*. Исполнитель должен думать об этих «точках»<sup>2</sup>, подготавливать их с первого же звука, а не спохватываться, «прибавляя жару», когда уже поздно. Чтобы кульминация получилась естественной и выразительной, Вера Харитоновна советовала соотносить высший ее момент с самым высоким положением морской волны: ведь постепенно вздымающаяся волна не останавливается в своей верхней точке, а перекачивается вниз. Так и кульминирующий звук: он не может быть изолирован, оторван

<sup>1</sup> Цезуры на стыке лиг Разумовская определяла как «„вентиляцию“ через время».

<sup>2</sup> Приводился в пример эпизод из воспоминаний о С. В. Рахманинове, который однажды воскликнул: «Точка сползла!» — сокрушаясь после концерта из-за неудавшейся ему кульминации.

ни по времени, ни по силе от предыдущих и последующих звуков.

Разумовская заботилась о развитии у студентов музыкального мышления, его логичности, учила предслышанию музыки («мысль нести раньше музыки»), советовала мыслить крупными построениями, точно рассчитывать соотношение нескольких кульминаций, без чего построение формы немислимо.

Итак, программа выучена, наступает *период подготовки к концертному выступлению*. Студент испытывает волнение, независимо от того, много или мало времени было отпущено ему на подготовку. Вера Харитоновна умела не только подбодрить своих воспитанников, мобилизовать их творческие силы, но и дать множество практических советов. Приведу некоторые из них.

«Чем меньше осталось времени перед концертом, тем хладнокровнее, расчетливее надо быть в своих занятиях. Главное — не метаться и не пытаться сделать все сразу!» Она помогала продумать тактику занятий. В этот ответственный период нельзя надолго забрасывать кропотливую работу над техникой, иначе игра ухудшается, теряет свою объемность, выразительность. «Фактуриться, фактуриться», — призывала нас Вера Харитоновна к усиленной работе над фактурой. И предостерегала от продолжительной и громкой игры: «Занимайтесь изысканнейшим образом!»

Если ученику предстояло выступить (особенно впервые) с крупным сложным произведением, он должен был составить себе циклический график занятий для «утрамбовки» этой вещи. Например, в первой части концерта намечались три раздела: экспозиция, разработка и реприза (с каденцией). Первые три дня надо было несколько часов работать над экспозицией, «прославая» занятия некоторыми эпизодами из разработки и каденции. Следующие три дня — многочасовая работа над разработкой — и полчаса на «утрамбовку» экспозиции. Еще три дня — реприза и каденция плюс повторение экспозиции и разработки. Итого девять дней по пять-шесть часов, после чего цикл повторяется. То же проделывалось с многочастным произведением, а также с любой программой (например, экзаменационной), состоявшей из нескольких произведений. Подобные графики составлялись, конечно, индивидуально, с учетом особенностей как самого студента, так и его программы.

А как быть с произведением, которое изучалось ранее и даже исполнялось на эстраде? Вера Харитоновна советовала: «Произведение, пройденное раньше, бесполезно играть в настоящем темпе — от этого оно только блекнет. Лишь новое „мучение“ над фактурой, освежение ее в мозгу и в пальцах дают настоящее исполнение. При повторении надо учить так, будто видишь произведение в первый раз: вновь обдумывать замысел, приемы звукоизвлечения, заново „переживать“



