

poser have been discovered. The specific tasks facing the performers of these works have been outlined.

**Key words:** piano sonatas by Beethoven, image, form, style, performance.

УДК [78.071.1 : 786.2] : 78.03 (430)

*Нина Руденко*

**РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ Л. БЕТХОВЕНА  
В КЛАССЕ Р. С. ГОРОВИЦ:  
В ПОИСКАХ ИСТИННОСТИ СТИЛЯ**

Данная статья отражает педагогический и методический опыт одного из ведущих педагогов – Регины Самойловны Горовиц, и предназначена для творческой молодежи, которая приобретает профессиональное мастерство.

Регина Самойловна Горовиц (1900–1984) около 50 лет отдала педагогике. Среди ее воспитанников много интересных талантливых музыкантов. Родилась она в Киеве, образование получила в Киевской консерватории (педагоги – К. Михайлов, В. Пухальский, С. Тарновский). Много выступала не только как солистка, но и как концертмейстер, работая в филармониях Киева, Харькова, Москвы, в ансамбле с выдающимися музыкантами: М. Полякиным, Н. Мильштейном, Д. Ойстрахом, А. Лещинским, А. Смирновым, С. Фурером и др. Большой исполнительский опыт – работа с инструменталистами и вокалистами – повлиял на формирование ее педагогических взглядов, обогащая традиционную методику петербургской школы (все педагоги Регины Самойловны в училище и консерватории непосредственно или побочно были связаны с Г. Есиповой и Т. Лешетицким). Большое значение также имело ее творческое общение с Ф. Blumenфельдом, который в своей работе опирался на педагогические принципы А. Рубинштейна. Начиная с 1937 г. Регина Горовиц посвятила себя педагогике и до конца своих дней работала в Харьковском институте искусств (консерватории, ныне – Национальный университет искусств имени И. П. Котляревского) и Харьковской музыкальной школе-десятилетке (ХССМШ).

Много прекрасных музыкантов продолжают ее дело не только в Украине, но и в России, Молдове, Великобритании, США, Германии, Канаде, Австралии, Голландии, Италии, Израиле, Болгарии. Воспитание психологической и профессиональной готовности молодого исполнителя к самостоятельной творческой деятельности – одна из самых ценных педагогических установок Р. С. Горовиц.

В статье речь идет о работе над стилем Л. Бетховена, выявляются основные интерпретационные проблемы, которые погружают молодого исполнителя в мир все более тонких и сложных художественных задач.

Основным материалом для статьи послужили расшифрованные документальные записи уроков, которые Р. С. Горовиц проводила с автором статьи в годы учебы. В конце статьи предлагается список литературы, который поможет глубже вникнуть в данную проблему и расширить знания в области стиля.

Данная статья также предназначена для того, чтобы «облегчить», «направить» творческий поиск молодого музыканта, обогатить его творческие представления целым рядом обдуманых, проверенных, удачно найденных способов воплощения художественного образа.

Проблема стиля – одна из основных в воспитании музыканта. Она возникает на протяжении всех этапов учебы и актуальна для учеников всех уровней подготовки. Но как добиться правдивости и убедительности исполнения произведений того или иного автора? Как выявить особенности его стиля? Этому Р. С. Горовиц уделяла особое внимание.

Как известно, произведение существует в нотной записи, которую завещал нам композитор (это 1-й уровень творчества). Но произведение оживает только под пальцами исполнителя, который следует намерениям автора, и в процессе исполнения привносит что-то свое (это 2-й уровень творчества). В конечном итоге особенности стиля композитора исполнитель раскрывает нам именно в таком виде. «Поэтому так важно научить хорошо играть на рояле», – говорила Р. С., – «разбираться в стилях, в сложной системе закодированных автором пожеланий».

Помочь проникнуть в мир композитора, почувствовать закономерности художественного мышления мастера, осознать те средства

и приемы музыкальной выразительности, которые наиболее присущи именно этому автору и определяют его стилевые «параметры» – вот лишь некоторые проблемы, возникающие в процессе воспитания чувства стиля. Следует обращать внимание на то, какие изменения претерпевает стиль композитора в процессе становления и развития его творческого пути. Необходимо также учитывать, что ни один стиль невозможно рассматривать обособленно, в отрыве от стилей других композиторов – предшественников и современников.

Главная задача исполнителя – выявить в звуковых характеристиках то неповторимое, что заложено в музыке каждого композитора. Стилиевые особенности можно рассматривать обобщенно, находя существенные отличия в произведениях композиторов разных эпох: венские классики, романтики, импрессионисты и т. д. Обобщенное представление, понятно, необходимо. Однако, мы не исполняем музыку «вообще», мы сталкиваемся с конкретным сочинением конкретного композитора, будь то Гайдн, Моцарт, Шопен, Лист, Дебюсси и др.

