

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

**ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈԴԱԿԱՆ
ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ**

ՊՐԱԿ 1

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ
ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ.КОМИТАСА

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՂՂՈՎԱԾՈՒ

ՊՐԱԿ 1

СБОРНИК
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ
ВЫПУСК 1

ԵՐԵՎԱՆ 2004 ԵՐԵՎԱՆ

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.2
ՈՒ - 794

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ՀԱՍՏԱՏՎԱԾ Է

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
գիտական խորհրդում

Խմբագրական խորհուրդ

նախագահ՝ Ս.Գ.Սարջյան, Հ.Հ.Սմբատյան, Է.Զ.Թադևոսյան,
Դ.Գ.Ղազարյան, Ի.Մ.Յավրյան, Ի.Գ.Տիգրանովա, Ս.Վ.Կոլոսարյան:

Գրախոսներ՝ ԽՍՀՄ ժող. արտիստ, պրոֆ. Գ.Ս.Գասպարյան,
պրոֆեսորներ՝ Դ.Գ.Ղազարյան, Ի.Մ.Յավրյան, Ս.Կ.Զաքարյան, Ա.Շ.Գուր-
գենով, Է.Ս.Գասպարյան, Ա.Ս.Բերբերյան, Բ.Ս.Վարդանյան, Ա.Գ.Հակոբ-
յան, Ս.Վ.Կոլոսարյան, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆ. Ի.Լ.Զոլո-
տովա, դոցենտ Վ.Խ.Թովմասյան:

Կազմեցին և խմբագրեցին՝ Գ.Ս.Սարաջյան, Գ.Կ.Շագոյան
Մասնագիտական խմբագիր՝ Գ.Ս.Սարաջյան
Խմբագիրներ՝ Ս.Ս.Ազնաուրյան, Հ.Ն.Մուրադյան
**Գեղարվեստական խմբագիր, համակարգչային
շարվածք և սրբագրում՝** Ս.Ս.Ղուկասյան
Նոտային շարվածք՝ Մ.Հ.Ասատրյան

**ՈՒ-794 ՌԻՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ,
ՊՐԱԿ 1. - Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2004,-128 էջ:**

Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուն նախատես-
ված է երաժշտական բուհերի դասախոսների համար: Այն նպա-
տակ ունի ծանոթացնելու ուսումնական գործընթացի անհրա-
ժեշտ մեթոդաբանությանը:

ԳՄԴ 85.2

ISBN 99941-933-2-5

© ԵՊԿ հրատարակչություն, 2004
© ЕГК издательство, 2004
© YSC Publishing House, 2004

Методические наблюдения в течение музыкальной деятельности

Методика преподавания игры на фортепиано - тема обширная, многогранная. Если начинать с самого начала, с раннего детства, то автор этих строк стала заниматься в ту пору, когда ее педагог-Евгения Васильевна Чернявская, ученица Мизандари, известного ученика Ф.Листа, стала применять новый метод, а именно - начинать занятия с развития музыкального слуха. Разные небольшие мелодии подбирались на фортепиано одним вторым пальцем с разных нот. Предлагалось подбирать мелодию одним пальцем, чтоб не стягивать всей руки. Попутно занимались звукоизвлечением нот каждым пальцем каждой руки отдельно.

Нами объясняется, что играть на фортепиано надо так, как ходим: не давим, а свободно ходим, при этом можем делать разные движения корпусом, но не падаем, ибо стоим на ногах устойчиво.

Также спокойно, без давления и форсировки надо всей свободной рукой погружать палец в клавишу, а потом, поднимая кисть, поднять всю руку. Когда ученик овладеет этим, можно играть отдельными руками по две ноты: на первую погружаться, а на вторую - кистью поднимать руку. Так можно постепенно прибавлять количество нот.

Уже можно объяснить диэзные и бемольные мажорные гаммы. Когда пойдут короткие арпеджио, надо кисть опускать на первом пальце и поднимать к пятому.

Ритм объясняется в первое же время. Берем чистый лист бумаги - это целая нота в такте. Потом делим листок пополам - получается две половинки. Рисуем длительности на простом листе бумаги и считая, отхлопываем простейший ритмический рисунок (в такте четыре четверти).

Затем каждую половину делим еще пополам - получается четверть. Пишем две-три строчки с несложным ритмическим рисунком и предлагаем отхлопать. Попутно объясняются паузы. Ритмический диктант дается без нотного стана.

Поскольку ритм - основа музыки, его надо постоянно развивать. К сожалению, попадают ученики с очень слабым ритмом. Даже ученики с абсолютным слухом с трудом пишут диктанты из-за полного невладения ритмом. Им бы следовало хотя бы некоторое время заниматься танцами. Чувство "раза" надо иметь обязательно.

Через два-три месяца наступает новый этап - ученики начинают играть произведения, возникают вопросы темпа, фразировки, выучивания наизусть и т.д. Среди них вопрос о темпе очень важен. Большие музыканты говорят: "Темп нельзя заказать". Надо брать темп, который сделает понятной и доступной мысль автора. Даже представленный метроритм в нотах - весьма относителен, авторы сами его меняют. Бородин говорил, что Лист берет темпы умеренные, не гонит, не кипитится, но гораздо глубже и значительнее, хотя увлеченности и огня бездна. Не темп главное, а содержание, характер динамических оттенков, степень выразительности волевого напора, технические возможности самого исполнителя. В преодолении внутренних возможностей рождается темп.

Звукоизвлечение также очень важное дело. Многие играют резко, объясняя тем, что в нотах стоит *f*. Всем от мала и до велика объясняем, что *f* бывают разные: не надо бить фортепиано, играйте *f* с радостью, с хорошим настроением. Вместе с тем, и *p* не значит играть безынициативно, блекло. Вспоминаю великолепного концертмейстера Ойстраха и Климова - Ямпольского, который играл *pp* с внутренней активностью, содержательно, не мешая солисту, а дополняя его игру.

Вопрос о хорошей или плохой педализации также рассматривается в неразрывной связи со стилем и характером исполняемой музыки. Ее надо брать в зависимости от конкретного художественного образа. Педаль - средство тембрового обогащения фортепианной звучности, усиления певучести звучания. Хорошая педализация должна стать результатом правильного представления о стиле и особенностях звучания произведения.

В тесной зависимости от проблем звукоизвлечения и педализации находится вопрос аппликатуры. Нейгауз говорил, что лучшая та, которая наиболее верно передает данную музыку и точно согласуется со смыслом. Тут задача не узкотехническая, а художественно-исполнительская (1.С.78-97).

Можно мысленно расчлнить пассаж на ряд единообразных повторяющихся групп нот с тем, чтоб каждое звено удобно располагалось в пределе позиции и исполнялось одинаковой аппликацией. Это дает возможность быстрее запомнить рисунок пассажа и автоматизировать движение пальцев.

Большой интерес представляют высказывания Г.Гинзбурга о необходимости установления аппликатуры с учетом согласования двух рук, которая способствует автоматизации движения обеих рук. Очень целесообразны советы Г.Гинзбурга в отношении сим-

метричного расположения пальцев обеих рук при исполнении разных пассажей (2. С. 26-33).

В первой половине XIX века появились высказывания, что трудности надо преодолевать не многочасовой игрой, а большой аналитической умственной работой. В этом отношении очень полезен метод замедленной кинескопии.

Ритм музыкального движения должен быть живым и гибким, динамическая фразировка – выпуклой, с богатством звуковых красок.

Большинство выдающихся педагогов - профессоров рекомендовали учить произведение сразу наизусть, притом не за фортепиано, а только глядя в ноты.

К сожалению, так прошел огромный кусок жизни, ибо не было ни дома, ни фортепиано, а работала в трех местах: в Филармонии (солисткой и концертмейстером), музыкальной школе (педагогом, концертмейстером и иллюстратором) и в Русском драматическом театре (заведующей музыкальной частью). Вся музыка изучалась на коленях. Огромное спасибо А.Б.Гольденвейзеру, который в военные годы в Тбилиси, где он жил в эвакуации, научил так заниматься. Он же открыл и другие полезные методы занятий:

- 1) играть на фортепиано с закрытыми глазами;
- 2) играть беззвучно, проверяя свою моторную память;
- 3) особую пользу приносит дирижирование без игры. Поставив ноты на пульт, продирижировать всю музыку, внутренне напевая со всеми нюансами. Произведение делается ясным, с выпуклой динамической линией во всей ее выразительности.

В работе над музыкальным произведением очень важно все время следить за звуком, чтоб он был певучим и выразительным. Это помогает держать слушателя в постоянном внимании.

Примечания

1. Нейгауз Г., Об искусстве фортепианной игры., М.: Музыка, 1967.
2. Гинзбург Л., О работе над музыкальным произведением., М.: Гос. муз. издание, 1953.

Анализ некоторых редакций произведений Шопена

Давно признано, что главное в исполнительском искусстве - умение воспроизвести музыку во всей самобытной красоте, передать художественную индивидуальность, мысли и чувства автора, его творческую манеру, стиль. Если исполнитель не выполняет эту основную задачу, то как бы ни был он талантлив, он невольно искажает композитора. Высшее достижение не в отклонении от воли автора, а в органичном слиянии с ней, порою даже в подчинении: воля автора не столько подавляет, сколько окрыляет талантливого артиста.

Вот почему с самого начала работы над произведением исполнителю чрезвычайно важно иметь дело с авторским текстом, свободным от каких-либо редакторских искажений и наслоений. Исполнитель должен хорошо знать и понимать композитора, его творческие приемы и стилистические особенности, ведь играя по "подчищенному" редактором тексту, исполнитель может так и не раскрыть истинные намерения автора. Проблема точного издания музыкальных текстов имеет прямое, непосредственное отношение к исполнительскому искусству, ибо оригинал во многом облегчает интерпретацию.

Часто думают, что разрешение этой проблемы не столь сложно: надо лишь воспроизвести подлинный авторский текст, т.е. надо чтобы в издании наиболее полно и совершенно была передана воля автора. Но как обнаружить эту волю, какой текст считать правильным, а какой - неправильным? Критерий хронологический (последнее издание при жизни автора - самое точное издание) не всегда бывает убедительным и истинным.

Приходится в ряде случаев считаться с историей создания произведения, с особенностями процесса его издания. К тому же, воля автора часто бывает изменчивой.

Нередко трудно поручиться, что то или иное записанное автором изложение художественного замысла является окончательным. Нельзя руководствоваться в своих предпочтениях капризом, прихотью или произвольным вкусом, нельзя также находиться в плену механически абстрактного, штампованного подхода. Без всесторонней, глубокой критики текста, без исправлений авторских недосмотров и описок не может быть хорошего издания: без истолкования текста, т.е. без понимания его не может быть правильного выбора ва-

риантов. Словом, трудности возникают перед редактором буквально на каждом шагу, и чем серьезнее мы относимся к делу, тем больше убеждаемся, что вопрос издания правильного, "канонического" текста не так уж прост. Редактор должен располагать самыми разнообразными материалами, чтобы найти опору для безошибочных суждений и правильного выбора.

Нигде мы не сталкиваемся с такими неожиданными препятствиями и трудностями, как при установлении текста, который в точности соответствовал бы намерениям Шопена. Нигде мы не встречаемся с таким количеством неясностей, разночтений и вариантов.

Начнем с того, что у Шопена, в отличие от других композиторов, нет одного оригинального издания. Так уж сложилась издательская судьба его произведений. Вынужденный жить на гонорары издателей, находясь у них в унижительной кабале, Шопен предоставил право на издание своих произведений нескольким фирмам. В результате - шопеновские произведения появлялись в печати почти одновременно во Франции, Германии и Англии и, как правило, эти издания отличались друг от друга иногда довольно существенно.

Объясняется это не только поспешностью и небрежностью издателей, но также и тем, что для немецкого и английского издания обычно делались копии автографа.

Переписчики (хотя и весьма знающие музыканты, как, например, друг Шопена О.Франккомм) нередко допускали небрежность в работе, из-за чего в оригинальные издания вкрадывались серьезные ошибки. Эти же переписчики принимали участие в корректуре и часто из лучших побуждений превышали свои полномочия: либо сами кое в чем изменяли текст или же становились настоячивыми советчиками композитора. Не раз под их влиянием Шопен вносил изменения в оригинальный текст своих произведений, но изменения эти далеко не всегда соответствовали духу и характеру его искусства. Приходится считаться с тем, что и сам Шопен, не удовлетворенный отдельными деталями, иногда по собственному желанию вносил различные изменения в рукописи и корректурные оттиски одного и того же произведения. Возникали варианты и разночтения, разобраться в которых было нелегко даже искушенному музыканту. Итак, в подавляющем большинстве случаев у Шопена нет "первых" и "последних" редакций. Все это так или иначе отразилось и на дальнейшей издательской судьбе его произведений. Судьба эта тоже была на редкость необычной, сложной и запутанной. В течение многих лет делались попытки найти "правильный текст", появлялись все новые и новые издания сочинений Шопена. Одни редакторы довольно близко подхо-

дили к основной цели, другие, напротив, отдалялись от нее, используя свои работы для утверждения и пропаганды собственной трактовки Шопена, третьи - занимались последовательной ревизией текста Шопена вплоть до прямого искажения его творческих намерений.

Каковы же были эти издания? На каких принципах они основывались? Как разрешили они проблему "правильного текста"? В чем заключались их достоинства и недостатки?

Первая мысль о необходимости исправленного и по возможности полного издания сочинений Шопена возникла еще при жизни композитора. Его ученица и друг Джейн Стирлинг собрала наиболее достоверные (в основном - парижские) оригинальные издания и распределила их по жанровому признаку в семи томах. К каждому тому был приложен тематический указатель. В составлении указателя к седьмому тому, по-видимому, принимал участие сам Шопен; во всяком случае, первые такты двенадцати прелюдий написаны им собственноручно. Кроме того, как утверждает Э.Ганш, располагавший собранием Стирлинг и положивший его в основу "Оксфордского оригинального издания", "под заголовками Шопен сам писал посвящения, и в нотном тексте повсюду видны его исправления и изменения"*.

К сожалению, Д.Стирлинг ненадолго пережила своего учителя и не успела издать собрание. Оно пролежало в полной неизвестности у ее наследников много лет и лишь случайно в 1927 году было обнаружено.

Первое достаточно полное для своего времени издание сочинений Шопена было осуществлено петербургским издателем Ф.Стелловским. Стелловский опубликовал свое издание под названием "Полное собрание сочинений для фортепиано Фридерика Шопена" и посвятил его "полякам, живущим в России". Никаких особых текстологических целей он перед собой не ставил. В сущности, он перепечатал все доступные для него оригинальные издания, как правило, не внося сколько-нибудь существенных исправлений.

Важной вехой в издательской судьбе шопеновского наследия явилась редакция собрания сочинений Шопена, предпринятая учеником Листа К.Клиндвортом. Эта нашумевшая в свое время редакция впервые была опубликована в 1873-1876 годах в Москве у Юргенсона под заглавием "Полное издание произведений Шопена по французскому, немецкому и польскому оригинальным изданиям, критически просмотренное, тщательно корректурованное и снабженное для учеников аппликатуры".

*Предисловие Э.Ганша к Оксфордскому изданию (Oxford University Press, London, 1932).

Редакция Клиндворта получила большое распространение и стала во многих странах, в частности в России, наиболее ходким изданием. Ее популярности немало способствовали энергичные похвалы Листа и Бюлова и ревностная поддержка со стороны ряда крупных музыкантов. Производили впечатление редакторская властность Клиндворта, его последовательность в действиях, а также стремление к разъясняющим текст добавлениям. Нет сомнения, что редакция Клиндворта обладает рядом бесспорных достоинств. В ней текст Шопена большей частью действительно очищен от опечаток и мелких погрешностей, многое уточнено, разъяснено и улучшено. Клиндворт с твердой последовательностью проводит свою основную линию, свободно обращается с музыкальным материалом, порою находит остроумное и удачное разрешение сложных текстологических вопросов. То, что он делает как редактор, безусловно своеобразно и интересно. Его редакция несет на себе печать индивидуального художественного мышления. Она в какой-то степени отражает исполнительские достижения таких выдающихся интерпретаторов Шопена, как Ференц Лист и Антон Рубинштейн. Она и по составу является более полной, чем прежние издания собраний сочинений Шопена.

Однако ей присущи недостатки, вызванные эстетической позицией редактора. Клиндворт полагает, что имеет полное право не только очищать шопеновский текст от опечаток, но и изменять его по собственному вкусу. Наряду с законными коррективами и рационализацией авторского текста, он позволяет себе неоправданные внутренним созданием переделки текста, подчас приводящие к явному искажению подлинных намерений Шопена. При этом, Клиндворт тем самым прибавляет к старым ошибкам переписчиков и первых гравюров Шопена собственные "оригинальные" ошибки.

В свое время Шопен сам хорошо сказал о сомнительной ценности подобного рода редакторских действий. "Ничего не делаю, - пишет он Фонтане, - исправляю для себя парижское издание Баха не только от ошибок гравюра, но и ошибок, допущенных теми, которые будто бы понимают Баха"(1.С.395).

В самом деле, Клиндворт вносит поправки в оригинальный текст с такой непринужденностью, что невольно впадает в преувеличения, вернее текстологические коррективы перемежаются с явной от себя тиной. Так, он без стеснения заменяет одну ноту другой, изменяет или добавляет ноты в фигурациях, выбрасывает или добавляет ноты в аккордах, удваивает отдельные ноты в октаву, или, наоборот, снимает удвоения, заменяет октавы аккордами, изменяет дли-

тельности нот, слиговывает неслигованные автором одноименные звуки, не говоря уже о многочисленных ритмических вариантах и всевозможных исправлениях редакционного порядка (энгармонические замены, выделение голосов, не предусмотренные Шопеном, разделение мелодического хода или пассажа на такты путем проведения пунктирных линий или обыкновенных тактовых черт).