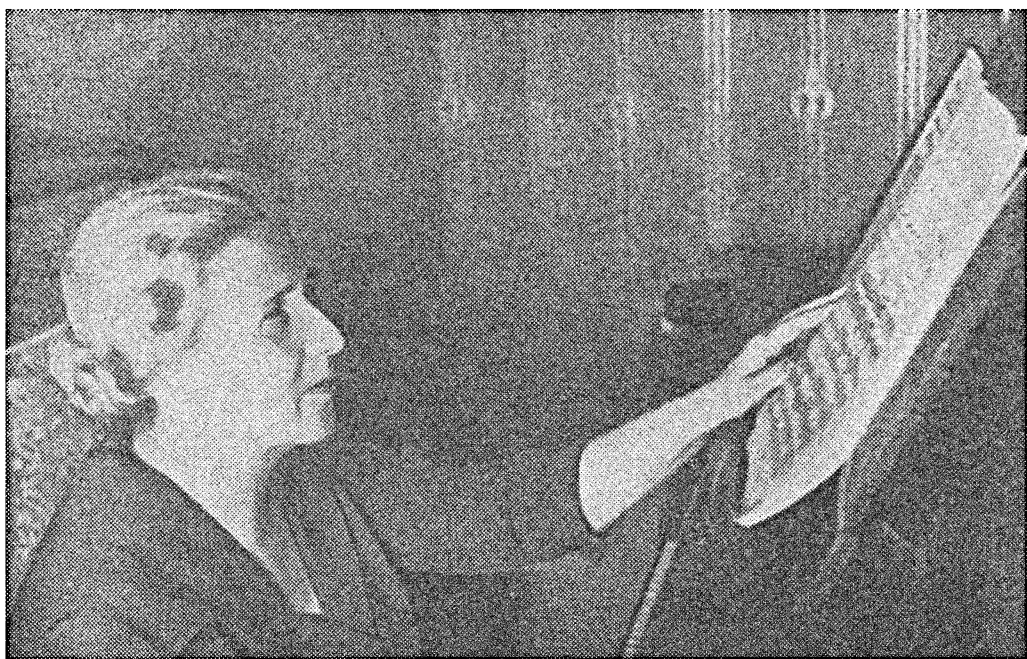
фактуру. Встреча с играным произведением вообще происходит на новом уровне: ведь сам человек (исполнитель) меняется со временем, меняется и его ощущение музыки».

Как-то мне пришлось вторично готовить для исполнения на эстраде бетховенскую сонату. Неудачно сыграв ее на уроке, я в свое оправдание сказала, что, быть может, соната мне «приелась», что я устала от этой музыки. Вера Харитоновна очень рассердилась и горячо возразила: «Это исполнитель может надоесть пьесе, тем более гениальной! Это он виноват перед композитором и должен признаться: „Я плохо отношусь к вещи, поэтому она сразу же мне мстит!“ Вы должны подойти к ней так, будто видите впервые и никогда раньше не играли. Надо снова все поднять...»

Иногда Вера Харитоновна советовала несколько раз записать свою игру на магнитофонную ленту и прослушать. Ведь происходит интересное явление: часто кажется, что играешь «на пределе», а в записи выходит блекло. (С Верой Харитоновной однажды произошел обратный случай. После успешного выступления в Москве она, чувствуя себя усталой, отказывалась от записи. Ее все же уговорили и записали, но ей казалось, что получилось плохо, скучно, вымученно. Спустя некоторое время ей сообщили, что эта запись будет транслироваться по радио. И что же? Она даже не поверила своим ушам, настолько было хорошо, выпукло, ярко... К сожалению, чаще бывает наоборот, и, как заметил Тосканини, «выходит совсем не то, что „входило“».)

Перед ответственным выступлением Вера Харитоновна заранее уточняла с учеником, чему будут посвящены оставшиеся уроки, каким произведениям и какому виду работы. Такая договоренность организовывала, не позволяла разбрасываться. Каждый получал от педагога свою «порцию» наставлений, именно тот настрой, который во время выступления на эстраде мог наилучшим образом выявить его сильные стороны и уберечь от возможных просчетов. Меня, например, Вера Харитоновна ориентировала на собранный, волевой лад: «Не разрешаю вам играть дрябло ни одной ноты! Не будьте благодушны, несите мысль раньше музыки! Избавьтесь на сцене от вашей застенчивости, освобождайтесь от всего, что мешает чувствам проходить к кончикам пальцев: жечься надо с первой же ноты! И не просто извлекать звуки, а находить „сердце“ клавиши, ее „жемчужину“, ее душу, ее „жало“! Надо все время воспитывать свои чувства и играть очень накаленно. Играйте ярко, а если будут неполадки — не расстраивайтесь. И я вас прошу — играйте с удовольствием, давайте музыку и не думайте о себе плохо во время выступления».