Для понимания стиля композитора важны общая музыкальная культура, достаточный профессиональный уровень, слуховой опыт, умение анализировать интерпретации. Наиболее точному воплощению стилистически важных параметров способствуют тонкое владение педалью, разнообразное звукоизвлечение, тембральное слышание, богатство артикуляционных приемов, высокая техническая оснащенность.

Поискам истинности стиля Бетховена было посвящено немало уроков Регины Самойловны. Под «истинностью» стиля она понимала чистоту стиля, его «незамутненность». Чистота стиля предполагает отсутствие вторжения чуждых этому стилю элементов. Если такое вторжение происходит, оно ведет к «замутнению» стиля и впоследствии к его разрушению. Невозможно представить, чтобы в музыке Бетховена «нашло себе место» шопеновское *rubato* или приемы звукоизвлечения Равеля.

Исполнительская культура раскрывается в глубоком освоении авторского текста. Она основана на знаниях особенностей произведения и требований эпохи, в которой творил композитор. Р. С. Горовиц очень большое значение придавала точному прочтению авторского текста.

Ознакомление с характером замечаний выявляет главный принцип педагогики, которого придерживалась Р. С. Горовиц – единство художественного и технического развития молодого музыканта. Часто ее замечания наталкивали ученика на эвристический метод в его самостоятельных занятиях.

Прогрессивное развитие, гармоничное воспитание в мире профессии – наиболее характерные для Р. С. Горовиц постулаты. Жизненность ее творческих позиций была обеспечена прежде всего глубиной познания, художественным вкусом, единством теории и практики.

Мудро подмечены ею детали, которые помогают созданию целостного художественного образа – одна из черт ее педагогического творческого метода. Все, что предлагалось ею, было глубоко обдуманно, взвешено в связи с определенным планом интерпретации. Работая над стилем, мы непременно сталкиваемся с понятием целостности. Регина Самойловна считала, что истинность стиля проявляется в логической целостности образа и всегда обращала внимание учеников на это: «Целостность имеет прямое отношение к истинности или неистинности стиля. В произведении обязательно существуют внутренние логические связи всех структурных элементов, их взаимозависимость, взаимосвязь, взаимообусловленность и ведет к целостности стиля. Трудно представить произведение, в котором не ощущалась бы взаимозависимость между мелодией, гармонией, метроритмом».

Действительно, разрыв логических связей между названными элементами привел бы к неистинности стиля, разрушению логики и в конечном счете – стиля в целом. Музыкальная логика зиждется на логических связях всех элементов произведения. Если есть эта связь, то есть и музыкальная логика. Таким образом, музыкальная логика и целостность музыкальной конструкции тесно связаны между собой. В работе над произведением Регина Самойловна придавала большое значение убедительности трактовки и, делясь своим опытом, говорила: «Если целостность присутствует, исполнение получается убедительным. Трактовка произведения порой может быть нетрадиционной, нетривиальной, даже неожиданной, но все равно убедительной». И хотя она безусловно признавала, что убедительность исполнения зависит от глубины прочтения авторского текста, от суммы накопленных знаний исполнителя, его опыта, интуиции, темперамента, отда-

вая должное взаимосвязи логики и целостности, играющим большую роль в этом вопросе, она, с присущей ей смелостью и прямоотой высказываний, утверждала: «Если человек талантлив, он сделает трактовку убедительной. Умение разгадать намерения автора – удел талантливых людей».

В работе с учеником она была временами скульптором, четко, со знанием дела отмечая все лишнее, что не способствовало созданию глубокого, объективного прочтения авторского стиля. И в то же время замысел ее был пластичный в своем решении: учитывались темперамент, мастерство, индивидуальность ученика.

Стремясь к гармоничному проникновению музыканта в произведение, она всегда помнила, как важны традиции, созданные художественным опытом, проецируя их на индивидуальность ученика.

Регина Самойловна соблюдала строгую последовательность освоения музыкального материала при работе над любым произведением. Очень метким она считала высказывание Станиславского, который учил актеров: «Найдя верное решение, – верное сделай привычным <...> привычное – легким, легким – прекрасным.» [1, 109]. В работе с инструменталистами эта фраза немного видоизменялась и звучала так: «Нужно сделать трудное – привычным, привычное – легким, легкое – прекрасным»

Взаимное содружество педагога и ученика рождало взаимную увлеченность, заставляла забывать возрастную дистанцию.