Клиндворт щедро пополняет текст Шопена исполнительскими обозначениями. К фразировке Шопена он относится по меньшей мере странно, часто мельчит ее. Часто редактор не считается с динамическими и агогическими указаниями автора, прибегает к нарочитым акцентам, шаблонным замедлениям и ускорениям темпа. Его аппликатуру также нельзя считать образцовой. Налицо рационализация и упрощение творческого почерка Шопена, пропуски того, что не укладывается в художественный кругозор редактора.

Через несколько лет после появления в печати редакции Клиндворта были опубликованы почти одновременно три капитальные редакции шопеновских произведений - Баргюеля, Брамса, Листа, Рейнеке, Рудорфа и Франкомма.

Тонкий интерпретатор Шопена, Герман Шольц (Peters, Leipzig 1879) во многом шел по пути, проложенному Клиндвортом. Он также вносил в шопеновский текст многочисленные исправления и изменения, но делал это более осторожно и главное, проявлял подчас подлинное редакторское чутье. В его издании гораздо меньше искажений, чем у Клиндворта. Он далек от произвола и старается осмыслить каждое намерение Шопена, очистить текст от накопившихся опечаток и неточностей. Шольц в значительно большей степени придерживается орфографии Шопена, изменяя ее лишь там, где это безусловно необходимо. Он почти не допускает прибавления нот или их изъятия и замену, не слишком увлекается всевозможными акцентами, замедлениями, ускорениями.

При редактировании текста были использованы многие оригинальные издания, ряд автографов и несколько томов шопеновских сочинений с исправлениями и дополнениями самого автора, предоставленных Шольцу ученицей Шопена Хейгендорф. Шольц перечисляет поправки и изменения, которые он счел необходимым внести в текст Шопена:

- 1) распределение текста на двух строчках нотного стана вместо одной;
- 2) энгармонические замены в случаях затруднений, возникающих при чтении текста;
- 3) разделение одного голоса между двумя руками;

- 4) введение ритмической группировки в сложных фигурациях;
- 5) выделение в некоторых случаях мелодических нот;
- 6) более детальное обозначение фразировки, так как у Шопена она часто имеет эскизный характер;
- 7) обозначение педализации.

Большинство этих поправок входит в обычные обязанности редактора. Но Шольц чрезвычайно редко оговаривает в примечаниях свои исправления, изменения и добавления. Поэтому подчас невозможно разобраться в его коррективах и решить, что же в его издании действительно принадлежит Шопену, а что привнесено редактором. Ценное перемешивается с сомнительным, и что бесспорно - с вызывающим возражения. Преодолевая некоторую эскизность динамических указаний Шопена, Шольц иногда чрезмерно детализирует исполнительские обозначения, в одних случаях он сохраняет шопеновскую фразировку, в иных - предлагает фразировку, противоречащую авторским предписаниям. Уточняя и упрощая педализацию автора, Шольц вместе с тем порою искажает ее. И опять-таки трудно понять, где кончается шопеновская педаль и начинается его собственная. Шольц далеко не всегда приводит аппликатуру Шопена, так как считает, что в ряде случаев она устарела и что искусство аппликатуры в значительной степени усовершенствовалась в послешопеновскую эпоху, благодаря трудам Листа, Бюлова и Таузига.

В предисловии Шольц прямо указывает, что в этих вопросах он не шел за оригинальными изданиями, а придерживался принципов своего учителя Г.Бюлова. С такой позицией вряд ли можно согласиться. Не умаляя заслуг Листа и его учеников, внесших в искусство аппликатуры неоценимый вклад, следует признать, что аппликатура Шопена, рекомендуемая им (кстати, довольно редко), представляет исключительно художественный интерес и пренебрегать ею непροстительно для опытного редактора.

Над редакцией шопеновских произведений много лет работал ученик Шопена Карл Микули. Эта редакция основывалась на принадлежавшем ему собрании сочинений Шопена, частично прокорректированном самим композитором в процессе занятий с учениками. Издание Микули было снабжено (как и редакции Клиндворта и Шольца) аппликатурой и имело подзаголовок: "Большей частью по указаниям автора"*.

Как и другие редакторы, Микули считает одной из сложнейших

*Предисловие К. Микули к изданию (Kistner, Leipzig, 1879).

задач, возникающих при редактировании текста Шопена, - преодоление эскизности в динамических и агогических указаниях автора. Но, в отличие от Клиндворта и Шольца, он избегает излишней детализации, стремясь к тому, чтобы динамические и агогические обозначения были точно размещены на нотном стане и не противоречили шопеновским "намекам" и "желаниям". Большую часть предисловия Микули посвящает характеристике Шопена как композитора, пианиста и педагога. Особое внимание уделяет он принципам фортепианной техники Шопена и его аппликатурным приемам. Он исправляет многие погрешности подлинника, причем настолько удачно, что позднейшим издателям, в том числе и польскому изданию сочинений Шопена, остается лишь принять его коррективы. Фразировка Микули весьма близка к Шопену. Она почти полностью совпадает с оригиналом, педализация, за небольшими исключениями, заимствована из французских изданий.

Орфографию Шопена Микули принципиально не изменяет, устранены лишь отдельные погрешности и неточности написания. Он не допускает энгармонических замен, не ломает метро-ритмической структуры, сохраняя целиком авторскую манеру изложения. Можно, конечно, возразить Микули на том основании, что орфография Шопена, порожденная подчас быстротой записи, нуждается в более серьезных коррективах, что она несколько устарела и требует не только мелких исправлений, но и иного размещения материала на нотном стане, уточнения ритмики, энгармонических замен и т.п. Но нельзя отказать этому редактору в последовательности и неукоснительном желании быть и здесь как можно ближе к духу оригинала.

Микули блестяще разрешает трудности, возникающие при выборе аппикатуры. Аппикатура Микули, пожалуй, больше чем какая-либо другая, восходит к намерениям Шопена, овеяна дыханием его несравненного исполнительского искусства. Она учитывает не столько удобство интерпретации, сколько звуковой колорит, инструментовку эпизодов и, главное, позволяет играть пассажи *legato*, к чему, как известно, всегда стремился сам Шопен. Конечно, редакция Микули содержит много корректур и вариантов по собственноручным пометкам Шопена, она оригинальна и значительна по мысли, свободна от необоснованных изменений и искажений текста, и для своего времени была большим шагом вперед.

Издание, редактировавшееся Листом, Брамсом, Рейнеке, Франкоммом, Баргиелем и другими, основывалось на ряде автографов, французском и немецком оригинальных изданиях и на материалах, представленных Кларой Шуман и О.Франкоммом. Главное внимание редак-

торов было обращено на установление точного авторского текста, очищенного от каких-либо наслоений.

В критическом издании Брейткопфа и Гертеля (Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1899) были с осторожностью исправлены важнейшие ошибки оригинальных изданий. В текст внесены также с большой осторожностью необходимые орфографические коррективы. Фразировка чаще всего восходит к оригинальным изданиям и лишь в некоторых случаях подвергается изменениям (в сторону укрупнения). Динамические и агогические оттенки в точности соответствуют авторским указаниям, но, к сожалению, они не освобождены от неясности и эскизности. Редакторских наслоений и добавлений почти не встречается. Из редакторов, сознательно вносящих многочисленные изменения и дополнения в авторский текст, прежде всего следует упомянуть Г. фон Бюлова и Л. Келлера. Бюлов редактировал далеко не все шопеновские сочинения, но и того, что он сделал вполне достаточно, чтобы уяснить себе полностью его манеру работы над произведениями Шопена. Она ничем не отличается от общих редакторских установок. В предисловиях к изданиям "Хроматической фантазии и фуги" И.С.Баха и сонат Скарлатти Бюлов обосновывает свои произвольные изменения текста. Не без едкости он, например, пишет: "Редактор принимает на себя ответственность за известные вольности, допущенные им во имя большего уважения к духу сочинения, которое отличается от приверженности к букве антикваров-буквеедов, готовых частенько поклоняться каждой типографической опечатке...". Или же говорит о том, что "голосоведение Скарлатти очень часто оскорбляет зрение и слух и прямо-таки провоцирует на исправления...".*

При редактировании сочинений Шопена, Бюлов позволяет себе не только обычные коррективы и рационализацию авторского текста, но и явно произвольные изменения. Например, меняет авторские обозначения размера, тональности, длительности отдельных тактов. Совершенно свободно делит он один такт на несколько тактов или же изменяет (иногда и прибавляет отдельные ноты в фигурациях, без стеснения повторяет целые эпизоды). Более того: Тарантелла перенесена в другую тональность (вместо As - dur H - dur). Изменения достаточно серьезные, которые свидетельствуют об определенных эстетических взглядах и вкусах. Нетрудно заметить, что многие редакционные коррективы Бюлова напоминают приемы Клиндворта как в деталях, так и в общих построениях. Разница лишь в том, что Бюлов идет дальше Клиндворта, несколько не боясь

*Предисловие к изданию Edition by Hans von Bulow (Aibl, Munich, 1880)

нареканий на свои произвольные действия. Клиндворт все - таки нередко обозначал предлагаемые им дополнительные коррективы мелким шрифтом или пунктиром, желая тем самым подчеркнуть, что они не принадлежат Шопену. Бюлов же обычно не прибегал к такому приему, он действовал куда более решительно и смело: впрочем приоритет в области свободного редактирования шопеновского текста, несомненно принадлежит Клиндворту.

Начало двадцатого столетия ознаменовалось появлением новых редакций Шопена. К его произведениям обращаются представители различных художественных направлений в пианистическом искусстве, и каждый находит в творчестве Шопена отклик на свои запросы. Как и предшествовавшие издания, новые редакции были достаточно разнообразны по характеру, но, в конечном счете, все же сводились к ранее намеченным основным линиям.

Одни редакторы, такие как Э. д'Альбер, убежденно придерживались принципов свободного редактирования. Редакции д'Альбера (Forberg, Leipzig, 1880) отдельных этюдов, ноктюрнов, баллад, полонезов, скерцо, "Колыбельной", сонаты h-moll снабжены интересными критически-инструктивными указаниями, но скорее отражают творческую манеру интерпретации самого д'Альбера, чем истинные намерения Шопена.

Нарушение редакторами такого типа принципа неприкосновенности авторской воли приводит к анархии: каждое новое издание оказывается новым текстологическим и интерпретационным вариантом данного произведения с новыми ошибками, наслоениями и вольностями. Порой, оно даже способствует появлению аранжировок и обработок, которые совершенно уродуют оригинал. Примером могут служить хотя бы обработки этюдов Шопена, сделанные Л.Годовским. Ряд этюдов имеет у него по несколько вариантов (например, этюд opus 10 N 4 - в семи вариантах), в отдельных аранжировках одновременно соединены по два, и даже по три этюда вместе. Пюньо, Фридман и Корто были более близки к умеренной линии Шольца, но конечно, видоизменяли ее своеобразно собственным художественным вкусом.

А.Корто с одинаковым рвением занимается как критико-текстологическими поисками, так и исполнительскими рекомендациями. Он сдержан в редакторских коррективах, избегает преувеличений. Например, в предисловии к этюдам Корто (Senart-Salabert, Paris, 1915-1939, 1941-1947) указывает, что его целью является установление точного текста, свободного от сомнительных традиций, очищенного от опечаток, опирающегося на авторизованные издания.

Он с большим тактом вносит исправления в нотный текст: добавленные ноты почти всегда обозначены мелким шрифтом, добавленные лиги - пунктирной линией и т.п., при наличии вариантов и различий в примечаниях указаны преимущества той или иной версии. Существенно также, что редакция Корто не является простым инструктивным изданием. Как видно из подзаголовка, это специальное "рабочее издание", которое содержит множество интересных практических указаний и советов. Так, в этюдах, кроме тщательно откорректированного и оформленного текста, Корто дает еще краткую характеристику каждой пьесы (во вступительной части к этюду) и разнообразные предварительные технические упражнения, назначение которых - способствовать преодолению пианистических трудностей этюдов. Корто также поступает и при редактировании других произведений Шопена; разница лишь в степени подробности, с какой разработаны технические упражнения и "рецепты". Эти упражнения построены на тех же самых приемах, на которых основана его книга "Рациональные принципы фортепианной техники"(2).

Содержательны исполнительские обозначения, введенные Корто; они во многом отражают его собственную манеру интерпретации и с этой точки зрения представляют большой интерес. В художественном отношении Корто и ярче, и тоньше большинства своих коллег по редактированию Шопена и превосходит их в области творческой фантазии. Однако нередко он позволяет себе слишком большую свободу в толковании произведений Шопена. Его указания и технические рекомендации чрезмерно обильны и порой не столько разъясняют, сколько затемняют текст, заслоняют от пианиста подлинные намерения автора. Корто систематизирует богатейший материал, собранный им в процессе исполнительского опыта, но ему недостает чувства меры и ограничения в отборе средств.

Из французских изданий Шопена гораздо меньше грешит исполнительскими преувлечениями, наслоениями и добавлениями редакция К.Дебюсси (Durant, 1915-1916). Она отличается высокой художественной культурой и тончайшим артистическим вкусом. Коррективов в тексте не слишком много: ровно столько, сколько требуется для придания ему редакционной законченности.

Известным событием на пути к установлению подлинных музыкальных текстов Шопена явилось "Оксфордское оригинальное издание сочинений Шопена", вышедшее в начале 30-х годов XX века под редакцией Эдварда Ганша (Oxford University Press, London, 1932). В предисловии Ганш указывает, что ему посчастливилось приобрести старое собрание шопеновских сочинений, составленное ученицей

Шопена - Джейн Стирлинг. Как уже упоминалось, это собрание, которое можно считать первым и в своем роде единственным собранием сочинений Шопена, состояло из семи томов французских оригинальных изданий. К каждому тому был приложен тематический указатель, составленный при непосредственном участии самого Шопена. В тексте многих произведений сохранились также исправления и изменения, внесенные в позднейшие годы автором во время занятий с учениками.

Позиция Ганша ясна и не вызывает никаких сомнений. Ссылаясь на вред, причиненный Шопену многочисленными редакторами, Ганш полагает, что правильно решить проблему шопеновского текста можно лишь путем новой публикации прижизненного французского издания, исправленного автором. Он так и поступает. Без дальнейших рассуждений и критической проверки текста он перепечатывает столь неожиданно найденное собрание.

Стирлинг, даже не пытаясь вносить в него какие-либо коррективы, сознательно отказываясь от вмешательства в текст, допуская лишь изменение его внешней формы, предстает перед нами как раб буквы, постоянно думающий о том, как бы не сделать чего-либо лишнего и не нарушить формально-педаггичную близость к оригиналу.

Подобный "объективизм" и механический подход к тексту на деле приводит к тому, что издание Ганша подчас сохраняет в неприкосновенности явные опуски и неточности текста. Редактор не ставит перед собой ни сложной проблемы выбора вариантов, ни трудных вопросов преодоления эскизности записи Шопена. Претендуя на воссоздание подлинного текста Шопена и на "монументальность" издания, Ганш, в сущности, воспроизводит лишь один из вариантов текста, известный нам по изданию Теллефсена: он совсем не считается с другими оригинальными изданиями, в частности, с немецким, далеко не полностью использует рукописи Шопена, которые сам же справедливо относит к числу важнейших текстологических истоков. Наконец, он начисто отказывается от всякого рода догадок и исправлений и возводит в абсолют порою случайные изменения, внесенные Шопеном в текст во время уроков, возможно, по педагогическим соображениям. Иногда трудно бывает примириться с субъективным произволом Клиндворта и Бюлова (несмотря на всю их талантливость и художественную весомость), но не менее трудно согласиться с механическим подходом Ганша.

Учитывая, что издание Ганша не разрешило проблемы канонического шопеновского текста и что появившиеся в разных странах новые редакции лишь усложняли дело, Институт Фридерика Шопена,

основанный в Польше в 1934 году, предпринял новое полное издание сочинений Шопена. Это издание, в гораздо большей степени, чем все предыдущие, основывалось на автографах, авторизованных копиях рукописей и на основных оригинальных изданиях. В нем достаточно широко использованы положительные стороны изданий Микули, Брейткопфа и Гертеля, Клиндворта, Ганша и других. Работа над текстами была начата в 1937 году редакционным комитетом во главе с И.Падеревским. Прерванная войной, работа эта продолжалась за рубежом при деятельном участии Л.Бронарского и И.Турчинского и закончилась в 1941 году незадолго до смерти Падеревского. После освобождения Польши, Институт Фридерика Шопена в 1945 году возобновил свою деятельность, разыскал уцелевшие материалы и подготовил к печати текст нового издания. В 1949 году, в ознаменование столетия со дня смерти Шопена, вышли в свет первые тома. Надпись на авантитуле гласит: "Издано в сотую годовщину смерти по инициативе Института Фридерика Шопена на основании постановления Совета Министров Польской Республики". Каждому тому предпосланы репродукции портретов и рукописей Шопена, в конце помещены небольшая статья редакционного комитета о характере издания и подробные текстологические комментарии, значимость которых трудно переоценить. Главная цель издания, как разъясняется в специальном предисловии, - дать текст, который бы "возможно полно выразил мысль Шопена и в точности соответствовал его намерениям".