В другой раз по поводу Концерта f-moll Шопена Вера Харитоновна говорила: «Вот один из секретов исполнительства. Нельзя с первых же тактов „лезть на стенку“, не допускайте



В. Х. Разумовская (1958 г.)

также, чтобы музыка никла,— играйте все время „на огне“, по дороге подбрасывая „топливо“. Иногда, слушая исполнителя, замечаешь, что некоторые эпизоды музыки выпадают из внимания, появляются „белые пятна“. И виноват не слушатель, а исполнитель. Безусловно и то, что если пианист играет не вообще, то это отражается на его осанке, и даже движения головы соответствуют музыке (взгляд направлен вниз, голова опускается — угрюмость, взгляд устремлен вверх, голова поднимается — озарение). Вот композитор воодушевился на короткое время и сразу же съезжился: осторожно,— говорит он себе,— как бы не спугнуть счастье! Убеждена, что и лицо исполнителя всегда должно отражать содержание не только больших эпизодов, но и малейшие сдвиги в настроении. Я имею в виду не нарочитую мимику, а что-то неуловимое: выражение глаз, сосредоточенную морщинку на лбу. Я всегда могу безошибочно определить, что на лице исполнителя: общая ли мина или то, что в данный момент переживает его душа».

Как видим, Разумовская придавала большое значение эмоциональному раскрепощению ученика, его самочувствию и поведению на эстраде. В то же время она часто напоминала нам девиз Нейгауза: «Духовное напряжение обратно пропорционально физическому». Вера Харитоновна говорила: «Чем чувства богаче, тем физическая сторона дела становится незаметнее (благоговейнее, затаеннее), а высказывание иногда становится ярче не за счет усиления главного, а за счет приглушения второстепенного».

«Искренние чувства при большой внутренней сдержанности», — вот что хотела слышать Вера Харитоновна от исполнителей. Она расширяла требование Нейгауза играть «точно, сочно, прочно», добавляя: «ясно, остро, тонко, сложно, гибридно, образно, утонченно».

Слышали ученики и простые житейские советы педагога: ничем себя не травмировать перед концертом, стараться не отвлекаться эмоционально. Разрешалось брать с собой на концерт ноты (понятно, не для того, чтобы в последний момент что-то доделывать): Вера Харитоновна по себе знала, что «глядение в ноты», а зачастую один их вид успокаивают, подобно старым друзьям.

И, наконец, в день ответственного выступления или накануне вечером раздавался телефонный звонок. Невозможно забыть эти последние наставления и то, как Вера Харитоновна пропевала отдельные мелодии из программы. Звук этого тихого, задушевного, одухотворенного голоса действовал целительно, как бальзам...

Но вот все волнения учеников и профессора позади. И буквально сразу после концерта, здесь же, в артистической, а затем на ближайших уроках начинался подробный анализ выступления. Детально, во всех мельчайших подробностях разбиралась игра ученика, отмечалось не только плохое, но и хорошее, вскрывались причины неудач. Доставалось от Веры Харитоновны за все промахи: за то, например, что было «мало вложено драматизма», что «часто и ненужно применялся большой звук в местах, сокровенных по своей сути» и т. п.