И всегда Регина Самойловна давала четкие разграничения стилевых представлений. Звуковая насыщенность фактуры, гармоническая оправданность любого аккорда, выразительность кантилены, очарование фиоритур, красочность пьянящих гармоний – все эти элементы никогда не смешивались и «использовались» строго «по назначению», выявляя свою принадлежность определенному стилю. Регина Самойловна связывала понятие истинности, чистоты стиля с неповторимостью, даже уникальностью стиля композитора.

Фортепианная музыка Бетховена – важная часть репертуара как студента, так и концертирующего пианиста.

Драматизм и конфликтность произведений Бетховена, проникновенный лиризм и их глубокие философские мотивы вдохновляли Р. С. Горовиц и давали ей возможность воспроизводить на рояле ор-

кестровую партитуру. Она всегда обращала внимание на то, что у Бетховена каждая нота имеет значение: «Ему присущи концентрация тематизма, содержательность мысли, и вследствие – большая особенная энергетика». Одним из важнейших заданий она считала логическое построение произведения в целом. На решение этого вопроса тратилось немало усилий.

Бетховен был одним из самых любимых композиторов Р. С. Горовиц. В классе никогда не прекращалась работа над его произведениями. Это были Сонаты (практически все), Концерты (все), 32 вариации до минор, 15 вариаций с фугой Ми-бемоль мажор, Вариации на тему Сальери, Дресслера, Зюсмайера и другие, а также Фантазия, Рондо, Багатели, Анданте Фа мажор.

В работе использовались разные редакции. Положительно Р. С. Горовиц относилась к редакции А. Гольденвейзера. Воспроизводя точный авторский текст, редактор добавляет динамические указания, лиги, педаль. Все дополнения А. Гольденвейзер выносит в комментарий. «Ценность комментариев, – считала Р. С. Горовиц, – в воспитании чувства стиля, музыкантского вкуса ученика. Эта редакция учит, но учит очень деликатно, ничего не навязывая». По мнению Р. С. Горовиц, редакция Сонат Бетховена А. Шнабеля имеет много ценного (аппликатура, динамика), но слишком субъективна в некоторых вопросах (метроритмические обозначения, указания, которые предупреждают агогические отклонения) и для ученика немного перегружена. Р. С. Горовиц была уверена, что редакция – это всего лишь основа для поисков, и исполнитель в процессе работы над произведением создает свой вариант редакции. «Наш урок – это тоже редакция. Нельзя не обращать внимание на индивидуальные особенности ученика, степень его подготовки. Педагог как бы предлагает в процессе работы свой вариант редакции, учитывая и то, что ученик может исполнить».

Редакцию Мартинсена Р. С. Горовиц оценивала позитивно, отмечая умеренное вмешательство редактора в текст Бетховена. Менее любила играть Сонаты по редакции Вейнера из-за чрезмерности педали, хотя отмечала часто удачное распределение фактуры между руками.

Бетховен одним из первых начал вносить в нотный текст подробные указания динамики, аппликатуры, педали и темпа, включая

метрономные указания. И это все обязывает исполнителя: «Мы уже не можем говорить, что не знаем авторских намерений».

Чтоб точнее передать стиль Бетховена, интересно узнать, как играл сам Бетховен, какими были его педагогические взгляды – на этом Р. С. Горовиц заостряла внимание. «Если хорошо представить, как играл сам Бетховен, много вопросов, которые касаются трактовки его произведений, исчезнут сами собой». Сведения современников, многочисленные исследования, посвященные изучению его личности и творчеству, помогают нам сделать это.

Игра Бетховена отличалась певучестью, полным, глубоким, сочным звуком, для чего нужно было использование веса руки, даже, возможно, участие корпуса. Декламационная выразительность мелодических линий, масштабность динамики, смелые регистровые сопоставления, которые прибавляют музыке красочности, сложные, лавинообразные пассажи в унисон, яркие, контрастные столкновения характеров – все это создавало насыщенность фортепианной фактуры, и так или иначе подчеркивало, что композитор мыслит, как симфонист.

Определенную тембровую окраску вносят и аккордовые построения, и контрапунктические соединения фактурных слоев, использование крайних регистров. Целиком ощутимы сопоставления голоса солиста и оркестровой партии.

Р. С. Горовиц обращала внимание на то, что Бетховен не стремился какими-то особыми средствами выразить звучание того или иного инструмента и внести это в фортепианную фактуру. Благодаря его симфоническому мышлению, «участие» разных инструментов было как будто запрограммировано в самой фактуре, изначально существовало в ней, и теперь, когда мы вслушиваемся в музыку, то довольно реально чувствуем тембр того или иного инструмента, духового или струнного. Остается только подобрать прием, который помог бы наиболее точно реализовать данный услышанный тембр.