Признавая за автографами Шопена первостепенное значение, редакционный комитет отмечал общеизвестный факт, что "рукопись, даже такая, на основании которой был издан первый печатный экземпляр, не всегда является окончательной редакцией произведения", так как "Шопен до последней минуты изменял детали в версиях своих сочинений".

В предисловии имеется ряд замечаний о характере исполнения мелизмов Шопена и о способах их написания. Комментарии перечисляют многие источники - автографы, копии автографов, репродукции автографов, первые издания и др., послужившие основой для данного издания, и дают сравнительно подробный разбор вариантов и различий.

В них точно указана аппликатура Шопена, оговорены поправки, внесенные в авторскую фразировку, динамику, агогику и педализацию (впрочем, в обозначениях педали редакционный комитет почти всюду придерживался рукописей и оригинальных изданий): "незначительные поправки введены были лишь в тех случаях, где они были необхо-

димы ввиду большей силы звука современных инструментов".

Однако в этом издании можно обнаружить известные недостатки. Не всегда, например, удобна и не всегда выдержана в шопеновском духе предлагаемая аппликатура и педализация, непонятны и спорны в отдельных случаях изменения авторской фразировки и предпочтения, отдаваемые тем или иным вариантам, не преодолена до конца эскизность некоторых исполнительских указаний Шопена, в результате чего вопросы интерпретации иногда остаются не совсем выясненными. Решительно изменяя гармоническую орфографию и вводя в текст многочисленные энгармонические замены (порой менее удобные для чтения, чем простые и ясные гармонические записи Шопена) редакционный комитет не распространяет свои принципы на ритмическую орфографию Шопена. Было бы, вероятно, более последовательным либо оставить шопеновскую орфографию почти без всяких изменений, либо править ее всесторонне как в области гармонической, так и в ритмической нотации.

Имеются в издании и явные ошибки, свидетельствующие о не всегда продуманном подходе к сложным текстологическим проблемам. Все это, естественно, и несколько умаляет достоинства издания, и ставит на повестку дня вопрос о новом научно-критическом издании сочинений Шопена, в связи со 150-летием со дня рождения композитора под редакцией Яна Экиера.

Первый том этого издания (Баллады) вышел в свет в 1967 году, том тринадцатый (Концерт f moll) - в 1980 году. Издание в целом подразделяется на две серии:

Серия А - сочинения, изданные при жизни Шопена.

Серия Б - сочинения, изданные посмертно.

Советское издание полного собрания сочинений Шопена под редакцией Г.Нейгауза, Л.Оборина и Я.Мильштейна (Музгиз, Москва, 1951-1962) также ставит своей целью дать точный, критически выверенный текст всех шопеновских произведений и снабдить его необходимыми текстологическими и историко-справочными комментариями. В основу редакционной работы, помимо репродукций автографов, положены все доступные оригинальные публикации Шопена и сравнительно близкие к ним старые издания.

Как указывается в "Общих замечаниях" к советскому изданию, "все наиболее существенные разночтения (между рукописями и оригинальными изданиями, а также между различными оригинальными изданиями) оговорены в специальных примечаниях, а в ряде случаев приведены в самом нотном тексте на добавочных строках...". Разъясняя свое отношение к выбору вариантов, редакторы пишут далее, что

эта проблема не может быть разрешена путем произвольного выбора по личному вкусу и требует всестороннего критического подхода к авторскому тексту, точного знания всех версий и деталей изложения и, наконец, понимания творчества Шопена во всем его объеме**.

Что касается исправления орфографии Шопена, то здесь советское издание занимает несколько иную позицию, чем польское издание Падеревского. Его редакторы почти не пользуются энгармоническими заменами, очень осторожны в размещении материала на нотном стане и если отступают от орфографии оригинальных изданий, то лишь в случаях крайней необходимости. Они стремятся по возможности сохранить все особенности письма, характерные для Шопена. Трели и украшения даны в оригинальной шопеновской записи, авторские аппликатурные указания полностью сохранены и обозначены крупным шрифтом (добавленная редакторами аппликатура напечатана мелким шрифтом).

Педаль, представленная в тексте, полностью взята из оригинальных изданий, то есть принадлежит самому Шопену. Все агогические, динамические и прочие дополнения набраны, в отличие от авторских обозначений, напечатанных крупно, мелким шрифтом и, в ряде случаев, заключены еще в скобки для более ясного выделения. Советское издание не свободно от ряда недостатков. Не во всех случаях имелась возможность основывать критико-текстологические выводы на первоисточниках. Во избежание редакционных преувлечений, местами, быть может, недостаточно разъяснена графическая картина авторской нотной записи. Вероятно, могут вызвать возражения и отдельные текстологические предпочтения и аппликатурные указания. Но в целом, издание все же довольно точно передает намерения композитора, облегчает исполнителям постижение его творческих замыслов и выражает определенные художественные устремления.

Конечно, многое в шопеновском тексте еще будет уточнено и улучшено. Появятся на свет новые редакции, возникнут новые веяния в исполнительском искусстве, быть может, обнаружатся и новые текстологические источники.

Однако, хочется надеяться, что будущие редакторы смогут взять всё лучшее, что было сделано до них другими и не станут под предлогом улучшения текста искажать мысли и желания Шопена. Необходимо, чтобы личное, субъективное понимание меньше расходилось с действительным, подлинным знанием. Важно, чтобы основ-

*Предисловие к изданию произведений Шопена (Музгиз, Москва, 1951-1962).

ное внимание было направлено на бережное прочтение авторского текста, на то, чтобы до конца услышать, прочувствовать и понять истинные намерения Шопена.

Примечания

1. Шопен. Ф., Письма., Том первый, М.: Музыка, 1989.
2. Корто А., Рациональные принципы фортепианной техники., М.: Музыка, 1966.

ЛИЛИТ ЭДУАРДОВНА КАРАПЕТЯН

Методические наблюдения в процессе работы со студентами класса специального фортепиано

Музыкальное произведение с самого первого прикосновения к нему интерпретатора должно быть *живым* во всех своих деталях. Живым и содержательным должен быть сам звук. Но для того, чтобы быть таковым, его прежде всего таким должен услышать сам исполнитель.

Одни говорят, что услышать звук надо до того, как его возьмешь, другие – после того. Может быть в каждом из этих мнений есть своя правда, но в большинстве случаев естественнее всего, когда взятие звука на рояле и его осознание (“услышание”) происходят одновременно. Чаще всего студенты слышат звук, но не слушают его, не осознают ухом всего богатства его обертонов. А если учесть то, что пианисты часто одновременно берут 2, 3, 4 и больше звуков, представьте, какое тембровое богатство с бесконечной вариантно-стью соотношений этих звуков ежесекундно слышит пианист. Иногда студент слушает только один из звуков, звучание остальных предоставляя подсознанию. Слушая же записи великих пианистов, мы всегда удивляемся, как в сложнейшей фактуре с предельной ясностью звучат у них все голоса звуковой ткани. Секрет этого в том, что они слышат именно голоса, т.е. звуки в их смысловой временной связи с предыдущими и последующими своими “соседями”. Каждый из голосов имеет свою определенную цель, смысл, фразировку, и отсюда тембровую и динамическую окраску – все это в конечном итоге определяет его место в соотношении с другими голосами, со звучанием всей фактуры. Как бы это не звучало знакомо, для начала стоит напомнить студенту полнозвучно, ясно и артикулированно слушать мелодию, основную мысль в произведении. Допустим – это верхний

голос фактуры. Довольно часто студентам не хватает терпения и концентрации внимания дослушать эту мелодию, из нее вдруг выпадают (не осознаются) отдельные звуки и их сочетания. А ведь ясно выраженная музыкальная мысль – это та живая нить, которая связывает исполнителя со слушателем; очень важно, чтобы она ни на миг не обрывалась.

В этой связи стоит обратить и особое внимание на роль пауз, если таковые имеются в самой теме – мелодии, или на грани предложений и периодов, или в конце произведения. Стоит напоминать студентам, что паузы в основном играют роль *связующую*, а не *разделяющую*. Например, в главной партии с-moll'ной сонаты Моцарта, в главной теме 24-ой сонаты Бетховена, в теме фуги g-moll из II тома Хорошо Темперированного Клавира Баха паузы находятся в тематических зернах этих произведений, находятся, как бы внутри единого дыхания фразы. Если паузы находятся на грани формы, между предложениями, периодами, между экспозицией и разработкой и так далее, то это время переосмысления и подготовки к новому развитию музыкального материала. Те паузы, которые находятся в конце произведения, – это слуховой, драматургический переход к тишине.

Важно напоминать студентам о том, что звуки не только сами по себе должны быть полновзвучными и содержательными, но также должна осуществляться, как очень образно определяет Р.А. Шугаров, “одушевляющая связь” между ними (1.С.10).

Какие практические советы обычно помогают студентам осознать, услышать эту одушевляющую связь?

На наш взгляд, можно выделить для начала 3 правила: I – *дослушивать звуки до самого “конца” их звучания* (особенно, это относится к звукам большой длительности), и скорее не конца, а до их плавного услышанного перехода в следующий звук (или в тишину); II – *особо слышать связь между звуками, находящимися на большом расстоянии друг от друга* (большие интервалы), иногда для этого уху требуется небольшое дополнительное усилие; III – *особо слушать звуки, находящиеся друг от друга на расстоянии хроматизма*. Ведь до температуры нашего инструмента, скажем, “cis” по звучанию несколько отличался от “des”. До сих пор струнники, при игре без сопровождения рояля, часто достигают прекрасного, качественного тембрового звучания благодаря нетемперированной игре. Для пианистов же расстояние между “cis” и “des” сжалось до одного единственного звука. Именно поэтому хроматически заостренный звук на рояле включает в себе огромную энергию.

Все, что говорилось выше, относится как к горизонтальному, так

и к вертикальному звучанию голосов. Есть несколько правил существования и слышания аккордов. Как совершенно верно заметил на одном из своих мастер-классов английский пианист Хэмиш Милн, если в аккорде имеется диссонанс, на него стоит обратить особое внимание. Ведь диссонанс – это часто хроматизм в вертикали. Диссонанс – это нарушение консонанса, благозвучного, “спокойного” звучания. И это “нарушение” всегда имеет свой смысл, свою цель, его особо остро надо услышать и осмыслить.

В каждом аккорде имеется верхний голос, он имеет свою смысловую нагрузку (чаще всего в мелодии). Даже если аккорд находится в аккомпанирующем голосе (предположим в левой руке), тем не менее, стоит особо слышать его верхний звук, чаще всего именно благодаря ему можно найти логику развития этого голоса.

Терцовый звук в аккорде, определяющий окраску аккорда (мажор-минор), также должен быть услышан и осмыслен.

И наконец – бас, основа, фундамент, его гармоническое осмысление. Глен Гульд в одном из своих интервью говорит, что для него, как бывшего органиста, бас имеет огромное значение, это как бы партия для “третьей” руки.

Расстояние между басом и верхним голосом определяет диапазон нашего единовременно звучащего аккорда (или звучащих голосов). Осмысленное слышание этого слухового моста играет роль, равнозначную роли перспективы в живописи, где есть передний план, затем слои за ним, потом следующий пласт, дальше еще и еще, как у художников Возрождения. (В центре картины, представим, - Мадонна с младенцем, за ней обрамляющая арка, за ней деревья, за деревьями горы, а перед фигурами нарисована рама, как выдающаяся из картины, перед рамой внизу растение, как бы выходящее из картины прямо к зрителю – все это составляет многослойную перспективу картины). Так чем яснее услышано расстояние между басом и мелодией, в особенности, когда они находятся достаточно далеко друг от друга, тем глубже и богаче “перспектива” тембрового звучания инструмента.

Все эти замечания и пожелания скорее носят обобщенный характер, определяющий, в определенном смысле, способы существования, “озвучивания” интерпретируемого произведения. Однако время и целесообразный способ предоставления их студенту должны быть индивидуальны в зависимости от общей и музыкальной подготовленности студента.

Особо способным и продвинутым молодым музыкантам, которым многое легко удается, стоит напоминать о более терпеливом и

вдумчивом отношении к деталям, к тому “чуть-чуть”, которое делает исполнение по-настоящему ценным художественным событием, явлением. С первого прикосновения к произведению не надо забывать, что его звуки и их “одушевляющая связь” всегда должны быть живыми. Пусть вначале многое несовершенно. Но произведение должно рождаться живым как любой человек, и необходимы терпение, преданность, любовь и *время* для того, чтобы оно выросло в прекрасное, совершенное художественное целое.

О штрихах и способах фразировки

Штрихи, обозначенные композитором, часто определяют смысл и дыхание музыкальной фразы. Фортепианные штрихи нередко подчиняются той же логике, что и штрихи у струнных инструментов. Скажем, одна лига у струнников – это движение смычка в определенную сторону, объединяющее одну или несколько нот в непрерывном звучании. На фортепиано фраза, находящаяся под одной лигой, должна быть также пропета на одном дыхании. Особенно важно точно следовать этим “струнным” штрихам у венских классиков. Например, у Моцарта сосуществуют и взаимодополняют друг друга вокальное слышание фразы, вокальная сущность его мелодии и штрихи, подчиняющиеся логике движения смычка, и именно эти штрихи во многом определяют смысл и направление развития фразы.

Стоит обратить внимание студентов и на часто встречающийся в музыке тип фразировки – суммирование и дробление. Осознание, узнавание этих видов фразировки помогают мыслить более крупными смысловыми единицами. Часто эти виды фразировки выражаются определенными штрихами. Суммирование – это две похожие друг на друга короткие фразы (объединенные двумя короткими лигами) и одна длинная, как бы суммирующая сказанное ранее. Примером может служить тема левой руки Этюда N 6 op. 25 Шопена (пример, приведенный во время урока профессором Л.Н. Наумовым), тема 24-ой сонаты Бетховена и т.д. Зеркальным отображением суммирования является дробление. Дробление как бы ускоряет развитие музыкальной мысли, делает ее движение более стремительным. Эти виды фразировки встречаются почти во всех стилях и жанрах музыкальной литературы.

Далее, хотелось бы обратить внимание еще на одну закономерность, связанную с правильным исполнением штрихов на рояле. Иногда лига, объединяющая несколько нот, предполагает и плавное объединяющее движение, “дыхание” кисти руки. При различном качестве, разной активности и амплитуде движения пальцев именно кисть и

одновременно слух (не забывайте, что все, о чем говорится, что советуется в этой статье должно контролироваться в процессе осмысления слышанием – слушанием того, что играешь, иначе все обретает признаки механистичности и полностью потеряет смысл, превратится в “nonsense”) объединяют звуки в осмысленном непрерывном движении. Во многом можно согласиться с Тимакиным, советующим при крупном большом дыхании фразы делать более крупные объединяющие движения руки, даже если это касается движения в октавах и аккордах. Однако следует запомнить, что движение кисти не стоит преувеличивать, иногда амплитуда его может быть незаметна для глаза. Многое зависит от характера данной фразы, от стиля и жанра данного произведения, а также индивидуальности играющего, как его духовной направленности, так и непосредственно строения руки.

Особое внимание студентам стоит обратить на синкопы. Ведь появившаяся в музыкальной фразе синкопа означает, в определенном смысле, нарушение, потерю баланса, потерю нового звучания на сильной доле. В этом ключе необходимо особо осмыслить ее значение и место в логике развития музыкальной фразы, взять синкопированный звук значительно, бережно его дослушать и связать с последующим развитием музыкальной мысли.

Хотелось бы несколько слов сказать об игре на staccato. Однозначно, что если игра на фортепиано является пением на нем, то даже самое острое стаккато - это очень коротко “пропелый”, услышанный звук. Мысль или часть мысли, сыгранная на staccato не должна терять своей целостности. В этой связи, особо хочется посоветовать студентам при игре на staccato не только мыслить его связано, но также двигать руку и особенно кисть экономно и плавно, как если бы этот отрывок игрался на legato, а пальцы в это время должны активно играть staccato. Например, в сонате Моцарта до мажор N 10 (от 27-28 III ч.) движение на staccato вверх должно быть плавным, естественным и легким.

Итак, не стоит забывать, что любой штрих – это способ выражения мысли, он помогает выразить ее выпукло и емко; и ценен он именно тем, что будучи способом выражения, тем не менее, во многом влияет и на характер развития этой мысли.

Немного о способах игры на рояле

К чему бы мы не стремились, какой бы художественной цели не добивались на рояле – все должно достигаться, как говорил Аррау, при совершенно свободном физическом состоянии нашего тела. Если посмотрим на играющего пианиста со стороны, увидим спокойно сидяще-

го человека, естественно опустившего руки на клавиатуру. Создается такое впечатление, что если бы не было клавиатуры, сила тяжести их просто опустила бы на колени. На одном из самых первых занятий со студентами стоит продемонстрировать им каким большим весом обладает свободно падающая рука человека, и при этом на какую маленькую площадь соприкосновения пальца с клавишей приходится эта тяжесть, “дыхание” же кисти руки регулирует ее.

Некоторые пианисты советуют играть раскрытыми “веером” активными пальцами при гибкой кисти (по свидетельству Р. Шугарова, так советовал своим студентам А. Бабаджанян). Это, безусловно, очень хороший совет. Кроме всех преимуществ красивого, полноценного звучания, здесь еще пальцы как бы “удлиняются”, превращаются, по закону рычага, в более активное звукоизвлекающее средство. Этот способ хорош для каждого студента в определенный момент его созидательной работы над произведением. У каждого этот момент наступает индивидуально.