Запомнился разбор, последовавший за неудачным выступлением, когда впервые на эстраде я исполняла Баркаролу Шопена (не получились тогда и обыгранные ранее пьесы Брамса, — Два интермеццо ор. 119 и Баллада g-moll): «Начав играть Брамса, вы волновались за новую вещь — Баркаролу, и она „загородила“ собой свободное исполнение предшествующих пьес. Ведь все было как следует выучено и на репетиции исполнено хорошо. Конечно, Баркарола еще „не созрела“, и нужен большой опыт, чтобы в первый раз сыграть ее по настоящему. Это не простое произведение, достаточно взглянуть на фактуру. Основной недостаток исполнения — не вышла по форме. Когда начался второй раздел („вода“), вы надолго погрузились в импрессионистское звучание и не выходили из него до новой кульминации»... Зная о терзаниях травмированной неудачей ученицы, Вера Харитоновна утешала в тот же вечер по телефону: «Хоть, по-вашему, вы и провалились, но игра все равно была очень художественной. Было бы гораздо хуже, если, растерявшись, вы бы заиграли плохим звуком, без „психологизма“. Надо хорошо подготовиться к следующему концерту, и, я верю, все будет удачно. И знайте: хорошие выступления не бывают случайными (а у вас были удачи), нель-

зя „вдруг“ блеснуть, а вот плохие выступления бывают случайными. И — надо верить в себя!»

В заключение хочется отметить, что, работая с учениками над произведением, Вера Харитоновна никогда не говорила: «мы работаем над формой»; или: «я хочу развить ваше чувство формы». Это происходило исподволь и маскировалось, с одной стороны, решением конкретных задач, а с другой — поисками *равновесия* между субъективным началом индивидуальности и тем объективным феноменом, какой представляет собой изучаемая пьеса. Установление этого равновесия — один из коренных вопросов исполнительства. Вера Харитоновна не освобождала учеников от собственных поисков, она не стремилась преподнести в готовом виде замысел, свою трактовку произведения. А ведь бывает и так: ученику остается только приспособиться к прекрасному образцу, отделять готовую форму и детали, разъясненные ему в подробностях и так много говорящие педагогу, но часто не осознающиеся самим учеником.

Разумовская стремилась приблизить ученика к тому, чтобы он мог ощущать себя в каком-то смысле *создателем* произведения в момент его передачи. Эта педагогическая сверхзадача совпадает с мнением А. Корто, изложенным Г. М. Коганом: «Художественное исполнение должно отражать не только личность автора, но и личность исполнителя, его чувства, его воображение. Настоящий артист должен не „выполнять нюансы“, а воссоздавать произведение, *творить его заново* (курсив здесь и ниже наш.— С. Б.), ощущая себя в этот момент как бы его автором и, подобно последнему, действуя по вдохновению, а не по предписанию. В противном случае перед нами не воодушевленный интерпретатор, а жалкий копиист, в его мертвенной „репродукции“ произведение не оживет, не „заразит“ слушателя таящейся в нем *жизненной силой*, а превратится в некую окаменелость, место которой разве что под стеклом музейной витрины»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по.: Коган Г. Избранные статьи. М., 1972, с. 21.

Память о Вере Харитоновне Разумовской, выдающейся советской пианистке, не должна быть предана забвению... Уникальность художественной натуры, редкостная влюбленность в искусство, творческое горение и полная самоотдача — эти качества Разумовской могут служить примером новому поколению музыкантов.

*Н. Е. Перельман*

Важнейшей заботой Разумовской в ее педагогической работе было гармоничное развитие личности ученика, его нравственное воспитание, помогающее выявить лучшие стороны его творческой индивидуальности. Она предъявляла к молодым исполнителям высокие требования, но не стремилась к тому, чтобы ее ученики чем-либо удивляли, поражали. Она не была «делателем лауреатов». Для нее важнее и дороже было вырастить музыкантов, чье исполнение доходит до сердца, пленяет, трогает душу, для кого эстрада является, по выражению Маргерит Лонг, «кафедрой истины».