Характерные динамические указания Бетховена: *crescendo* – *subito p*; соединение *fp* в одном звуке; много *sforzando*, а также акцентов «поперек тактов», то есть, на синкопах, диссонансах, хроматизмах и слабых долях тактов. Бывает *crescendo* на одной ноте – реально осуществить в звуке это невозможно, но почувство-

вать это, как оркестровое *crescendo*, можно, такое представление несомненно отразится в исполнении целого. Большие динамические нарастания, подкрепленные естественными *ritardando* («вроде бы напряженно, тяжело идешь вверх, преодолевая высоту»), оставляют особенно сильные впечатления. В поисках наиболее убедительного построения произведения в целом, Р. С. Горовиц склонна была усилить драматизм разработки, заостря контрастность образов. Поэтому кульминации Бетховена значительны: они непосредственно связаны с заострением конфликта и драматизацией разработки и отражают интенсивный процесс.

Р. С. Горовиц всегда отмечала и демонстрировала примерами, какой значительный вклад в развитие пианизма сделал Бетховен, насколько расширил он свойственные инструменту возможности, решая сложные виртуозные задачи. Бетховен, как она думала, «один из самых смелых композиторов, он не оглядывается вокруг, он четко знает, чего хочет, и уверенно идет к цели, одаривая нас открытиями в сфере звука, фактуры, гармонии, педали».

На уроках она напоминала, что звуковые задачи, которые ставит Бетховен (на *p* и в масштабном *ff*), можно решить только ощущая свободу пианистического аппарата.

Не стоит забывать, что в указаниях Бетховена отражаются особенности его музыкального мышления, а это непосредственно связано с его стилем. Бетховен значительно расширил грани силы звучности фортепиано. Он указывал также агогические изменения в своих произведениях (Сонаты №№ 18, 27 и др.). В тексте Бетховена можно найти достаточно детальные артикуляционные указания.

В разных вариантах можно проследить особенности штрихов определенного направления. Так, например: 1) *staccato* (клинья) – звучит коротко, требует смелой атаки звука; 2) *staccato* (точкой) – звучит не так коротко, как «клинья», прикосновение точное, легкое; 3) *staccato* под лигой – исполняется смягчая, продлевая ноту путем использования кисти; 4) в медленной и быстрой музыке длительность любого вида *staccato* разная – в Адажио она не такая короткая, как в Аллегро; 5) для остроты *staccato* имеет значение длительность ноты, к которой относится *staccato* – над шестнадцатой оно будет короче, чем над четвертью.



Большое значение Р. С. Горовиц уделяла паузам, считая, что «пауза – это тоже музыка». «Мера агогических отклонений свидетельствует об исполнительском опыте, музыкальном вкусе и отличает игру ученика от игры мастера».

Сложная задача – найти правильный темп произведения. Часто он зависит от характера фактуры. «Правильный темп – тот, в котором не будет тесно никаким элементам фактуры». Главным было найти стержневой темп, продумать и почувствовать отклонения от него, не выходя за грани дозволенного. Метроном Бетховен выставлял только для определения общего первоначального темпа. Его мнение по поводу использования метронома в работе целиком совпадает со взглядами Р. С. Горовиц, которая говорила: «тому, кто правильно чувствует музыку, нет надобности в метрономе, а тому, кто не чувствует, ничего не поможет».

Для решения технических задач Бетховен смело использовал в игре все пальцы, включая 1-й и 5-й. Кроме того, часто аппликатурные идеи помогали ему создать наиболее выразительный вариант интерпретации.

Велика роль педали в музыке Бетховена. Он первым стал ее обозначать. В трактовках Р. С. Горовиц педаль служит краской, исполняет роль регистра, «собирает» гармонию, становится ритмической и динамической опорой. Правда, нужно учитывать особенности инструмента времен Бетховена (не все обозначения педали могут быть исполнены на современном фортепиано), но принять их во внимание и пытаться понять, почему в том или ином случае их предлагает Бетховен, невероятно полезно и интересно.

Работая с учеником над музыкой Бетховена, Р. С. Горовиц требовала особенного творческого включения: «Исполнение Бетховена требует полной самоотдачи. В этой музыке – и небывалая экспрессия, и заостренная конфликтность, и мудрая человечность». Музыка Бетховена насыщена контрастами, противоречиями, конфликтами, столкновениями («все, как в жизни»), поэтому она невероятно «событийна». Выразить на инструменте все изменения искреннего состояния – сложное задание для исполнителя.

Ограниченный объем статьи не дает возможности подробно в полном объеме представить уроки Р. С. Горовиц над произведе-

ниями Бетховена, которые она проходила в классе. Поэтому работа над **32 вариациями** печатается в сокращенном варианте.

**Тема.** Первый аккорд нужно сначала представить, а потом взять очень энергично, но не грубо, не слишком громко, потому что нужно помнить о будущем развитии *forte*. Слушать паузы, напряженность синкопы (особенно во 2, 4, 5 т.т.).