Иногда, следуя закону единства и борьбы противоположностей, стоит уделить внимание и игре собранной рукой, с куполом ладони (при свободной кисти) и собранными круглыми пальцами, точно и быстро соприкасающимися с клавишами.

Кроме этих видов, прикосновение к инструменту может быть бесконечно разнообразным. Например, можно иногда советовать, внимательно слушая звук, подушечкой пальца “щипать” клавишу, как бы играя на щипковом инструменте, или посоветовать студенту представить раскаленную клавиатуру (каким же быстрым, пронзительным и чутким может быть прикосновение к каждой клавише), или, как советует Р.Шугаров, играть звук “с косточкой”, или “давить малину” на каждой клавише.

Крайне редко стоит советовать небольшой отрывок фразы сыграть удваивая звуки: первый звук берется очень активным, пронзительно звучащим, быстрым пальцем, а его повторение *legatissimo* связывается с последующими звуками.

Нередко, молодые пианисты при игре аккордов слышат их как бы “в общем”, не дифференцируя звуков, составляющих его. Для того, чтобы ясно услышать аккорд во всем его богатстве, стоит полнозвучно *взять* его (только один или два раза, чтобы не вырвать его из контекста и не ослабить его связь с предыдущим и последующим развитием музыкальной мысли), а потом, внимательно слушая, по одному *снимать* пальцы, прислушиваясь к тому, что остается звучать, и так до последнего звука.

Игра в медленном темпе. Для того, чтобы вслушаться в произведение, в мысль композитора, в его фактуру, нередко приходится проигрывать произведение в медленном темпе. Студентам было бы полезно помнить, что при игре в медленном темпе связи между звуками не ослабевают, а наоборот, усиливаются, делаются более интенсивными. Представим себе пружину (или резину); если мы ее растянем, на нас будет действовать сила, стремящаяся сократить ее, вернуть ее в нормальное состояние. То же происходит и со звуками. Если мы играем произведение медленнее его темпа, мы как бы растягиваем его звуки и должны их “одушевляющую связь” слышать более интенсивно. Кроме того, при сравнительно медленной игре не стоит забывать и о целостности не только фразировки, но и всего произведения; любая мысль, любое дыхание, любое движение руки (кстати, о движении рук: часто студенты, играя в медленном темпе, начинают делать на первый взгляд правильные, но в итоге - лишние движения, которые в темпе мешают быстроте и качеству звучания) должны совпадать с развитием мысли в нормальном темпе. Надо стараться очень бережно с большой концентрацией внимания относиться к медленным вариантам исполнения при занятиях, чтобы сократить их количество до резонного минимума (у каждого свой минимум).

Игра на рiано. Динамика. Что касается игры на рiано, стоит напоминать студентам, что пиано, а также любой другой знак динамики, в разных стилях и жанрах звучит по-разному, даже в одном и том же произведении он может иметь различный контекст, разный смысл, а следовательно - и различное звучание. Кроме того, стоит учитывать специфику данного зала и данного инструмента. Осмысленный, артикулированный звук должен быть ясно слышен даже в последнем ряду зала. Иногда хороший актер говорит шепотом, и его ясно слышат в конце зала. То же самое со звуком, с нашим “слышанием – слушанием” его. Он должен быть артикулированным, ясным, осмысленным. Кроме того, в кантилене (например, в ноктюрнах Шопена, в медленных частях сонат и т.д.) при игре на рiано стоит посоветовать студенту достаточно полнозвучно играть мелодию (например, на *tr*), чтобы слушателю было ясно, *что* хочет сказать исполнитель, а аккомпанемент играть достаточно тихо, но осмысленно, глубоко, при этом слушая бас - основу гармонии. Тогда действительно достигается эффект тихо звучащей ясной мысли.

Часто, динамический знак означает настроение, смысл, характер, а не абсолютную громкость звучания. Одновременно с этим, необходимо точное исполнение *авторских* знаков динамики, понима-

ние их значения в эмоционально - логическом развитии музыкальной мысли и произведения в целом. Хочется отметить и то, что, на наш взгляд, динамические оттенки у импрессионистов имеют особо важное значение. При всей кажущейся зыбкости, обтекаемости, “оттеночности” звучания место той или иной виолочки, различие видов акцентов, стаккато и т.д. имеют иногда значение, определяющее развитие музыкальной мысли.

Чем тише звук, тем активнее должно быть наше отношение к нему, наше “одушевляющее” слушание его интенсивного развития, чуткое и напряженное (при абсолютной свободе движений) озвучивание его пальцами.

Многочисленные способы совершенствования технических возможностей должны быть тесно связаны, составлять единое целое с необходимым качеством *звучания* и *осмысления* произведения. Любая, на первый взгляд, кажущаяся лишь технической работа должна быть одушевлена целью, для которой она делается. Несмотря на ударную механику инструмента, наши пальцы должны всегда “петь” на нем. Клавиша является как бы продолжением пальца. Наше сознание, ухо, как говорил А.Бабаджанян, должно слушать дребезжащую, колеблющуюся струну. Ведь каждая струна колеблется и звучат ее обертоны, иногда каждый удар молоточка – это не только одна, а две или три звучащие струны, представьте, каким многовариантным может быть их звучание, и каким бесконечно чутким и тонким должен быть человеческий слух, объединяющий их в прекрасное целое.

О ритме

Еще несколько слов о ритме. Жизнь – это ритм: рождение и смерть, и повторение их бесконечное множество раз, ритм бьющегося сердца, дыхание, времена года, движение планет и вселенной ... Ритм – прекрасное организующее начало динамики. Ритм – организующее начало музыки.

Точное, ясное, живое ощущение ритма необходимо при исполнении любого музыкального произведения. В большинстве случаев мелодия и выражающаяся через нее мысль находятся в верхнем голосе фактуры, а партия левой руки становится ее гармонической и ритмической основой. Одним из многочисленных примеров может быть *Andante spianato* и Большой блестящий полонез Шопена. Правая рука в Полонезе играет свободно, естественно со всеми фактурными обогащениями и мелизмами, а левая рука точно соблюдает, сохраняет упругий осмысленный живой ритмический каркас произведения. Почти в каждом произведении (в том или ином соотношении) мы можем наблюдать

это явление. Часто гармония, находящаяся в левой руке, делает ритм более осмысленным, организованным и саму движущуюся музыкальную ткань более цельной.

Особо хочется сказать несколько слов о ритме в произведениях Моцарта. Необходимо ощущать ритм как пульсацию, не прерывающую мысль, а обеспечивающую ее существование. Ярчайшие примеры этому - третьи части сонат и концертов Моцарта, где точное ощущение пульсации ритма рождает чувство радости как у играющего, так и у слушающего.

Чаще всего эта пульсация совпадает с сильными и относительно сильными долями такта и время здесь должно быть идеально точным. Ритмическая пульсация особенно важна, как отмечалось выше, в частях произведений, играющихся в быстром темпе. Она не должна быть слышна для постороннего уха (как, например, не слышим биение нашего сердца), но ее присутствие и биение, движущее мысль вперед, является необходимым условием существования произведения.

О полифонии

Начнем с того, что полифоничен сам человек. Полифонично его физическое строение, полифоничен он в своих связях с окружающим миром. У каждого человека есть контрапункт взаимоотношений с окружающими его людьми, будь то родители и дети, старые и новые знакомые, просто прохожие на улице, которых он видит один миг – все это разные типы взаимоотношений и связей, имеющих определенное место в пространстве и *во времени*. Именно *во времени*, ибо каждая такая связь имеет динамику развития, динамику различной длительности: иногда продолжительностью в один миг, а иногда - во всю жизнь.

Полифоничен человек, полифонично мироздание. Принимая это за основу, объясняя образно студенту, можно облегчить его понимание музыкального произведения, и при этом произведения не только полифоничного по своей традиционной форме (фуга, контрапункт и т.д.), а любого произведения, написанного в любой форме, ибо и в произведениях гомофонно-гармонического склада стоит только иметь всего два одновременно звучащих голоса, уже их развитие и взаимоотношение друг с другом предполагают бесконечную вариантность и в смысле тембрового звучания, и в смысле логики развития каждого из голосов. А если вспомнить и то, что даже один единственный звук состоит из многочисленных слышимых и неслышимых обертонов, тогда становится ясно, каким огромным, бесконечным миром звуков мы располагаем в каждый миг звучания музыки.

О красоте и украшательстве

Искусство – воплощение прекрасного и совершенного. Очень важно понимать разницу между совершенным и стилистически неверным, приукрашенным исполнением. В этом нередко студентов убеждает история о скульпторе эпохи Возрождения. Когда скульптора спросили: как ему удастся создавать столь совершенные произведения (совершенные в свете греческого искусства, возродить которое стремились художники Возрождения), он ответил: “Я беру камень и убираю с него все лишнее”. Когда Баха спросили: как ему удастся столь совершенно играть на органе, он ответил, что в нужное время нажимает на нужные клавиши (пример, часто приводимый профессором Р. Шугаровым). Смысл сказанного в идеальной *простоте* совершенного, что немаловажно помнить студентам при исполнении произведений как венских классиков, так и романтиков, и современных композиторов и т.д.

Можно конкретизировать эту мысль, если вспомнить о многочисленных, добавляемых студентами (часто неосознанно) лишних, неоправданных *cresc.* и *dim.*, акцентов, ненужных делений фраз, колебаний темпов, нарушений ритма и т.д. Ведь недаром говорят, что главной чертой профессионала является умение правильно читать и понимать текст. Все перечисленные выше погрешности происходят из-за небрежного отношения к нему. К этому перечню у некоторых студентов относится излишнее любование звуками, и из-за этого частые остановки, приводящие к нарушению темпа и ритма, целостности фразы, к потере связи с целым, забвению главной идеи произведения.

Красота звука – действительно основа основ исполнения, и к ней должен стремиться каждый музыкант, однако нельзя жертвовать целостным смыслом произведения из-за красивого звучания отдельно взятых звуков. Красивый звук не может быть везде одинаковым. Он звучит в одном ключе, скажем, у Прокофьева, и он совершенно другой у Шопена и т.д. Итак, красивый звук не абстракция, не абсолют. Можно лишь дать несколько его определяющих составляющих: это ясное, полнозвучное (даже при игре на piano), полноценное, осознанное слышание его, это уместность его звучания в контексте данного произведения, данного стиля, это его осмысленность, его место в музыкальной фразе, его тембровое содержание и гармоническая окраска; и все это как в вертикали, так и в горизонтале звучания. Важно также и эстетическое чувство самого исполнителя, его интуитивное слышание и понимание прекрасного, ибо у каждого музыканта “свой” звук, своя эстетика, своя интонация. В музыкальной

интерпретации студенты должны стремиться выразить то, и именно то, что соответствует стилю композитора, его эпохе, и, по убеждению исполнителя, эмоциональному и смысловому модусу конкретного произведения. Поиск столь конкретной для исполнителя цели и может стать содержанием работы над произведением. Все гениальное – просто.

О свободе выражения

Достигнув в гармоничном сотворчестве со студентом определенного качества исполнения и осмысления произведения, в процессе работы постоянно апеллируя к его уже приобретенным знаниям, ободряя его, обращая особое внимание на его удачу, на определенном этапе стоит посоветовать студенту на время “забыть” все, что ему говорилось, абстрагироваться от подробной, кропотливой творческой работы и играть произведение в целом, руководствуясь исключительно его художественным смыслом и характером, свободно и, как бы “от себя”, не в смысле “отсебятины”, а в смысле активизации волеизъявления самого интерпретатора, в целях большей искренности, выразительности, сиюминутности, неповторимости художественного явления.

Иногда студенты от чрезмерного усердия сковываются, пытаются буквально исполнить все ранее выраженные педагогом пожелания. От этого нередко теряется естественность исполнения, возникает неприятное чувство неудобства, неубедительности. Сколько бы сил не было затрачено при занятиях, творческом поиске, в окончательном варианте исполнения всего этого не должно быть слышно, музыка должна развиваться свободно, без натуги, естественно. Ибо в искусстве не должно быть видно старения, произведение искусства должно походить на явление природы, совершенное и прекрасное в своей первозданности. Искусство не допускает насилия. Оно рождается благодаря огромной преданности и любви.

Музыкант и слушатель. Интуиция. Музыкант должен всегда помнить о слушателе, ощущать связь с ним не в смысле своей доминантности по отношению к нему (“звездная” болезнь у некоторых студентов), а в смысле радости сотворчества с ним. Музыкант, благодаря своей абсолютной искренности и преданности музыкальной идее, должен найти дорогу к сердцу хотя бы одного слушателя. Тогда можно будет считать, что его большой труд достиг своей цели. И именно для этого своеобразного духовного сотворчества человек приходит на концерт или слушает запись. Здесь можно сказать несколько слов о роли интуиции.

После получения определенного количества знаний, сам студент на основе изученного ранее, как бы скачком (интуитивно) находит новое качество. Для того, чтобы этот скачок не был бы скачком в неизвестность, стоит посоветовать студенту прочитать с листа несколько других произведений данного композитора, послушать его симфонические, вокальные, камерные произведения, одним словом, обратиться к самому композитору, чтобы войти в мир, в живую, звучащую атмосферу его произведений. А также стоит ознакомиться с произведениями изобразительного искусства и литературой данной эпохи и народа. На основе всего этого интуиция исполнителя легче сможет проявить себя в нужном направлении.

Роль интуиции важна как у исполнителя, так и у слушателя, ибо многовариантность исполнения (каждый исполнитель имеет свои особенности фразировки, свой звук, часто в игре пианиста можно услышать интонацию его голоса) предполагает и многовариантность его восприятия.

Связь искусств

Сравнивая виды искусства, изумляешься удивительной особенностью музыки развиваться во времени, совпадать со всеми, иногда едва заметными движениями мысли и души.

Мы смотрим на шедевр изобразительного искусства и видим динамику развития образа во временно (скажем так) статичном состоянии завершенной, состоявшейся картины или скульптуры. Зритель превращает эту чудесную статику в динамику своего сопереживания. (В этом контексте хочется вспомнить Моцарта, которому приписывается видение всего произведения в целом в виде кристалла, а значит и возможность рассмотрения его формы одновременно с разных сторон, в разных плоскостях. Здесь обратный процесс – мысленное превращение динамики музыкального произведения в статику завершенности).

Обратимся к поэзии. Здесь есть движение во времени, динамика. Но этой динамике нужны слова, условные символы, к тому же находящиеся в сферах своих языков, а значит и обогащенные и ограниченные ими. Музыка (будем точны – инструментальной) слова не нужны. У нее свои символы, и они универсальны. Музыканты, благодаря своему частому общению с ними (чаще с самого детства), понимают их почти что с ясностью речи, осознанной мысли. И здесь происходит еще одно чудесное явление. Чтобы представить его, обратимся к такому состоянию человека, когда перед его мысленным взором, казалось бы, за миг проходит несколько образов, их причинно - следствен-

ные связи, настроения, выводы, часто приводящие в совершенно иное состояние духа. Все это происходит нередко в очень короткий промежуток времени. Пожалуй, только музыка, благодаря своей гибкой, текучей и многовариантной природе, способна отобразить все эти изменения почти в адекватно короткий отрезок времени.

Обратимся к театральному, сценическому искусству. Актер в каждой своей роли должен уметь преобразиться и внешне, и духовно, выражать настроения, образы, принадлежащие различным эпохам, народам, языкам. Музыкант, трактующий произведения различных эпох, времен и т.д. без слов, грима, соответствующей одежды – лишь языком музыки, стилистикой ее развития может отобразить зерно, дух, смысл этих различий.

Воплотившийся в музыкальном произведении гений композитора, его интеллект, высокий профессионализм, выразившийся в его творчестве исторический и духовный потенциал народа, его породившего, самые прекрасные достижения человеческого духа доверяются играющему это произведение музыканту, мастеру – каким же ответственным, преданным, бережным должно быть отношение исполнителя к своему труду.

Примечания

1. Шугаров Р.А., Текст и интерпретация в музыке., Ер.: Научно-методический кабинет, 1985.

ЛАРИСА МАМИКОНОВНА ДАРБИНЯН

О работе над фортепианными упражнениями в классе Р.Х.Андриасяна.

Данная статья не претендует на роль всеобъемлющего или всеохватывающего труда, в ней очень кратко и лаконично будут изложены некоторые упражнения, без которых не может обойтись исполнитель в процессе творческой работы, и в процессе той ремесленной части работы, которая, в конечном итоге, и приводит к качественному и индивидуально яркому исполнению.

Упражнения, рекомендуемые в данной статье, апробированы в процессе индивидуальной и преподавательской деятельности Р.Х.Андриасяном и некоторыми его учениками (1.С.122-123). Эти

упражнения дают студентам и ученикам разных масштабов и дарований, разного исполнительского уровня большую техническую оснастку, свободу рук, пальцевую беглость.

Прежде, чем перейти к представлению упражнений школы Николаева, совершим небольшой экскурс в прошлое. Известно, что в классе замечательного пианиста, профессора Георгия Вардовича Сараджева (2) практиковались упражнения на этюдах Шопена, Черни op.740 с дробленным ритмом. Суть заключается в том, что ритмический рисунок этюда меняется. Ровный звукоряд шестнадцатых или восьмых играется дробленным ритмом шестнадцатая - восьмая. Весь этюд играется в этом ритме.