Вот как сама Вера Харитоновна думала и говорила о задачах воспитания музыканта-исполнителя (приведем здесь несколько отрывков из упоминавшихся выше обоих ее методических докладов). «Над индивидуальностью ученика надо крепко работать. Надо перепахать глубоко все поле и *посеять хорошие семена*. Не надо бояться хорошенько „тряхнуть индивидуальность“. Не сахарная, не растает, не развалится, если она индивидуальность, а не пустое место. Но „трясти“ может только рука педагога-художника. Надо отбирать и лелеять лучшее, что есть в человеке и музыканте. Все дурное, лишнее надо отсесть, чтобы оно, как сорная трава, не глушило цвет таланта. Иначе говоря, не все, что есть в индивидуальности, надо раскрыть, — кое-что неплохо и „закрывать“... Я всегда борюсь с проявлением физиологического темперамента, со стремлением студента „играть ярко“, „развернуться“ в плохом смысле. А бывает, что играет человек с чувством, возбужденно, а ему хочется сказать знаменитое станиславское: „не верю“. Бывает, что благородная, строгая игра, отмеченная отличным вкусом, скрывает под собою холодное сердце. Иной раз чувствительность переходит в чувственность, яркий темперамент может обернуться физиологичностью, грация и изящество —

жеманностью и пошлостью, влюбленность в красоту — самовлюбленностью, а пафос — позой...

В игре узнаешь людей. Вот ханжа, холодная классная дама, вот — пошляк, вот — хвостун, вот — жеманная девица. Отбрасываешь искусственные покровы и обнажаешь сущность. Конечно, людей хороших и плохих в примитивном смысле этих слов не бывает. Так же не бывает безупречно хороших и совсем плохих исполнителей. У самого неискусного, слабого пианиста может вырваться одна подлинная интонация, по которой видишь: да, в нем есть что-то настоящее: Если он за это уцепится, он „вытянет репку“.

Но как часто исполнитель глушит этот лучший цвет своего таланта и вытягивает в себе не ту „репку“. А все оттого, что он не работает над собою. Он развивает в себе мертвую механическую технику, а эту свою „единственную“ интонацию забывает. Он дает разрастаться самовлюбленности, хвастовству, недостаточно воспитывает в себе самокритичность... Надо бороться с „ячеством“, самовлюбленностью, хвастливостью, надо прежде всего воспитывать в себе морально-этические черты советского человека, воспитывать в себе скромность, чистоту и благородство, и только тогда можно глубоко и проникновенно исполнять произведения великих композиторов.»

С грустью отмечала Вера Харитоновна некоторое снижение этического начала в исполнительстве: «В настоящее время люди не хотят мучиться, не хотят переживать. Неужели случится ужасное предсказание Нейгауза о том времени, когда вместо художников-исполнителей за роялем будут сидеть спортсмены, резво бегающие пальцами по черным и белым клавишам?»<sup>1</sup>

Разумовская откровенно радовалась удачным урокам, они приносили ей творческое удовлетворение. Совместная работа над произведением приводила к духовному общению педагога и студента, что позволяло педагогу глубоко и разносторонне узнать ученика, подобрать к нему «ключ». Изучив его сильные и слабые стороны, Вера Харитоновна помогала своему питом-

---

<sup>1</sup> О том же сокрушался и Артур Рубинштейн: «Отправляясь на концерт, я никогда не бываю уверен, что не придется, увлекшись музыкой, зацепить фальшивую ноту или даже попасть не на ту клавишу. Молодежь не знает такого: игра выверена с точностью механизма, снаряженного в космический полет. Но почему же так часто, слушая молодых пианистов, хочется взять в руку секундомер, чтобы определить победителя финиша? Музыканты это или кандидаты на спортивную Олимпиаду в Токио? Редко кто обладает тем, что я всегда называю „свежей каплей крови“, горячим сердцем, открытым людям. Результат ли это рационализма эпохи, или, быть может, повинны педагоги, коим рекорды учеников приносят славу? Тренировка подавляет воспитание... Забыто главное, ради чего существует музыка. Ведь музыка — сила, источник надежды и радости. Музыкой можно лечить людей» (Хентова С. Диалог с Артуром Рубинштейном. — Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Л., 1966, с. 291).