**1 вар.** *Legato*, легко, прозрачно, спокойно, без оттенков. Уменьшить звук, *piano!* – это значит облегчить руку не меняя прием. Кисть ниже, найти состояние (положение) руки на клавиатуре – как можно ближе, как бы ползком, но пальцы при этом еще цепче. Вся вариация тихая, но в 14 т. есть *sf* – будто яркая блестящая брошь.

**2 вар.** Задачи те же: ясно, четко, тихо, ровно, качественно, все прослушивая. Репетиции можно играть не меняя пальцев, но желательная аппликатура – «1–3».

**3 вар.** В ней теперь объединились две линии: арпеджио и репетиции в пр. р. и л. р. Все репетиции доигрывать до конца. Подчеркивать начало фраз, мелодические повороты. 30–31 т.т. – больше развернуть. Закончить так, будто пр. р. продолжает еще играть беззвучно.

**4 вар.** Все должно прослушиваться качественно и ясно. *Staccato* разное: в сопровождении (триоли) короткое, в линиях баса и мелодии – неострое. Продолжительность верхнего голоса и партии левой руки совпадают. Тут соединение двух приемов в одной руке: верхние ноты брать рукой («в глубину»), триольное сопровождение – пальцами. Сопровождение ровное (темп и звук), без *crescendo*, его линия безостановочна. Всю ее проконтролировать, особенно в тех местах, где мелодия «молчит» (34, 36 т.т.). Не делать мелких оттенков посреди такта. В каждой новой тональности искать свой тембр. Этим и должны отличаться «ступеньки» мелодии.

**5 вар.** Первый и последующие такты в начале вроде сложены из двух мотивов: *staccato* – взлет, вопрос и *legato* – опускаются октавы, ответ. *Staccato* играть мягко и четко. Октавы – тепло, будто «обнимаемая». На *staccato* рука направляется вправо вверх (но не обрывать последнюю ноту); в октавах – идет плавно вниз. И не бояться опоздать на октавы. Очень точная, легкая и цепкая л. р., аккорды сформированы, все ноты звучат, на половинной «застрять», послушать, как длится аккорд. На нем поменять педаль. До конца – больше *crescendo*,

подчеркивать лиги в л. р. и пр. р. Эта вариация овеяна романтическим настроением, но не преувеличивать в этом плане, пытаться играть выразительно и в то же время просто!

**6 вар.** Требуется большой силы в пальцах. Громче, не пропускать *sf*. Нужна сила! Выпрямить руки! Не скрючивать руку и не нависать над инструментом. Меньше движений на каждую ноту. Без *diminuendo*, крепость *forte* не за счет движения рук, а за счет собранности пальцев, цепкости. До конца *crescendo*, не оттягивать конец и не обрывать, последнюю ноту *do* дослушать. Перед 7-й вариацией – пауза.

**7 вар.** Певуче, тепло, гибко. *Legato* в пр. р. и без акцентов (ни на первую, ни на последнюю ноту). Выполнять лиги. Бас аккуратно, собранно и громко, с опорой; на нотах, которые повторяются, не греметь. На бас нужно попадать без затруднений. Поучить от конца такта до 1-й доли, чтоб попадать на бас и не было «дырки». Движение относительно свободное. Избегать монотонности. Общее *crescendo* полнокровное, с увлечением. Сделать его до 62-го т. Не выхолащивать Бетховена, эмоционально, больше чувств! Можно немного опоздать на начало пр. р. Не забывать о движении в музыке! Предлагается несколько вариантов педали: 1) держать на 1-й и 2-й четверти, поменять на 3-й; 2) держать на 1-й и 2-й четверти, на 3-й полупедаль; 3) менять трижды в такте (зависит от темпа, рояля – идет поиск). Осторожно педализировать в последнем такте (64 т.). в конце без *ritenuto*.

**8 вар.** Как продолжение предыдущей. Более возбужденно, эмоционально, энергично. Ощущать цепочку из октав и терций, которые составляют мелодию. Укладывать руку на октаву, но и терцию успеть прихватить. Больше *legato*. Педаль: одна на весь такт – наверх, менять на 3-й доле – вниз. Больше драматизма, но не за счет *rubato*, а за счет насыщенности звука; или вовсе без драматизма, весело и просто, с небольшим устремлением к верхней ноте (идет поиск).

**9 вар.** В этой вариации два характера: спокойно в сопровождении и певуче в мелодии. В пр. р. две задачи. Они решаются соединением двух приемов в одной руке: в среднем голосе играют только пальцы (нижняя часть руки неподвижна), в верхнем – использовать вес, ладонь раскрыта, захватить верх. Можно немного опоздать на верхнюю ноту. Показывать смену баса.