Теперь перейдем к самим упражнениям. Они подразделяются на виды и подвиды:

1 вид – упражнения на ритм;

2 вид – упражнения на акценты;

3 вид – упражнения на повторение;

4 вид – упражнения на прибавление;

5 вид – упражнения как бы “молоточком”;

6 вид – упражнения *ff*;

7 вид – упражнения шепотом - *pp*;

8 вид – упражнения с закрытыми глазами или не глядя на клавиатуру.

Есть отдельные упражнения для трелей, октав, цепкого глубокого взятия аккорда или интервала.

Для примера возьмем один из этюдов Черни op.740 N1 (C-dur): рисунок этого этюда следующий - по четыре шестнадцатых в шестнадцатинотном такте.

Первое упражнение - на ритм.

1-ая доля играется медленно, остальные 3 доли - быстро, N2 - первые две доли играются медленно, остальные две доли - быстро, N3 - первые 3 доли играются медленно, остальные 5 - быстро, N4 - первые 4 доли играются медленно, остальные 4 - быстро.

Второе упражнение - на акценты.

Первая доля в этюде берется акцентированно, остальные 3 доли - обычным звуком. Затем акцентируется вторая доля, остальные - обычным звуком, затем - акцентируется третья доля, остальные ноты - обычным звуком, затем акцентируется четвертая доля, далее - пятая, шестая, седьмая, восьмая.

Упражнения на акценты и ритм способствуют укреплению слабых пальцев, ритмические же упражнения предназначены для развития беглости пальцев.

Заметим, что каждое упражнение играется следующим образом - весь этюд играется от начала до конца, при этом решаются и координационные задачи, если играть обеими руками.

Далее идут *упражнения на приставление*: к каждой предыдущей ноте прибавляется последующая, причем каждый раз начинаем с первой ноты и продолжаем, прибавляя по одной ноте. Чтобы процесс этот был бы не столь мучительным и долгим, можно прибавлять по две ноты. Эти упражнения прекрасно сажают весь этюд в руки.

Следующий вид упражнений - *упражнения на "молоточки"*: штрихом *pop legato*, ставя пальцы очень близко к клавишам, компактной ладонью упруго, цепко, крепко играем весь этюд.

Далее следует упражнение *шепотом* - *pp*: весь этюд играем звучанием два пиано. Пальцы держатся очень близко к клавишам.

Далее - *упражнение ff*: очень громким звуком играется весь этюд.

Упражнения на *ff* и *pp* помогут пианистам в оттачивании звука. Следующий вид - *упражнение с закрытыми глазами или не глядя на клавиатуру*. Это упражнение тренирует пианистическую и пальцевую память.

Следующий вид упражнений очень актуален для всех пианистов, но при его применении надо учесть, что исполнитель должен иметь четкий ритм, иначе весь рисунок этюда может исказиться.

Известно, что играть на рояле трудно прежде всего потому, что звук не тянется, а обрывается. В данном упражнении каждый звук немного увеличивается в длительности и тяготеет к следующему, т.е. искусственно продлевается длительность каждой ноты. Этим упражнением можно добиться так недостающей многим певучести игры на рояле.

Упражнение на повторение предполагает повторение по четыре раза двух соседних шестнадцатых с акцентом на первой доле. Это упражнение рассчитано на укрепление пальцевой памяти исполнителя.

Упражнение на трели. Для многих исполнителей блестящая, звонкая, мелкая, длительная трель является крайне трудной задачей. Для обеспечения исполнения трели и существует специальное упражнение. Акцентируется первая нота трели, вторая нота берется пиано. Затем акцентируется вторая нота трели, а первая нота берется пиано.

2-ое упражнение на трели - трель берется в очень медленном темпе, затем, убыстряя темп, переходим в основной быстрый темп трели.

3-е упражнение на трели - трель играется медленно на *ff*.

4-е упражнение на трели – трель играется *pp* очень медленно. Пальцы расположены очень близко к черным клавишам.

Упражнения для цепкого, глубокого звучания аккорда, октавы или интервала. В медленном темпе аккорд берется ломано, снизу вверх (от основания к вершине, а затем наоборот - от вершины к основанию). Пальцы на всех нотах аккорда лежат очень близко к клавишам, затем очень цепко, погружаясь в каждый звук аккорда, играем его несколько раз. Плечо при этом свободное, кисть зафиксирована, локоть держим свободно.

Многие из вышеприведенных упражнений, не являясь самоцелью, приводят, как уже было сказано, к качественно лучшему звучанию, к беглости пальцев, технической раскрепощенности, исполнительской свободе.

Упражнения для преодолевания координационных проблем. Эти упражнения очень полезны при обучении любому полифоническому произведению, в том числе и этюдам, пьесам, сонатам.

Обычно, при игре в унисон пассажей, гамм или технически трудных отрезков левая рука оказывается чуть медлительнее правой, что создает координационный разнотакт. Данный музыкальный отрывок отрабатывается обеими руками: 1- левую руку играем фортиссимо, а правая рука играет почти беззвучно, слегка касаясь клавиш; 2- обратное упражнение: правая рука играет очень громко, а левая - почти беззвучно касается клавиш; 3 - обеими руками играем фортиссимо и так сажаем все произведение в пальцы; 4 - обеими руками играем все произведение пианиссимо. Упражнение способствует координационно безупречному исполнению, исключая разнотакт правой и левой рук.

В заключение отметим, что применение этих упражнений должно всегда соседствовать с творческим замыслом, с четким образом исполняемого произведения. Только в таком сочетании, с приоритетом понимания и осмысления произведения кроется окончательный успех исполнения и исполнителя.

Примечания

1. Аюян Ш.А., Роберт Андриасян - пианист и педагог., Ер.: Советакан грох., 1984.
2. Личный архив Сараджева Г.В.

О некоторых учебно-методических проблемах в процессе усовершенствования концертмейстерского мастерства

Французское слово “accompagnement” образовано от глагола accompagner – сопровождать, создавая ритмическую и гармоническую опору мелодии. Уже отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора - представителя этой скромной, казалось бы, музыкантской профессии. Но не надо забывать и того, что аккомпаниаторство – самая распространенная профессия среди пианистов, ведь концертмейстер нужен везде – и аккомпанировать различным инструментам, и на концертной эстраде, и в оперном театре, и на преподавательском поприще (класс концертмейстерского мастерства).

Опираясь на свой скромный педагогический опыт, автор пытается в данной статье поразмышлять о некоторых учебно-методических проблемах этой нелегкой профессии.

В концертной практике пианистов- аккомпаниаторов в фортепианной партии оперных арий встречаются определенного рода трудности: некоторая перегрузка фактуры, множество неудобных, а порою и вовсе неисполнимых мест.

В отличие от аккомпанемента в романсах, который сочинялся специально для рояля с учетом особенностей инструмента, фортепианная партия в клавире является производением, хотя и предназначенным для фортепиано, но, по сути своей, переложением, т.е. одним из вариантов воплощения на фортепиано музыки, первоначально написанной для оркестра. Задача концертмейстера состоит в умении приспособить красочное, масштабное, многоголосное звучание симфонического оркестра к возможностям одного инструмента - фортепиано. Опытный аккомпаниатор сумеет упростить эту фактуру, ни в коем случае не обедняя, а делая ее удобнее для исполнения, при этом сознательно жертвуя некоторыми элементами музыкальной ткани.

Слово “клавир” является сокращением немецкого слова Klavierauszug, что означает фортепианное извлечение, в сущности, самого главного из музыкальной ткани в целом.

Долголетняя практика работы оперных концертмейстеров привела к накоплению наиболее удобных приемов исполнения оперных клавиров.”Не будучи нигде зафиксированы, существующие аранжировки в порядке передачи опыта переходят от одного пианиста к

другому. Некоторые из них стали уже традиционными”(1.С.135-136).

“Многие подобные усовершенствования сделались уже заслуженно традиционными в пианистической практике и удостоились санкции выдающихся музыкантов, в том числе и самих авторов. Эти усовершенствования требуют от исполнителя большого художественного чутья и такта – какими бы ничтожными ни казались они со стороны - подчас большой находчивости, изобретательности, могущей служить отличным мериллом уровня пианистического таланта и мастерства исполнителя” (2.С.3).

Одним из достоинств деятельности концертмейстера является способность бегло “читать с листа”. Очень часто это качество считается самым главным в работе концертмейстера. Но этот технический навык, который приобретается с годами, не стоит переоценивать. Умение “мгновенно” читать с листа еще не характеризует музыканта в широком смысле этого слова. Гораздо важнее, если со второго-третьего раза исполнение обретает подлинную художественность. Наглядным примером может служить легкое прочтение с листа большинства песен “Зимнего пути” Шуберта, но невозможно будет с первого раза постичь глубину шубертовской мысли. “Можете читать музыку бегло как газету, но артисты создаются не таким путем, и я думаю, что это уровень всего - навсего хорошей стенографистки” (3.С.84).

Последнее время много говорится о слове, о его роли и взаимосвязи с музыкой. Аккомпаниатор должен чувствовать слово так же глубоко и тонко, как певец. Он должен тоже “произносить” слово на клавишах своего фортепиано, не говоря уже об обязательном знании (причем, не бессознательном) всего текста произведения.

В учебной практике часто встречаются трудности, связанные с игрой “в три строчки”, т.е. собственно партии фортепиано плюс вокальной партии. В этом случае, гармоническая фактура распределяется между обеими руками примерно в равной пропорции, но, к тому же, в партию правой руки включается основная мелодическая линия. При этом, правая рука приобретает излишнюю напряженность: ладонь растягивается, пальцы растопыриваются, теряется эластичность кисти. А отсутствие мышечной свободы, как известно, не дает возможности исполнить мелодию с необходимой выразительностью. В подобных случаях можно рекомендовать максимально разгрузить правую руку от гармонических нот, что сразу же скажется на выразительности мелодии. Например, вместо двух гармонических нот оставить в правой руке только одну (т.е. нижнюю аккордовую ноту брать левой рукой).

Достаточно актуальным является также проблема баланса звуковых соотношений между аккомпаниатором и солистом (будь то голос или инструмент). В данном случае пианист - аккомпаниатор не может установить свою меру динамики. Динамика зависит от многих условий: стиля музыки, возможностей голоса, акустики концертного зала, качества инструмента, на котором играет пианист. Очень важно изучить весь потенциал голоса певца, чтобы оказывая ему максимальную поддержку, в то же время не перекрыть, не заглушить голос. Надо стремиться, чтобы вокальный звук и фортепианное звучание доходили до слушателя в равном соотношении. Добиться этого достаточно трудно, т.к. певец стоит спиной к роялю, и аккомпаниатор слышит его хуже, чем вся аудитория. "Не слишком ли громко я играю?" Задавая этот вопрос самому себе, он будет стараться играть как можно тише, чтобы слышать голос яснее, чем звук собственного инструмента. Но подобное исполнение неуклюжего аккомпаниатора, наоборот, нарушит звуковой баланс, не доставив удовольствия ни слушателям, ни певцу, лишив его столь нужной поддержки. С другой стороны, даже сильнейшие голоса требуют иногда снисхождения от пианиста, особенно когда они спускаются в нижний регистр. Если аккомпаниатор, следуя предписаниям композитора, будет продолжать играть fortissimo, то вынудит певца форсировать голос. Таким образом, tessitura голоса или инструмента должна обязательно приниматься во внимание.

Теперь отметим существенную разницу между игрой с певцами и инструменталистами. Во время концертов скрипачи и виолончелисты располагаются очень близко к партнеру со стороны клавиатуры, пианист ясно слышит их. Певец же (как уже отмечалось), стоит спиной к партнеру, направляя свой голос в зал и пианист не слышит голос так прямо, как слышит струнные. Но и здесь есть свои нюансы. Пианист всегда должен помнить, что фортепиано легко может заглушить более глубокий звук виолончели, а скрипка - с ее высокой tessiturой - без всяких усилий "взлетает" над сильным звуком фортепиано.

Изо дня в день неустанно занимаясь, придерживаясь строжайшей самодисциплины и постоянно придирчиво слушая себя, пианист - аккомпаниатор опровергнет то укоренившееся мнение, что он всегда должен оставаться в тени, на заднем плане, обеспечивая фон. Смелый и опытный концертмейстер сможет показать какой размах таится в партии фортепиано, сколько в ней разнообразных оттенков.

Трудно переоценить роль концертмейстера в правильно взятом

темпе, ведь во время выступления неправильный или неудобный темп ставит певца в беспомощное положение. Певец не сможет ни изменить темп, ни найти способа показать правильный. Даже чуть-чуть отклонившись от правильно выбранного темпа, аккомпаниатор может “задушить” певца, не учесть возможностей его дыхания. Таким образом, темп определяется способностью певца уместить фразу в одно дыхание. Здесь возникает новый материал для размышления: ведь у одних певцов дыхание короче, чем у других и, значит, надо брать более подвижный темп. В этом случае ставится под угрозу безмятежный, спокойный характер произведения. Опытный аккомпаниатор и здесь сумеет выйти из положения с честью. “Ложного” замедления темпа можно добиться, скажем, следующим образом. Умело используя задержки, выдерживая паузу чуть больше, чем это позволяет тактовая черта (пианист выдерживает аккорд до самого конца, он “не дышит” вместе с певцом).

Исходя из сказанного, рекомендуется строго придерживаться того темпа, который найден в совместных репетициях певца и аккомпаниатора.

Нельзя забывать и о вступлениях пианиста, где он вызывает определенное настроение, намечает рисунок и форму песни. Он дает песне направление.

“Фортепиано должно петь. Даже в медленно движущихся песнях - нет, особенно в медленно движущихся песнях – аккомпаниатор должен быть оживленным” (З.С.282). Это поможет произведению не “топтаться на месте”, а плавно течь вперед.

А можно ли достичь на нашем ударно-клавишном инструменте идеального *legato*? Главная задача - создавать видимость этой возможности, проявляя величайшую заботу о том, чтобы педаль не проводила к расплывчатости очертаний и чтобы в верхнем голосе была ясная артикуляция. Для этого вы пробуете придать больше тяжести мизинцу правой руки, не забывая мягко озвучивать все внутренние гармонии и басовые октавы так, чтобы мелодия доносилась четко, но нежно. Эта увлекательная работа называется магия “туше” или “касание”, поиск света и теней. Владая магией “туше” один пианист способен извлечь на рояле прекрасные звуки, а другой на том же самом инструменте терпит неудачу.

Часто в произведениях попадают терцовые, октавные и аккордовые последовательности. В большинстве случаев их исполнение в быстром темпе является для концертмейстера препятствием. Здесь одним из основных видов облегчений является сокращение каждого второго аккорда.

Таким образом, можно прийти к выводу, что преодоление пианистических трудностей вполне осуществимо при наличии исполнительской фантазии и быстрой ориентации в музыке.

“При том, что концертмейстеру приходится одновременно играть, следить за партиями солистов, согласовывая свое исполнение с дирижерской палочкой, да временами еще и петь под собственный аккомпанемент, - конечно, важно быть максимально высвобожденным от забот, так сказать клавиатурного порядка. Каждый концертмейстер непременно прибегает поэтому к переделкам изложения, упрощая себе техническую задачу в игре. Фактурные облегчения имели и будут иметь место в практике любого пианиста. Необходимость в них у концертмейстера возникает систематически, поэтому полезно выработать для себя некоторые навыки, чтобы различные облегчающие изменения возможно было применять экспромтом, автоматически”(4.С.127).

“Необходимость подобных изменений фактуры очевидна, тем более, что многие мастера аккомпанемента постепенно применяют в своей практике различные виды облегчений клавиров. Будучи же зафиксированными, эти переложения значительно скорее смогут стать достоянием многих аккомпаниаторов” (5.С.59).

Одним из труднейших испытаний для аккомпаниатора является транспонирование. Даже транспонирование сравнительно простых произведений требует внимательной работы пианиста, не говоря уже о тех произведениях, которые насыщены случайностями и неожиданными секвенциями. При “транспорте” из одной тональности в другую (скажем на тон выше или ниже), естественно, меняется аппликатура и пальцы, привыкшие к старой аппликатуре испытывают затруднения, тем более, что глаза и уши тоже подсознательно стремятся к прежним нотам, которые пианист слышит внутренним слухом. В результате потребуются немало работы для исполнения нот, которые окажутся “не под рукой”.

Подытоживая сказанное, попробуем сделать вывод: в чем же суть преподавания концертмейстерского мастерства? Научить музыканта играть фортепианную партию в вокальном или струнном произведении можно. Но научить “аккомпанировать”, добиваться слаженности ансамбля нельзя, если при этом не присутствует певец или скрипач. Научить настоящему партнерству можно только полностью контролируя обоих – и певца, и аккомпаниатора. В задачу преподавателя входит также выбор репертуара, чтобы он был не только доступным для студента, но и интересным для певца, для аккомпаниатора и для аудитории.

Примечания

1. Брюхачева Е., О работе концертмейстера.
2. Коган Г., О фортепианной фактуре., М., 1961.
3. Мур Д., Певец и аккомпаниатор., М.: Радуга., 1987.
4. Виноградов К., О работе концертмейстера.
5. Шендерович Е., О преодолении пианистических трудностей в клавирах., М.: Музыка., 1987.

АННА МИХАЙЛОВНА ХАЧАТРЯН

Роль преподавателя в формировании профессионально-педагогической направленности студента

Необходимой предпосылкой развития современной вузовской музыкальной педагогики является формирование профессионально-педагогической направленности студентов–исполнителей, подготовка специалистов, способных стать подлинными творческими наставниками исполнительской молодежи.