цу во многом разобратся, стремилась избавить его от недостатков и тем полнее раскрыть его возможности, расковать индивидуальность. Например, стараясь побороть застенчивость автора этих строк (да не сочтет читатель нескромной эту ссылку на себя), она говорила: «Вы из породы людей-самоедов. А для исполнителя это плохо. Надо во время выступлений все, что есть в душе, выявлять, „выливать“, а не „загонять в себя“. Надо остро, не стесняясь, переживать каждую ситуацию, малейшую смену настроений в музыке. Я не призываю вас к нахальству (иным оно, случается, заменяет многое), но нахальство — это ведь грубое проявление веры в себя, а без нее — худо. Нельзя все время „подчищать“ себя, плохо думать о себе, ибо тогда пропадет и то хорошее, что в тебе есть, пропадет орбита своего собственного „я“. Раскройте все шлюзы, которыми вы себя замыкаете, освободите, не прячьте вашу душу... Вашей игре не хватает яркости, она — матовая. Не умеете вы себя подавать! Вот послушайте мою ученицу С., — она из ничего делает нечто, она садится за рояль — и играет как хозяйка. Научитесь и вы этому!»

Никогда, ни перед кем — ни перед учениками (порой беспомощными), ни перед молодыми коллегами не выказывала Вера Харитоновна своего превосходства. Будучи доброжелательным человеком, она и в нас воспитывала эту черту, давала решительный отпор «критиканству». Мы часто обсуждали прослушанные в Филармонии концерты. И помню, как Вера Харитоновна убеждала, что надо радоваться таланту, как бы своеобразно он ни выражал себя, что нельзя видеть только недостатки. Мы можем представлять себе произведение иначе, исполнять его по-другому, но слушать коллегу должны без «камня за пазухой», не придираясь, доброжелательно, с открытой душой.

Музыке Разумовская была преданна беспредельно. Однажды после ее возвращения из успешной концертной поездки в Москву я заметила: «Вот и опять Вы, Вера Харитоновна, окунулись в прозу повседневных занятий». На это она горячо возразила: «Для меня праздник все, что связано с музыкой, которую я люблю безумно и хочу внушить ученикам: музыка — это чудесное, безмерное счастье, она приносит людям праздник, наслаждение. Тот не музыкант, кто скучает за роялем!»

Безраздельная преданность своему искусству, «высокий строй души художника», о необходимости воспитания которого говорила Разумовская, звучит и в следующих словах, завершавших один из ее докладов: «Я люблю искусство правдивое, человеческое, доброе, искусство возвышенное и чистое. Стараюсь создать в своем классе атмосферу любви к музыке. „Любите музыку, не себя“, — говорю я часто. Надо в храме музыки служить богу музыки. Надо очиститься душой и телом. Только

тогда художник способен к художественным видениям, только тогда художник может быть на высоте вдохновения. И еще: искусство свое надо выстрадать и посвятить ему всю свою жизнь». Это искреннее и горячее убеждение, это этическое и художественное кредо направляло педагогическую деятельность пианистки и было предпосылкой той атмосферы любви к музыке, которой проникались и воспитанники класса профессора В. Х. Разумовской.

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	5
Вехи творческого пути . . . . .	9
Принципы и приемы музыкально-исполнительского обучения . . . . .	22
Общий план и этапы работы над произведением . . . . .	22
От «партитуры образов» — к «партитуре звучаний» . . . . .	24
От «партитуры звучаний» — к «звуковой лаборатории» . . . . .	34
От «звуковой лаборатории» — к «художественному синтезу» . . . . .	50
Вместо заключения . . . . .	58

Стелла Зиновьевна Бейлина  
В КЛАССЕ ПРОФЕССОРА В. Х. РАЗУМОВСКОЙ

Редактор *М. А. Элик*  
Художник *Н. И. Васильев*  
Худож. редактор *Р. С. Волховер*  
Техн. редактор *О. Е. Ларионова*  
Корректоры *Н. Е. Киселева, Е. С. Петрова*

ИБ № 3021

Сдано в набор 09.03.82. Подписано в печать 24.05.82. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 4. Уч.-изд. л. 3,65. Тираж 20 000 экз. Изд. № 2223. Заказ 98. Цена 30 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9. Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 20