**10 var.** Важна независимость рук, синхронность! Четко, ясно. Учить *staccato* очень горячо, вкладывая себя. Тридцать вторые начинать не так громко, до конца развернуть *crescendo*. Если все ясно сыграть, будет казаться очень быстро – это истина, проверенная практикой.

**11 var.** Та же идея и четкое воплощение. Следует отметить, что в этой вариации заканчивается, по мнению Р. С. Горовиц, 1-й экспозиционный раздел цикла. Происходит смена лада, и 12-я вариация начинает новый раздел (5 вариаций), которые исполняют роль как бы разработки. Последние 16 вариаций – заключительный раздел, в середине которого можно выявить ряд мелких групп (по 2–3 вариации) – это еще более заостряет контрастность музыки.

**12 var.** Остановиться, дать «отстояться» 1-му басовому *do*. Верхнее *do* взять 4-м пальцем очень глубоко, хотя тихо. Третья четверть в л. р. – самый тихий звук. Мягко на синкопу укладывать руку. Послушать аккорд как хорал. Точно интонировать. Сурово, благородно, цельно, горделиво.

**13 var.** Пр. р. – ровно, беспристрастно, слушать верхние ноты, без оттенков. Вся выразительность – в л. р. (лиги, опорные ноты, штрихи, динамика в развитии фразы).

**14 var.** Пр. р. как две флейты. Легкое и точное *staccato*. Прием: краткое *portamento* или острое *staccato* – в клавишу (идет поиск). Кисть очень легкая и подвижная, хотя снаружи это должно быть незаметно. В конце в терциях хорошая аппликатура: «4–2» пальцы для всех нот. Рукой не трясти, близко и собранно.

**15 var.** Очень важно слушать длинные ноты. Не группировать по две, играть цельно. Не делать лишних акцентов, выравнивать звуки в пр. р., создавать единую линию. На бас опираться, но не акцентировать, не перебивать л. р. линию пр. р. Играть пальцами, а не рукой. Педаль точно брать сразу после этой длинной ноты. В конце (последний такт) можно от ноты *ля* брать нижнюю ноту октавы л. р. (*ля-соль-фа-ре*).

**16 var.** Как продолжение предыдущей. Не делать *staccato* ради *staccato* (никогда!). Вести пр. р., складывать длинную фразу из мелких мотивов. Последний такт – без педали и почти без *ritenuto*. Последние ноты – *до* (нижние ноты октав) взять л. р.

**17 вар.** В этой вариации целая сеть тем. Нужно добиваться показа каждой из них. Такой «фокус»: чтоб были слышны начала фраз, нужно восьмые, которые в это время находятся в других голосах, играть тише. Тема появляется в каждом такте. Слушать переплетение тем, как узоры. Продолжения тем всегда дослушивать, хоть и тихо. Новую тему играть «новой» рукой. Спокойно, медленно, можно и более взволнованно. Все время петь, петь и петь. Дать волю чувствам, но в меру. Цезура перед 18-й вариацией (это очень важно).

**18 вар.** Доигрывать гамму до конца, не «смазывать». Четкие, собранные пальцы, чтобы верх был ясным, первую из секстолей следует играть стремительнее, тогда времени хватит и на вторую. Учить, все хорошо прослушивая, *crescendo* кверху. Очень упругое *portamento* шестнадцатых. Краткие гаммы (с 150 т.) можно разделять между руками по 4 ноты; можно брать в л. р. только одну – первую ноту этих гамм; можно играть все одной рукой.

**19 вар.** Очень активная, действующая. Контрасты! Точно доигрывать 3-ю триоль на *f* или *p*. Помнить, что контраст *f – p*, а не *ff – pp*. Не трясти рукой на *p*, артикулировать четко, как на *f*, но сила звука другая. Не спешить! В л. р. терции *legato*, певуче – это тоже музыка. Чувствовать устремление к аккорду *f*, но брать его точно, не ранее.

**20 вар.** Л. р. – четко, ясно, но не слишком громко и без особого *crescendo*. Очень активные *sf* на *соль* и т. п., но при этом не заглушать 2-ю восьмую. Педаль взять на 1-й аккорд, а на 2-й снять, 3-й аккорд острее и легче. Аккорды глубокие, сильные, значительные. Все очень четко поучить на *staccato*. В 167 т. обязательно две группы триолей перенести в пр. р.

**21 вар.** Задачи аналогичные.

**22 вар.** Октавы играть выразительно, используя прием *tenuto* (локоть немного вбок, пропеть). Должно быть очень ясно, «чего хочет л. р.» – по интонации и по штриху. Не бояться играть л. р. громче, чтобы канон был выразительнее. Последние ноты *си-бекар – до* взять не спеша, весомо в пр. р. и особенно в л. р. Педаль на 1-ю долю в такте.