Высокий международный престиж армянской исполнительской школы вообще, и пианизма, в частности, – в значительной степени зависит от плодотворной деятельности всех звеньев музыкального образования.

Подготовка широко мыслящих педагогов, сочетающих отличное владение инструментом с высокой общей и музыкальной культурой, традиционно являлась основной целью педагогов Ереванской консерватории им. Комитаса. С уходом из жизни выдающихся педагогов старшего поколения, перенесших в свое время на армянскую почву лучшие традиции советской фортепианной исполнительской школы (Игумнова, Голубовской, Флиера), эта задача приобретает особое значение. Тем более, что жизненная практика, опыт, наблюдения свидетельствуют о том, что большинство молодых музыкантов в период учебы стремится, в основном, к овладению лишь исполнительской специальностью. Вопрос, таким образом, состоит в том, чтобы уже на вузовской скамье выработать у студентов достаточно полное представление о тех профессиональных задачах, которые им предстоит решать, выступая в роли воспитателя будущих музыкантов. С этой целью необходимо помочь студенту прежде

всего развить определенные личностные качества. Решая эту задачу “мы обязаны воспитать одержимость педагогическим делом, страстное желание обучать, без которого нет педагога”(1.С.106).

Предпринятая нами попытка изложения некоторых конкретных общеметодических и педагогических рекомендаций ни в коей мере не претендует на раскрытие *психологической* структуры профессионально-педагогической направленности. Наши рекомендации основаны на опыте выдающегося мастера армянской музыкальной педагогики Анны Александровны Амбакумян, в классе которой автор этих строк училась в течение 18 лет, и на собственном скромном опыте.

Нам представляется, что к проблеме воспитания у студентов педагогических склонностей и интересов необходим *комплексный подход*, предполагающий согласованные действия музыкантов, ведущих в консерватории три основные профилирующие дисциплины – специальный класс, курс методики и педагогическую практику. Как показывает опыт многих консерваторий и музыкальных училищ, педагогическая практика занимает не самое видное место в ряду учебных дисциплин, в то время как именно эти занятия должны бы стать фактором, благоприятствующим развитию педагогических склонностей у молодых музыкантов. Тем важнее и значительнее оказывается роль педагогов специального класса, уроки которых подчас становятся основным методом преподавания их бывших студентов.

Профессиональный педагог должен понимать необходимость стимулирования интеллектуальной деятельности студента, повышения его музыкальной и общей образованности. Речь идет не только о стиле исполняемого произведения, эпохе его создания, творческой характеристике автора, но и о различных редакциях данного произведения, его трактовке представителями разных школ. При этом важно развить умение студента расширять знания, полученные в рамках обсуждения одного произведения до более широких музыкальных обобщений, т.е. совершать необходимый переход от частного к общему. Основным приемом этого аспекта работы является *речевая характеристика* содержания музыкальной пьесы, анализа ее форм и стиля, технических особенностей исполнения. Для многих педагогов, стремящихся улучшить уровень студенческого исполнения (особенно это касается “играющих” пианистов), более простым средством является собственное исполнение, “показ”. Цель, таким образом, оказывается достигнутой быстрее и легче, однако бессознательное подражание студента не способствует его развитию как музыканта. Кроме того, для развития преподавательского мастерства именно речевая характеристика произведения является необходи-

мым условием. К сожалению, у большинства современных студентов словесные пояснения беднее и примитивнее порой действительно ярких художественных образов, сложившихся в их сознании. Поэтому тренировка речевых навыков, в ходе которых представление о стиле произведения, характере звучания, эмоциональном содержании облекаются в словесное выражение, является важным условием профессионального воспитания музыканта.

Залогом успеха, таким образом, является *взаимосвязь эмоционального и интеллектуального*. В этой связи вновь усиливается роль педагога, сознательное и заинтересованное отношение которого к своей педагогической деятельности, его доброжелательность и приветливость, в сочетании с требовательностью и разумной строгостью, создают соответствующий эмоциональный настрой, ощутимый студентом не только во время уроков, но и в процессе подготовки к ним.

Личный пример педагога, отношение его к своей работе, музыке, личности студента, являются также важнейшей частью нравственного воспитания. Именно в оценке своего педагога, в отношении к нему формируется осознание студентом общественной значимости педагогического труда и собственной роли в качестве будущего наставника молодых исполнителей.

Успех воспитательного процесса во многом зависит от правильного подхода к студенту, адекватной оценки его способностей, наклонностей, его субъективного состояния. Профессиональный педагог, основываясь на своих наблюдениях, составляет *программу наблюдений*, которая охватывает наиболее существенные компоненты исполнительского роста студента, намечает пути развития его дальнейшего развития. Самый богатый преподавательский опыт не дает основания для отказа от одного из самых важных принципов воспитания музыканта - принципа *индивидуального подхода* к студенту, учета его личностных качеств.

Одной из главных особенностей педагогического мышления является умение педагога “вписаться” в систему понятий и представлений студента, почувствовать и оценить его психологическое состояние. Студент, испытавший в процесс обучения подобное отношение педагога, его “психологическое сопереживание”, созданную в его классе обстановку доверительности и взаимного уважения, создает для себя определенное представление о педагогическом мастерстве, об отношениях “педагог-студент” и в дальнейшем, в собственной преподавательской деятельности, следует знакомой модели. Тем более важно умение педагога пробудить в студенте интеле-

рес к преподавательской работе, выявить его склонности к этому виду деятельности.

Мы попытались определить основные принципы формирования профессионально-педагогической направленности исполнителя в специальном классе. Нисколько не умаляя значения и роли курса методики и педагогической практики, отметим, что несмотря на неоспоримую важность этих дисциплин, они на данном этапе (хотя бы по количеству отведенных часов), не могут играть решающую роль в формировании будущих педагогов. Основополагающее значение в выборе студентом педагогической деятельности имеет педагог по специальности, который в большинстве случаев на многие годы становится примером для подражания, Учителем, традиции которого свято хранятся учениками и в исполнительской, и в преподавательской деятельности.

Примечания

1. Баренбойм Л., Как сделать педагогов педагогами., //Советская музыка, 1973, N4.

ЛИЛИТ ЕРВАНДОВНА ГРИГОРЯН

Открывая нового Прокофьева

В каждой мысли композитора
заключена душа исполнителя
Бальзак

Трудность задачи состоит в том, чтобы суметь проникнуть во внутреннюю мир артиста, понять “законы, по которым он творит” (1.С.114). В музыкальном исполнительском искусстве в исторически закономерные периоды складываются тенденции, которые преломляются в облике того или другого исполнителя, обогащая музыкальную культуру суммой найденных идей, приемов, образов. В полной мере это относится к искусству В.Софроницкого. Для того, чтобы вернее оценить значение исполнения Софроницким Второй, Третьей и Седьмой сонат Прокофьева, прежде всего нужно учитывать фактор исторический. Софроницкий едва ли не первым из пианистов открыл слушателям нового Прокофьева, показав целый ряд неизвестных доселе сторон. Лиризм, напряженность внутреннего драматизма, трагедийность музыки Прокофьева до

той поры, вплоть до 30-40-х гг., ощущались большинством в малой степени или вовсе не прослушивались. Софроницкий указал путь к сегодняшнему нашему пониманию прокофьевской музыки. Он распахнул двери в новые прокофьевские миры, безмерно расширив слушательские представления о Прокофьеве.

Стихия внутренней борьбы, столкновения резко конфликтных образных сфер, противоположностей жизненных начал, огромная психологическая напряженность - все это в той степени, которая характерна для исполнения Софроницким трех сонат, как в частности Сарказмов, Мимолетностей и других пьес композитора, явилось принципиально новым шагом в истории концертного бытия прокофьевской музыки. Главное - это играл гений. И все измерения времени, пространства, света были иные, непривычные, ошеломляющие, спорные*.

Если Софроницкий уникален, то что же именно он увидел в сонатах Прокофьева, чего не замечал до него никто? Мир стал еще более объемным, безбрежным. Размах развития музыкальных образов, драматургический разворот, вся внутренняя жизнь обрели небывалую масштабность и напряженность. Развитие от начала фразы к ее кульминации и завершению проходит гораздо более богатый и накаленный путь. Роль кульминаций как местных (в предложении, разделе), так и общих, центральных неимоверно возрастает. Кульминации являются пунктами притяжения в игре всех пианистов. Однако в звучании прокофьевских сонат у Софроницкого они превращаются в моменты, когда совершаются некие грандиозные события, катаклизмы.

Перелом внутренней жизни, роковой поворот ее становится особенно болезненным, трудным и влиятельным. Софроницкий оперирует серией чрезвычайно своеобразных приемов: резко замедляет темпы ради обретения большего "давления", значимости того или иного мелодико-гармонического оборота, всей кульминационной зоны. Оттягивая вершинные мелодические точки, он утраивает силу решающего удара. За короткие минуты, даже секунды пианист заставляет слушателя пережить столько, что ему кажется, будто прошли долгие часы - так много внутренних событий свершилось, так велики были трудности, препятствия, которые пришлось одолеть. И очень показательно: на кульминациях происходят решающие переломы, накладывающие печать на все последующие внутренние метаморфозы.

Обостряющую функцию выполняют у Софроницкого басы. Они

* "Для меня самая большая похвала, когда говорят, что мое исполнение дискуссионно" (2.С.48).

всегда у него особые - повелевающие, тяжелые, грозные. Вся прокофьевская фортепианная фактура под пальцами Софроницкого становится иной, нежели у других артистов. Она намного полифоничнее, точнее - стереофоничнее. Противопоставление, слияние, борьба, смыкания (объединения) голосов подчинены общей идее драматизации происходящего, выявления тревожного, ищущего характера музыки. Протестующее, бунтарское начало в интерпретации прокофьевских образов было присуще не одному Софроницкому. Но протест этот, пожалуй, никогда еще не исходил от личности столь глубокой и благородной.

Не только драматической накаленностью обжигает исполнение пианистом сонат Прокофьева. Область чудесной, сверхчистой, непорочной лирики – другой, наверное, равновеликий полюс этого музыкального действия. Говорят, гений всегда наивен. И Софроницкий в лирических образах, в медленных частях прокофьевских сонат, в побочных партиях - подлинно наивен, до полной откровенности, наивен в высшем, мудрейшем смысле. Вот это сочетание, скрещение диаметрально противоположных, парадоксально обнаженных импульсов, побуждений и является, пожалуй, одним из важнейших показателей новаторского стиля Софроницкого. Там, где другие видят легкое волнение - этот художник чувствует драму, а то и трагедию. Эпическое, сказочное для него полно не только прелести, очарования. В этом сокровенном, баюкающем, размеренном он предчувствует будущие бури. Веселое, до дерзости озорное - даже и оно непорочно, часто являясь обратной стороной смятенности и тревоги. Короче, везде и всегда жизнь полна великого страдания.

В музыке Прокофьева при ее головокружительной внешней динамике, звуковой красочной игре все это можно проглядеть (что и делалось не раз исполнителями). Заслуга артиста – в утверждении того, как сильна, как страшна порой, но всегда прекрасна и содержательна борьба. Софроницкий - пианист романтического склада. Таким он остался и в Прокофьеве.

Примечания

1. Бандурянский Д.А., Башкиров (Опыт характеристики творчества), /Современные проблемы музыкально-исполнительского искусства., М., 1988.
2. Софроницкий В., О Шопене., //Советская музыка, 1960, N 2.

Сравнительный анализ редакций сонаты e-moll В.А. Моцарта

Писать произведения для клавира и скрипки Моцарт начал всерьез только в Мангейме, когда ему было 22 года. Действительно всерьез, потому что еще до этих мангеймских сонат он писал в этом жанре уже в Париже, Лондоне и Гааге. Четыре ранних опуса, которые объединили не менее 16 сонат, представляют собой величайшую ценность для изучения развития Моцарта-ребенка, но тем их значимость можно считать исчерпанной. Это не более, чем учебные сонаты для клавира с сопровождающей скрипкой. Некоторые части этих сонат существовали первоначально как пьесы для клавира. Вообще, у Моцарта клавиру принадлежит первое место. Об этом свидетельствует и “Маленькая соната для скрипки и клавира” (К. 547), существующая в другой редакции только для клавира и редакция клавирной сонаты B-dur (К. 570) с добавленной партией скрипки. Ни один скрипач не пришел бы в восторг от партии, предназначенной ему в ранних скрипичных сонатах Моцарта. Скрипка, в основном, сопровождает клавир в терцию и зачастую выполняет только колористическую функцию, заполняя аккордовые звуки. Она держится в пределах среднего регистра, ниже партии правой руки на клавире. Иногда, конечно, бывают короткие восклицания, но скрипка почти не участвует в диалоге. Голос скрипки всегда как бы прилаживается к клавиру.

Взаимоотношения клавира и скрипки у Моцарта меняются после того, как на пути в Мангейм и Париж, Моцарт познакомился в Мюнхене с шестью сонатами некоего Шустера. Моцарт пишет: “... посылаю моей сестре шесть дуэтов для клавесина и скрипки Шустера. Здесь я их часто исполнял. Они недурны. Если я тут останусь, так тоже напишу шесть, и в таком же духе, потому что здесь они очень нравятся...” (6 октября 1777г.) (1. С. 246). “Они недурны”, - в устах Моцарта это большая похвала.

В сонатах Шустера, которые и вправду послужили Моцарту образцом, особенно отчетливо подчеркнут принцип сменяющихся ролей клавира и скрипки. Именно это показалось Моцарту новым и удивительным.

Это же является новым и удивительным в его мангеймских или, как их еще называют, пфальцских скрипичных сонатах (К. 301, 296, 302-306). Ибо шесть из них, так называемый op.1, Моцарт посвятил

Курфюрстине пфальцской, а одну (К. 296) - Терезе Пьерон, дочке своего мангеймского домохозяина. Пять из этих сонат написаны в Мангейме, две - в Париже.

Таким образом, мы имеем два ор.1, и оба - сонаты для клавира и скрипки. Первый из этих опусов - это "Сонаты для клавира со скрипкой *ad libitum*", но второй - "Дуэты для клавира и скрипки", как Моцарт сам их называет.

Налицо первые подлинно "концертирующие" клавирно - скрипичные сонаты Моцарта. Скрипка уже не довольствуется случайными восклицаниями или имитациями, теперь она чередуется с клавиром или же открыто и выразительно дублирует мелодию в октаву. Но Моцарт традиционен в своих вкусах и стремится сохранить границы жанра. Это видно хотя бы из того, что пять из семи пфальцских сонат состоят всего из двух частей, тогда как любая клавирная соната - из трех. Такого правила придерживался Иоганн Кристиан Бах, Моцарт всегда о нем помнил и этого правила не нарушал. Однако сейчас, добываясь органичного участия обоих инструментов, Моцарт намного опередил Иоганна Кристиана Баха.

Итак, мангеймские сонаты. Они различны, каждая развивается по-своему. Но тем не менее, они во многом однородны - они все как бы группируются вокруг центра - Сонаты е-moll. Эта Соната, несомненно, одно из чудес в творчестве Моцарта. Возникнув из глубин чувств, пройдя принцип диалогического построения, она поднимается в область драматического искусства. И сдержанность этой Сонаты, и вспыхивающее на мгновение блаженство (в мажорной части *Tempo di Menuetto*) усугубляют силу якобы "маленькой" сонаты.

В этой работе мы рассмотрим разные редакции этой Сонаты; их отличия и сходства на примере трех редакций: редакции Паумгартнера - Мюллера (издательство "Музыка"), редакции Маргера - Кремера (венгерское издание) и редакции Шнабеля - Флеша (*Edition Peters*).

В самом начале редакции Паумгартнера - Мюллера дано предисловие Паумгартнера. В этом предисловии он пишет о всех деталях, которые были в автографе Моцарта, которые присущи его стилю (это относится к динамическим оттенкам, штрихам, туше). У Паумгартнера четко отмечено, что все обозначения, соответствующие оригинальному тексту, выставлены над нотами, а штрихи и указания, привнесенные редактором - под нотами.

В редакции Маргера - Кремера тоже есть и предисловие, и пояснения, связанные с авторским текстом и с первыми изданиями. И только у Шнабеля - Флеша нет никаких дополнительных пояснений.

По темповым обозначениям все три редакции близки друг к другу:

1 часть у Шнабеля - Флеша дана $\text{♩} = 88$, у Маргера - Кремера $\text{♩} = 92$. Во всей первой части нет никаких темповых изменений во всех трех редакциях. Вторая часть немного отличается. Tempo di Menuetto - это авторский темп, но у Шнабеля-Флеша на $3/4$ $\text{♩} = 132$, у Маргера - Кремера $\text{♩} = 152$, и у Шнабеля редакторское изменение темпа перед средней мажорной частью в такте 90/91- *tranquillo*.

Очень важно также отметить некоторые спорные ноты в редакциях этой сонаты. В 103-м такте у Шнабеля-Флеша в правой руке нота “g”, в двух других редакциях- “h”. И здесь нет никаких пояснений ни в одной редакции. В 152-м такте у Шнабеля-Флеша в правой руке последняя четверть “a”, хотя есть ремарка, что в уртексте - “e”. Здесь Шнабель поступает по аналогии с 52-м тактом, хотя мелодическая линия у Моцарта в 52-м и 152-м тактах не идеально точна (в 152-м такте мелодия поднимается на октаву). В тактах 176-м и 180-м теперь уже у Маргера - Кремера в правой руке четвертая нота “f”, хотя опять отмечается, что в уртексте - “g”. Но Маргер сделал редакцию по аналогии с экспозицией.

И здесь можно привести слова Паумгартнера из его предисловия, что Моцарт “часто меняет обозначения в экспозиции и репризе или при многократном повторении какой-нибудь музыкальной мысли” (2.). И если Моцарт написал в аналогичных местах в экспозиции и репризе разные ноты, значит так он и задумал. И точно так же и в такте 198 (в коде) у Шнабеля-Флеша повторяющийся аккорд на весь такт, а в двух других изданиях меняющиеся гармонии - аккорды. И здесь нет никаких пояснений насчет уртекста и редакций.



Теперь поговорим об артикуляции. Этот вопрос очень важен в исполнении произведений Моцарта. Поэтому и интересно рассмотреть его в данных редакциях.

Паумгартнер считает, что в фортепианной технике Моцарта известны три вида туше: *staccato* (обозначенное \cdot или v), *legato* (обозначенное *ligato*) и *non legato*, нечто среднее между *legato* и *staccato*, приблизительно соответствующее *detaché* скрипача. И в этой сонате Паумгартнер следует данному принципу. У него в редакции очень скупая артикуляция: четко отмеченные *staccato* (без пояснений и без различных видов, только точки), очень короткие лиги (на 2-4 восьмые ноты). Буквально в нескольких местах встречается длинная лига на целый такт.

Очень схожая с редакцией Паумгартнера и артикуляция в редакции Маргера - Кремера. В предисловии к данному венгерскому изданию отмечено, что автограф и следующие за ним 1-ое издание имели *legato*, стаккатные точки только в начале длинных фраз. И в данном

случае Маргер - Кремер склонны следовать этому. Также, как и у Паумгартнера, у Маргера четкие staccato и короткие лиги.

Но о редакции Шнабеля-Флеша можно сказать совсем другое. Артикуляция в данной редакции дана очень подобная и различная. Лиги и короткие, и длинные (даже на 4 такта); staccato очень различные:

- 1) staccato точками;
- 2) staccato под лигой  ;
- 3) staccato под знаком tenuto  ;
- 4) staccato вместе с marcato.

Очень важно здесь также рассмотреть самое начало II части. В редакции Шнабеля-Флеша есть ремарка, что почти во всех предыдущих изданиях нота "h" рассматривается как синкопа, лигой связана с нотой "h" в следующем такте. Но это исправление следует после автографа. А в автографе первое "h" с точкой staccato, то есть оба "h" надо исполнять. И Маргер отмечает, что legato "h" - "h" привнесено в некоторые издания. Во всех трех рассматриваемых нами редакциях выдерживается принцип автографа (исполнение обеих нот "h"). В остальном, во II части редакции тоже отличаются: очень скупая и мелкая артикуляция у Паумгартнера и у Маргера; и очень подробная и различная у Шнабеля в немецком издании.

До сих пор, говоря о трех редакциях этой сонаты, мы отмечали и различия, и сходства. Теперь перейдем к рассмотрению различий, причем, различий между редакцией Шнабеля-Флеша и двумя другими редакциями.

В предисловии Паумгартнера отмечается: "Так называемые" "вилки" (< >) для рукописей Моцарта не характерны. Там, где Моцарт желает подробного оживления звучания, он пишет crescendo или decrescendo. Иногда, записанное на некотором расстоянии друг от друга f p или p f обозначает $f > p$ или $p < f$.

Так же и в ремарках у Маргера отмечается, что у Моцарта четко подразделяется f и p и очень редко встречаются другие знаки, как, например, pp , mf и т.д.

И Паумгартнер, и Маргер придерживаются данного принципа. Совсем по-другому редактируют Шнабель-Флеш.

Все три редактора начинают эту сонату одинаково с p и затем, через 7 тактов - f . Но у Шнабеля очень подробно: даны вилки и p и p . При прохождении темы у скрипки с такта 13 во всех редакциях p , но опять в немецком издании molto p , затем mf и очень подробные вилки. Затем, с 29 такта четко подразделяется f (2 такта) и p (2 такта). Но потом опять только у Шнабеля дано p с акцентом на ноте "d". И опять там же вилки, mf перед f . На staccato в такте 54 p дано в раз-

ных местах такта: у Паумгартнера и Шнабеля в начале такта, у Маргера – с середины такта, причем есть ремарка, что в этих местах в экспозиции и репризе в автографе *p* стоит в разных местах. Мы говорили уже о том, что Моцарт иногда меняет обозначения в похожих местах в экспозиции и репризе.

С такта 59-го у Маргера дано *f* и до 69 такта нет другого знака. В двух других редакциях начинается с *p*, и опять у Шнабеля очень подробное *p*, *pp*, *tr* и даже одновременно *p* и *mf* в правой и левой руке в 65-м такте.

В разработке есть отличие в тактах 92-93. У Паумгартнера и Маргера *f* и в правой, и в левой руках, у Шнабеля - *tr* в правой, *p* - в левой. При подходе к репризе у Шнабеля опять подробное нарастание к *f*: *tr*, *mf*, *<*, *f*. Хотя затем во всех редакциях тема у скрипки начинается с *p* и *fp* у клавира.

В репризе те же моменты отличий сохраняются. Как написано в ремарках, *mf* в последних тактах прибавлено другими чернилами, но во всех трех редакциях это *mf* есть.

Говоря о динамических оттенках в партии скрипки, можно отметить, что почти те же отличия присущим и ей. Очень подробные оттенки у Флеша. Есть места, где поставлен один и тот же знак во всех редакциях, но в разных местах такта. Как, например, в такте 96 на репетициях у Флеша *p* прямо с начала такта, а у Мюллера и Кремера с третьей четверти, когда у фортепиано начинается фраза.

Кода у Кремера и у Мюллера начинается *p*, в конце *mf* и последние аккорды *f*. А у Флеша опять очень подробно: *> p*, потом *mf*, *p* и затем аккорды на *f*.

II часть начинается *sotto voce* во всех редакциях, но у Шнабеля прибавлено *p*, *pp*. С *tutti*, когда начинает скрипка, то у нее *f* во всех редакциях, а у фортепиано *f* у Маргера и Паумгартнера, а у Шнабеля *tr*, *mf*, а в конце фразы *p*.

Второй раздел *f* и у скрипки, и у фортепиано в редакции Маргера-Кремера, нет никакого знака у Паумгартнера, четкое *p* (и у скрипки, и у фортепиано) у Шнабеля – Флеша.

В такте 90 перед средней мажорной частью *pp* четко регистрируется и в редакциях, и в авторском тексте. В средней части у Шнабеля опять очень подробно *pp*, *p <*, *<*. Но кульминация *f*, *p*, *fp* – даны во всех редакциях, и следующее за этим *dolce* тоже во всех редакциях. Прохождение затем темы одинаково у всех, но опять у Шнабеля-Флеша доходит аж до *ff*.

Конец сонаты у Маргера и у Паумгартнера *f* – последние 8 так-

тов. У Шнабеля как всегда *mf*, *p*, *f*, *p* и последние 4 такта *ff*.

Как мы видим, у Шнабеля очень много подробных динамических оттенков и это действительно редакторские указания. Даже обыкновенный математический подсчет показывает, что в I части у Паумгартнера всего 57 знаков, у Маргера – 50, а у Шнабеля только в экспозиции I части уже поставлено 54 динамических оттенка.

По диапазону этих динамических оттенков тоже есть отличия. У Паумгартнера и Маргера *p*, *f*, *fp* и одно *mf*. У Шнабеля *sempre pp*, *pp*, *p* и т.д. до *f*, *sempre f*, не говоря уже о вилках, *crescendo*, *diminuendo* и т.д.

Во II части те же подробности, что и в I части. Хотелось бы также отметить, что следуя своему принципу (во всем насколько возможно придерживаться автографа Моцарта) Паумгартнер, в отличие от двух других редакций, не поставил ни одной аппликатуры.

Рассмотрев все три редакции, можно отметить, что Паумгартнер-Мюллер наиболее придерживаются моцартовского автографа, четко разграничивают то, что написано рукой Моцарта, и что привнесено редакторами.

За этой редакцией стоит редакция Маргера-Кремера. И эта редакция дает четкое представление об автографе и большую свободу для исполнителя.

Наиболее отредактированной, безусловно, является редакция Шнабеля-Флеша. Подробнейшие штрихи, знаки. Прделана большая редакторская работа.

Безусловно, выбор редакции должен оставаться за исполнителем.

Итак, мы рассмотрели одну из “мангеймских” сонат с сопровождением скрипки. Все еще “с сопровождением скрипки”. Но какие новые и неожиданные эти сочинения! Приведем рецензию современника Моцарта, некого N.N.: “Эти сонаты - единственные в своем роде! Они изобилуют новыми мыслями и свидетельствуют о великом музыкальном гении автора. Они блестящи и соответствуют природе инструмента. При этом, аккомпанемент скрипки так искусно связан с партией клавира, что оба инструмента требуют неослабевающего внимания. Впрочем, дать исчерпывающее описание столь оригинальных произведений невозможно. Любители и знатоки должны сами проиграть их, тогда они убедятся, что мы ничего не преувеличили”. Действительно, пусть сами играющие оценят красоту этих сонат.

Примечания

1. Эйнштейн А., Моцарт., М.: Музыка.,1977.
- 2.Предисловие Б.Паумгартнера к сонатам Моцарта для скрипки и фортепиано.,1 том.,М.: Музыка.,1967.

Исполнительская трактовка “Поэмы” Арно Бабаджяна

“Поэма” создана А.Бабаджяном в 1966 году в качестве обязательного произведения для Международного конкурса пианистов им.П.И.Чайковского (1.С.88). Это виртуозное по фактуре фортепианное произведение серийной техники основано на вариационном развитии. Использовано здесь одно из направлений композиторской техники музыки XX века - додекафония (2.С.178), ряд в фактурном отношении представляет собой следующую закономерность:

1) горизонтально, в виде мелодии;



2) вертикально, в виде аккордов и созвучий иного типа;



3) одновременно по горизонтали и вертикали.



*Условно назовем фактуры микроструктур по горизонтали - А, по вертикали – В, по горизонтали и вертикали – С.

Серия имеет 4 основных варианта:

1) приму, основной вид;



2) инверсию;



3) ракоход;



4) ракоходную инверсию.



В этой 3-х частной форме “Поэмы” (Вступление, 1-Allegro, 2-Presto, 3-Maestoso Pesante, Prestissimo, Tempo I, coda) присутствует характерный для поэмы принцип сквозного развития, как обычно у Бабаджаняна, он имеет вариационную природу. В самом Presto можно увидеть разные этапы развития, в связи с чем, форму “Поэмы” в целом можно рассмотреть как 3-х частную.

Это своеобразное произведение начинается с 8-ми тактного вступления, которое, несмотря на авторский темп *Allegro energico*, надо играть с приподнятой выразительностью. Автор настораживает уже с первых звуков, где ложные акценты или замедления, прерывающие единообразие поступательного движения, выражают вздохи (cis-d); их надо играть с большой экспрессией, так как в дальнейшем это более не повторится. Третий такт следует продлить (в тексте фермата), но затем сделать отчетливый разрыв, приступая к величественной поступи 4-го такта. Если во 2-3-м тактах надо играть отдельно каждую восьмую и без педали, то с середины 5-го такта и далее - до 9-го, мы рекомендуем брать педаль, так как, во-первых, меняется штрих на легато, и, во-вторых, для общей красочности звучания.

Другой исполнительский вариант - можно взять педаль лишь перед темой В, после октавного звучания “е” в левой руке, то есть с середины 7-го такта, в 8 такте и до или после ферматы 9-го такта.

Можно заметить, что ферматы над звуками в 3-м, 6-м, 8-м, 9-м тактах, на наш взгляд, указывают на продленность тактов во времени, на их речитативный характер, тем самым придавая большую свободу исполнению (учитывая также темповые обозначения *tempo mosso*, *sostenuto*, *ritardando*). Представим схематический план темповой и громкостной динамики.

1 схема:

Allegro energico - meno mosso - Sostenuato
(ritardando)
ff *p* *pp*
rubato marcatissimo
ten. ten.

2 схема:

Andante cantabile – Presto-brillante – Pesante – Prestissimo-Tempo I
maestoso.

♩=88

♩=176

Этими схемами мы обращаем внимание на то, что темп “Поэмы” естественным образом варьируется от начала до конца, не мешая осуществлению общего замысла всей пьесы.

В части Andante cantabile прежде всего пианист должен следить за гладкостью линии, незамутненной никакими дроблениями: там, где вся линия помечена штрихом *legatissimo* (*pp*), да еще и в медленном темпе исполнитель должен неукоснительно вслушиваться в каждую пропеваемую им ноту (звук). Хотя автор в 1-2-м тактах этой части лигами показывает на возможность свободного дробления или показа многоплановой мелодической линии А 1-2-е такты части Andante cantabile чисто с пианистической точки зрения, для создания эффекта неравномерности и некоторого беспокойства мы предлагаем сыграть следующим образом:

инверсия темы



Но подчеркивать звуки надо без непропорционального выпячивания. Нам хотелось бы обратить на них особое внимание, так как именно на этом фоне появляется тема А- полуракоход этого фона в левой руке. Его можно сыграть без выделения (или с выделением), однако частое подчеркивание рискует быть навязчивым, вследствие чего не стоит этим злоупотреблять.

В части Andante cantabile в 15,16 такте заметен характерный для Бабаджаняна серийный подход.



В левой руке звучит ракоходное движение правой. Мы предлагаем исполнителю больше слушать левую руку. Во время занятий, для лучшего слухового восприятия, следует поменять фактуру из горизонтальной в вертикальную, соединив мелодическую линию в аккорды, так как уже в этом отрывке есть задатки моносери́ной техники.



А в тактах 17 и 19 особо обратить внимание на обе руки одновременно, так как “А” и “а” сери́но дополняют друг друга. Бабаджанян берет неиспользованные в левой руке звуки и вносит их в мелодическую формулу правой.

Часть Presto brillante имеет вариационное строение, додекафоническую тему с ее пермутациями (2.С.419) и проведением 6 вариаций. Сери́и продвигаются системой “12+1” диатоническим *desalage** или повторениями.

Эта система позволяет интересные передвижения мелодических акцентов:



Тема А части Presto brillante органически и фактурно тесно связана с темой А вступления (Allegro).



В этой схеме наглядно показаны две темы А (вступления и Presto brillante), где автор смешивает нумерации сери́ных рядов, за исключением: 1-ый звук “es” энгармонически равен 7 звуку “dis” (Presto), 7-ой звук “b” равен 9 звуку “ais” плюс появление лиссанса (повтор звука “с”). Здесь проявляется импровизационная свобода мышления в проведении

*Desalage-перемещение (каждый раз движение вперед).

лиссанса, который приводит, в частности, к соединению характера двух тем.

Гибкая, изощренная музыка Presto brillante говорит сама за себя – надо только позволить ей высказаться, не прибегая к ухищрениям в поисках броских эффектов. Для ясности, проследим за этими динамическими последовательностями:

Часть А. Presto $\text{♩}=176$ A1-0

pp < - - < *cresc.* *F* *pp* - - *st* >> *st* < *mf* >

mm. 1 2 3 4 5 6 7 8 coda x1 2 3 4 5 6 7 8

ped. ped.

A 2-0 ————— *st* A3-0

cresc. *f* *pp*—*cresc.*—*f*— < <

7 8 coda 1 2 3 4 5 6 7 8 до *fp*

ped. ped. ped. ped. 9 10

Показательны внезапные переходы *f* и *p*. Интересно то, что автор в Presto с 1- 34-ú такты никаких штрихов legato, staccato или non legato не намечает или имеет в виду legatissimo из части Andante, или оставляет артикуляцию на вкус исполнителя.

Попытаемся сыграть шестнадцатые штрихами staccato или non legato. Быстрый темп, необходимость мелодического подъема и спуска помешали бы исполнить это предписание (см. mm.1-34). Исполнитель впадет в величайшую ошибку, если сыграет шестнадцатые раздельно. Они исполняются достаточно быстро и, следовательно, подразумевают отточенную артикуляцию; все их очарование проявляется в полной мере, только если достигается “гладкость” линии.

И хотя динамика не выходит за рамки *p*, и избилует *sf*, акцентирующими звуки для достижения ясной, отчетливой артикуляции звука мы предлагаем применить штрих legato (legatissimo, как и в части Andante).

Мы предлагаем два способа исполнения (такты 1-68 части Presto): точно придерживаться авторского текста, со всеми пометками (то есть маскировать синкопирование штрихом legato), или осознав логику изложения этой части, слегка акцентировать начало (первые звуки, “decalage”, “es” или “dis”), но ни в коем случае не подчеркивать начальные доли тактов, что было бы очень примитивным.

Исполнителю представляется полная свобода: Бабаджанян дает

исполнителю большие права, разумеется, при условии, что доверие его не будет использовано во вред, что исполнительская свобода не выйдет за рамки хорошего вкуса и музыкальности.

Хотя цезуры в конце тактов 8, 16, 24 не отмечены А.Бабаджяном, небольшой вздох перед началом (9,17,25 тт.) последнего отрезка довольно существенен. Последняя четверть третьей доли заполнена левой рукой, и хотя лишь в 24-м такте ограничена 1/4 паузой все равно правая рука имеет возможность вдоха, однако не за счет ритма или темпа. Довольно трудно сохранить устойчивость Presto brillante, где decalage приходится на конец каждой фразы, ведь на протяжении каждых восьми тактов от А-Д-5 система 1-12 начинается постепенным перемещением на 1, 2, 3, 5, 7-1/16 звуках, меняется метроритм 3/4 на 13/16.