**23 вар.** Добиваться тишины! Сначала еле оттянуть («нащупать» темп), а потом все ровно, спокойно. Обращать внимание на некоторые изменения в гармонии и подчеркивать временем (затягиванием). Все держится на басах: первый бас взять глубоко, плавно, уложив на

клавиши руку, следующие – менее заинтересовано, будто уже вслед за первым. В пр. р. отметить смену гармоний, но звук тише, чем в л. р., пр. р. легкая. 190 т. – послушать *ля-бемоль* в л. р. и *фа-диез* в пр. р. Холодно и сумрачно. Чувствовать гармонические переходы (горизонтально) и гармонию в целом (вертикально).

**24 вар.** Стекло, тихо, *pp*. Разные акценты: в пр.р. на 1-ю долю, в л. р. – на последний аккорд мотива (к нему привела триоль). Это может быть очень легкий, деликатный акцент, можно совсем его отменить (идет поиск). Об акцентах не надо думать. Так строится интонация. После репетиции – форшлаг колючие, «с характером». В каждой новой тональности играть иначе. Не делать больших *crescendo*. Нигде не пропускать форшлаг. Сравнить звучание в пр. р. – после акцента не приглушать звуки, они тоже острые и звонкие, хоть и тихие.

**25 вар.** Не спешить. Это будто вариация в скобках. Ее романтический настрой позволяет почувствовать внутреннее родство с Брамсом. (Но это еще не Брамс!) Гибко и свободно, мягко звучать, не тянуть, довольно ровно, ясно все пропевать. Дрожащая музыка! Тут сердце бьется, как птица в клетке (форшлаг!). Может быть и другой вариант: не слишком всерьез, между прочим. Тихо, никаких эмоций, созерцающая (идет поиск). Эта вариация как будто уравнивает характеры 2-х предыдущих: мягко – остро, сумрачно – светло. Тут есть и то, и другое.

**26 вар.** Ярко, мощно, но не грубо. Выстраивать аккорды. Это – полонез, гордый, блестящий. Руки не швырять, не нависать над клавиатурой, не торопить последнюю строку. Чисто выучить конец.

**27 вар.** Крепко, продолжать предыдущую. Не забывать, что тут не все ноты шестнадцатые, есть и восьмые (концы мотивов); сурово удерживать их длительность.

**28 вар.** Петать, нанизывая звуки мелодии. Не трести рукой на каждой ноте. Забирать пальцы с клавиши! Мелодию не начинать с акцента, но и не начинать беззвучно. Ничего не толкать. Все ноты не могут быть сыграны одинаково. Строить фразу. Л. р. играть все ровно без акцентов. Слушать нижние звуки, в последних двух тактах «проговорить» мелодию, без педали.

**29 вар.** Вихрь! Акценты на первых долях. Очень сильными пальцами! Пассаж вниз в пр. р. не играть *diminuendo*, чтоб не было «волн».

Все очень цельно. 234 т. – в пр. р. *crescendo*, в л. р. *diminuendo*. Четкие октавы в л. р.

**30 вар.** Не торопить. Все серьезнее, философски. Штрих *portamento*, руки поднимать выше, упруго укладывать. Начинать издали, приглушенно. Вести мелодию к ноте *до-диез*, потом к ноте *ми-бемоль*. Общее *crescendo* до 6-го т., потом *ritenuto* и *diminuendo*. Общее успокоение.

**31 вар.** Всю вариацию играть тихо, без *crescendo*! В л. р. выбирать все ноты, не халтурить, укладывать руку, активный 5-й палец. Работать и искать прием для л. р., чтобы было удобно (идет поиск). Мелодию подавать выразительно, не тянуть, хорошо слушать, последние такты без педали.

**32 вар.** Гаммы развиваются на *crescendo*, продумать динамику. Везде верхний звук ставить ясно, л. р. не греметь. С 264-го т. – 2-й эпизод. «вдруг пришел грубый, неотесанный человек» – это выражено в л. р. 268 т. – не захлебываться в перекатах триолей. С 272 т. – 3-й эпизод *pp*. Педаль немного: на аккорды в л. р., но они при этом не объединяются. Слушать л. р. Одна рука не должна мешать другой. Немного подчеркнуть 1-ю долю в л. р. Не ускорять движение вверх. Совсем без *crescendo*, пр. р. – мягко. Можно делать маленькие *crescendo* в пр. р., что создаст иллюзию ровного звука (идет поиск). С 280-го т. – 4-й эпизод. Переключка, все ноты в пр. р. играть ясно. 280–283 т.т. – показать верхний голос в пр. р. 281 т. – не упускать л. р., когда голоса двигаются навстречу друг другу. 285–288 т.т. – обратить внимание на л. р. С 289 т. – 5-й эпизод. Точно посчитать и поучить по триолям. Пр. р. спрятать, все тихо, больше педали. С 293-го т. – заключительный эпизод – ритмично, сурово, торжественно, просто, ровно до конца. Больше звука! Учить без педали, чтобы достичь ровности. Общее *crescendo*! *Coda* – 1-я фраза (297–300 т.т.) *mf*, 2я – *f*. Пр. р. гибкая, но пальцы собранные. В самом конце не спешить в октавах – это не Лист! Вообще в *Coda* нужно чувствовать радость по поводу окончания вариаций (как у слушателя, так и у исполнителя).

Замечания Р. С. Горовиц, которые высказаны в данной работе, нельзя воспринимать как догму. Это, скорее, путь постижения процесса педагогики, где преобладает поиск убедительной интерпретации именно у данного студента, который обладает определенным

спектром способностей и возможностей. Именно в таком раскрытии педагогического метода Р. С. Горовиц заключается успех в работе.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского // Н. Горчаков. — М., «Искусство», 1951. — С. 109.
2. Руденко Н. В классе Р. С. Горовиц // Володимир Горовиць та піаністична культура ХХ ст. Зб. статей та матеріалів. — Харків, 1996. — С. 73–76.
3. Руденко Н. Використання Р. С. Горовиць внутріпредметних та міжпредметних зв'язків у роботі над створенням звуку // Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу ХДІМ 28–29 грудня 1998. — Харків, 1998. — С. 38–39.
4. Руденко Н. Особенности развития исполнительского мышления студента в классе Р. С. Горовиц // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса. — Харьков, 1995. — С. 46–48.
5. Руденко Н. Про деякі педагогічні принципи Регіни Самійлівни Горовиць // Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу ХДІМ 22–23 грудня 1999. — Харків, 1999. — С. 155–158.
6. Руденко Н. Развитие творческой инициативы студента в фортепианном классе Р. С. Горовиц // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса. — Харьков, 1994. — С. 46–49.
7. Руденко Н. Регина Самойловна Горовиц – человек, музыкант, педагог (К 100-летию со дня рождения) // Истоки. — № 6. — Харьков, 2000. — С. 162–179.
8. Руденко Н. Редагування – допомога чи перешкола у пошуках істини авторського задуму? // Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу ХДІМ 25–26 грудня 2000. — Харків, 2000. — С. 189–192.
9. Руденко Н. Репертуар як засіб виховання особистості студента в класі Р. С. Горовиць. // За матеріалами науково-методичної конференції на муз.-пед. факультеті ХДПУ. — Харків, 1998. — С. 54–58.

**Руденко Н. Работа над произведениями Л. Бетховена в классе Р. С. Горовиц: в поисках истинности стиля.** Выявлены основные интерпретацион-



ные проблемы, которые помогают молодому исполнителю решать сложные художественные вопросы. Основным материалом для статьи послужили расшифровки документальных записей уроков Р. С. Горовиц, которые она проводила с автором во время учебы.

**Ключевые слова:** Регина Самойловна Горовиц, истинность стиля, стиль Бетховена.

**Руденко Н. Работа над творами Л. Бетховена в класі Р. С. Горовиць: у пошуках істинності стилю.** У статті виявляються ґрунтовні інтерпретаційні проблеми, які допомагають молодому виконавцю вирішувати складні художні питання. Основним матеріалом для статті є розшифровка документальних записів уроків Р. С. Горовиць, які вона проводила з автором під час навчання.

**Ключові слова:** Регіна Самойлівна Горовиць, істинність стилю, стиль Бетховена.

**Rudenko N. Working on pieces by L. Beethoven in class of R. S. Horowitz: searching for the truth of style.** The article informs about work on L. Beethoven's style in his works, displaying the main interpretive problems which help a young performer to solve difficult artistic problems. The main object for the article is decryption of records of lessons by R. S. Horowitz, that she gave to the author of the article while studying.

**Key words:** Regina Samoylovna Horowitz, the truth of the style, Beethoven's style.

УДК 786.2+78.071.1

*Інна Довжинець*

## **БЕТХОВЕНСЬКІ СИМФОНІЇ У ФОРТЕПІАНИХ ПЕРЕКЛАДЕННЯХ**

Музика Л. Бетховена вже понад двісті років звучить на концертній естраді. Сьогодні в більшості виконуються його оригінальні твори, проте ще за життя композитора і після його смерті камерні та симфонічні опуси автора отримали численні перекладення. Як використо-