Всякое промедление воспринимается слухом как момент неравновесия и задерживает движение дальше. Сдвинутое с точки опоры и достигнувшее наиболее выразительной звучности, интонирование продолжается по инерции до 10-ой ноты, пока есть запас дыхания до 8-го такта (так называемой цезуры) и затем возобновляется вновь (принцип “decalage”).

“Перемещения акцентов образуют ритмические сдвиги, выделение какого-либо голоса или комплекса тонов перемещает звукоотношения - словом, - даже в условиях совершенной точности воспроизведения, все-таки, музыку составляет некая сумма факторов, проявляющаяся только в интонировании. Даже наиформальнейшие восьми-такты “дышат” при исполнении” (З.С.73). Следовательно, для исполнителя эта не всегда разгаданная акцентировка или метрически ложная “неуравновешенность” является одним из тех случаев, когда следует добиться особенно чистого звучания, и слушательское восприятие будет затруднено при чрезмерном давлении на звук. Здесь композитор меньше всего использует агогические акценты на 4 звук (1 раз), 6 и 8 звуки (1 раз), чтобы при исполнении подсознательно чувствовать передвижение основного звука. Разнообразие и богатство нюансов ни в коей мере не подразумевают, однако, изменений темпа до т.139 (Pesante).

Следовательно, вся эта часть должна быть исполнена на одном

дыхании, волны наплывов от *p* до *f* и *fp-cresc.-sf-f* и снова то же самое...

Вряд ли следует добавлять, что никакого *rallentando* в конце каждых восьми тактов нет и не может быть, т.к. в этом случае музыка утратит текучесть, струистость, которые важны для создания атмосферы. Мы настаиваем на том, чтобы эта часть *Presto* была исполнена на одном дыхании: такой подход сделал бы интерпретацию идеальной. Эти пожелания легко выполнить: фразы протяженны и должны интонироваться более или менее гибко или четко, вследствие наличия 12-ти восьмых в одном такте.

В тактах 68-88, несмотря на *legato*, пианисту следует проявлять величайшую заботу о том, чтобы педаль (если ее брать, а ее можно и не использовать), не приводила бы к расплывчатости очертаний, и чтобы в верхнем голосе правой руки соблюдалась ясная артикуляция. Левая рука осторожно дополняет мелодию, как бы “выскальзывая” после безакцентной доли.

Подчеркнем, что вступление этой темы (включая нюанс *pp* в тт. 68-79 и дальше) исполняется в строгом стиле - темпе. Эти мысли, доминирующие в нашем сознании, не надо подчеркивать и навязывать вниманию слушателей. Достаточно того, что они есть в тексте и что о них будет помнить исполнитель.

На наш взгляд, каждая пометка автора важна: особо следует обратить внимание на *fp* в тт. 33, 37, 46, 62, или на *ff* и *pp* в т.91, *sub.f* т.39, или на *fff* в тт.141-158 (и аналогичных моментах) не потому, чтобы их тут же осуществить, а для раскрытия внутреннего замысла, раскрытия мысли по мере продвижения вперед и исполнения музыки плотным потоком с неисчерпаемой концентрацией сил, а также и для того, чтобы заранее можно было подумать о двух приближающихся кульминациях: в тт.117-123 (*ff*), еще более выраженная - в тт. 140-152-158 (*fff*).

В остальных кульминационных зонах происходит внезапный спад, что придает кульминациям неустойчивость:

т.29 — *cresc.-f* — *fp*

т.58- *cresc.—f* — *fp-mf*

т.64- *mf* — *f-dim.* - *pp*

Музыка Поэмы трактуется как бы в оркестровке, может быть, даже мысленно представляя себе, что сперва ее сыграют струнные инструменты, а затем - медно-духовые.

Значение инструментального мышления современной музыки подчеркивают многие исследователи. Приведем высказывание С.Саркисян: “Чрезвычайный интерес к инструменту, приведший к рассмотрению его сольно - экспрессивных и технических возможностей, но-

вое осознание инструментальной фактуры, природы темпов и их микстов, вплоть до интенсификации лада, интонации, ритма через тембр,- эта тотальная “инструментализация”, образовав сложную систему связей, стала составной частью современного музыкального мышления”(З.С.27-28).

Музыка несет в себе взволнованность вследствие внутренних контрастов, внезапных вспышек, наличия регистровых скачков, острых интонационных поворотов, а также своим ритмическим напором и подвижностью. Переход от фантазии к реальности, от душевного спокойствия к смятению необычайно велик. Так, начиная с т. 68, а затем тт.91-109 ощущение своеобразной “песни камней” за счет тонов-кластеров* увеличивается (песня груди камней, ветер-эхо и смутное воспоминание о них), как-будто камни рассказывают о прошлом своих предков, *ff*, *sf* и *pp* в левой руке (тт. 91-92) создают звуковой фон до 119 т. и чередование контрастируемых фрагментов тем: “А” вступления и ее ракоходного варианта “а-1”, а также применение своеобразной педали на третьей слабой доле такта, которые создают эффект скрытого удлинения. Таким образом, достигается сильный эффект, мгновенно приковывающий внимание слушателей.

В т.91 *ff* и *pp* восьмой м.2 прерывается паузами, которыми не следует пренебрегать (таким путем достигается ощущение пустоты и мрачности характера).

Исключая авторские обозначения педали в тт.31-34 и т.91 и вплоть до конца сочинения, при правильной педализации остальной части “Поэмы”, музыка воссоздает величавое звучание органа. Только используя педаль, которую необходимо применять для некоторых фраз легато, можно достичь разнообразия колористических оттенков, добиться богатства красок, черная огромное удовольствие в поиске звучаний.

Замедление темпа при окончании “Поэмы” нежелательно: этого желяет и сам автор, не используя обычного *rallentando*, завершая пьесу, оно может показаться несовместимым с характером музыки. Внимательное вслушивание в текст оградит исполнителя от утрирования небольших *crescendo* и *diminuendo*.

Однако использование динамических оттенков, в частности *pp*, *ppp* не должно быть равнозначно почти полной неслышимости, оно должно быть также выраженным, ведь одно дело играть *fff*, другое-заставить нас слышать, как этот мощный звук стихает и ослабевает до динамики *pp*. Поэтому пианисту следует быть весьма остро-

*Кластер (cluster) - аккордовое созвучие, построенное по секундам. Он может исполняться на фортепиано ладонью, кулаком и даже кистью - при большом охвате звуков.

рожным и добиваться того, чтобы все энергические подъемы и спады были одинаковыми по звучанию.

По ходу всей “Поэмы” нет обозначений аппликатуры, видимо имея в виду исполнителя, так сказать, “высшего класса”. В отношении аппликатуры А.Бабаджанян не ставит неразрешимых проблем перед пианистом: музыка написана очень удобно для подбора пальцев, но требует рационального отношения. В данном конкретном случае целесообразность ненавязывания аппликатуры оправдана чисто логически. В техническом отношении “Поэма” сложна, требуется гибкость пальцев, особенно для воплощения энергетических подъемов и спадов.

А.Бабаджанян использует широкий диапазон клавиатуры, особенно в части Presto (например, в тт.152-158 использует крайние регистры - левая рука играет в контроктаве, а правая – в 3-4 октаве) и делает это настолько искусно, мастерски, что исполнитель в мгновение оказывается не там, где он предполагал.

Ритмическое изложение материала, характерная группировка шестнадцатых различна, хотя на протяжении всей пьесы (за исключением А, В, С и каденции) фактура не меняется.

Шестнадцатые излагаются следующим образом:



Благодаря нестереотипному изложению, особенно в Presto, автор как бы предполагает расположение правой и левой рук, поэтому наше желание в Andante 1-2 тт. играть двумя руками логически оправдано.

Во время постепенного нарастания звука в Presto акценты фортепиано становятся все более важными. Отсюда - сложность в отчетливой артикуляции, что не должно вступать в конфликт с линией legato или legatissimo. Мы сознательно исследуем мельчайшие детали интонационного становления, чтобы показать органичность процесса развития движения музыки, подчиненной принципам, свойственным додекафонической звукосистеме.

“Всякий акт воспроизведения музыки (казалось бы, на точнейшее исполнение точнейшим образом зафиксированных произведений) не может быть лишь механическим “обнаруживанием нот”, а творческим воссозданием процесса формирования с более или менее неизбежным

перемещением функций интонаций”, -пишет Асафьев (4.С.73).

Первым исполнителем “Поэмы” был автор (5.С.40-47).

Нам представляется, что индивидуальность исполнителя может сыграть решающую роль в создании общей атмосферы произведения. Пианист может применить все свое воображение, проявить максимальное понимание колорита, чувство формы, поэтическое чутье.

Исполнение “Поэмы” должно занимать примерно около пяти минут. Любой исполнитель, понимающий свою задачу, в этом произведении стремится без искажений донести индивидуальную исполнительскую концепцию до слушателя. Вышеуказанными принципами ритмических группировок, фактуры и самого изложения темы композитор пользуется своеобразно, новаторски. Тема не является у него законченной мыслью, а скорее лишь мелодическим зерном (“эмбрионом мысли”). Поэтому в отдельных разделах “Поэмы” А.Бабаджанян не связывает себя определенными, заранее установленными рамками, он всякий раз создает совершенно новый музыкальный образ, руководствуясь только некоторыми мелодическими элементами или часто едва уловимыми ощущениями родства между этими разделами.

Обратим внимание на промежуточные проведения вертикально-горизонтальных эпизодов (С), которые постепенно приводят к моносерии, что в исполнительском плане должно заинтересовать пианиста. Элементы вертикально-горизонтального эпизода (условно обозначенного нами А/С) выделяются в течение всей “Поэмы” не только увеличением регистровых игр, характерных фактурных особенностей, нюансов, но и игрой 7,8,9,12 нот, которые вводят произведение в моносерию:

1)



2)



3)



Таким образом, новая творческая задача вызвала к жизни оригинальные композиционные приемы, они дали композитору возможность с одинаковой полнотой передать характеристичность отдельных образов и их внутреннюю связь в потоке впечатлений.

А.Бабаджянном создается образ очень определенный и, вместе с тем, многозначный: здесь и бурная динамика жизни, и конфликт, острота и общая эмоциональная взволнованность, выражающаяся в смелых движениях.

Темы, отражающие сердечную порывистость, кипучее чувство жизни, становятся господствующими, свободно и бурно утверждают себя на последних страницах, и особенно - в стремительной коде.

Глубокая и тонкая по содержанию, "Поэма", вместе с тем, отличается особенной широтой дыхания, целостностью и монументальностью стиля.

Это наиболее свободное по духу фортепианное произведение композитора, где он ближе всего подошел к идеалу нового времени - инструментальной поэме.

Примечания

1. Амадуни С., Арно Бабаджян, Ер.: Советакан грох, 1985.
2. Музыкальный энциклопедический словарь., М.: Советская Энциклопедия, 1990.
3. Саркисян С., Вопросы современной армянской музыки (60-е гг.), Ер.: 1983.
4. Глебов И., Музыкальная форма как процесс, М.: Муз. сектор., 1939.
5. Ալազան Հ., Արևոյ Բարաջանեան կը նուագէ իր ստեղծագործութիւնները // «Ծիծեռնակ» Ա.տարի, թիւ 1, յունուար 2001, Գաիրիտ:

ВЯЧЕСЛАВ АРШАВИРОВИЧ ЕДИГАРЯН

Об одном пианистическом навыке и о связи исполнительских навыков с музыкальным мышлением

Профессия педагога-пианиста включает в себя различные аспекты творческой деятельности, среди которых важное место в практической работе занимает аспект пианистический, непосредственно связанный с обучением ремеслу, владению инструментом. Этот аспект весьма многосложен, он состоит, на первый взгляд, из множества "мелочей" (пианисты их часто называют "технологией"),

которые в высокопрофессиональной педагогике, как правило, складываются в стройную систему взглядов на фортепианное искусство. Подобную концептуальную систему педагогических взглядов иногда, в узком смысле слова, объединяют понятием “школа”. В широком смысле слова понятие “школа”, как известно, вбирает в себя и эстетический, и этический аспекты педагогического творчества.

Русская советская музыкальная культура дала миру высочайшие образцы фортепианных “школ”. Влияние некоторых из них на развитие молодых национальных культур оказалось весьма плодотворным. В становлении армянской пианистической школы глубокий след оставили представители московской и гюмновской школы (профессора К.А.Малхасян, А.А.Амбакумян) и представители петербургской николаевской школы (профессора Р.Х.Андриасян, Г.В.Сараджев).

Автор данной статьи, в качестве преподавателя вуза, несколько месяцев стажировался в классе профессора Г.В.Сараджева*. Вместе с чувством глубокой благодарности в воспоминаниях сохранилась высоко интеллигентная творческая атмосфера работы в классе Георгия Вардовича. Обильная и интересная профессиональная информация, полученная в возрасте, когда отношение к вопросам пианизма и методики преподавания было уже достаточно серьёзным, существенно повлияла на педагогическую и исполнительскую деятельность автора статьи, наложила отпечаток на его творческие взгляды.

В данной статье речь пойдёт об одном исполнительском навыке, которому немало времени уделял в своей работе Г.В.Сараджев. В содержании рассматриваемого навыка мы постараемся раскрыть его, на наш взгляд, не всегда очевидную разностороннюю направленность. Этот навык – технологическая деталь – относится к тем “мелочам”, от которых во многом зависит мастерство исполнителя-пианиста. Подлинная цена подобных “мелочей” очень высока, поскольку они формируют пианизм первоклассного современного уровня. Именно поэтому такие исполнительские навыки достойны пристального внимания.

Тесная связь исполнительской технологии с музыкально-исполнительским мышлением всегда ощущалась в практической работе выдающихся педагогов. Так, прекрасно понимал эту связь талантливый педагог-дирижёр И.А.Мусин (особо подчеркнём - выпускник, а в дальнейшем и профессор *Петербургской* консерватории), воспитавший целую плеяду выдающихся дирижёров. И как пишет В.Чернушенко,

* Г.В.Сараджев учился у С.И.Савшинского и консультировался у В.В.Софроницкого, наиболее ярких и последовательных учеников Л.В.Николаева.

весь педагогический опыт Ильи Александровича Мусина является доказательством “замечательного воздействия профессиональных дирижёрских навыков на воспитание и формирование дирижёрской личности, влияния дирижёрской техники на развитие музыкального мышления (выделено нами. - В.Е.)” (1.С.5).

Не случайно, в исполнительской педагогике подлинно высоких результатов достигают педагоги, в совершенстве владеющие инструментом, т.е. обучающие рациональным исполнительским навыкам, апробированным (и осмысленным!) на собственном опыте. И в этой связи следует сказать, что бытующий тезис о том, что увлекающаяся технологией музыкальная педагогика будто бы недостаточное внимание уделяет общемузыкальному развитию учащегося, не совсем корректен.

Свою точку зрения на фортепианную технологию Георгий Вардович, называя себя сторонником весовой манеры игры, формулировал кратко и четко. В этом смысле его, как и Л.В.Николаева, можно было назвать “рационалистом в фортепианной педагогике”(2.С.298). Но наряду с весовыми приёмами звукоизвлечения, Георгий Вардович серьёзное внимание уделял активности пальцев. Как справедливо указывает Ш.Бабаян, в этом вопросе Г.В.Сараджев более придерживался и развивал взгляды С.И.Савшинского, который считал, что Л.В.Николаев недостаточное внимание уделял активности пальцев (3.С.50). По-видимому, синтезируя взгляды Николаева и Савшинского, Георгий Вардович говорил, что приёмы игры на фортепиано достаточно просты: играть можно по существу, лишь двумя способами - “на руке” (рукой при помощи пальцев) или “на пальцах” (пальцами при помощи руки); сложности же начинаются там, где следует определиться с выбором.

Основополагающим ощущением пальцев Георгий Вардович считал постоянный контакт подушечек с клавиатурой. Этот контакт - тактильное ощущение - с поверхностью клавиши позволяет решать многие музыкально-психологические задачи: ощущать разнообразную опору в инструменте, что произвольно создаёт у исполнителя чувство уверенного владения фортепиано, настраивает слуховой и игровой аппарат к необходимому звукоизвлечению*. Георгий Вардович объяснял, что ощущение опоры в руке возникает в том случае, если перед взятием клавиши палец (или несколько пальцев) находится в контакте с клавишей, а рука активна, приготовлена и, главное,

* В 1938 году А.Альшванг писал, что Л.В.Николаев “дал своим лучшим ученикам (очерк посвящён В.Софроницкому и М.Юдиной. - В.Е.) полный “охват” фортепианной клавиатуры и власть над инструментом (выделено нами. - В.Е.)” (2.С.298).

цельна. Данный приём Георги́й Вардович называл “игрой с места”, объяснял его целесообразность в экономии затрачиваемой энергии на примере одноплечевого рычага.

“Игра с места”, с приготовленной позиции, очень полезна в скачках, когда палец после “перелёта” несколько ранее непосредственного звукоизвлечения нащупывает нужную клавишу, - этим гарантируется точность взятия и психологически отпадает проблема “попадания”. “Играть с места” следовало и во многих случаях, когда возникали паузы как зафиксированные, так и незафиксированные (например, между звуками на *staccato*) в нотном тексте.

Как отмечает Ш.Бабаян: “Георги́й Вардович продолжает в своей педагогике идеи своего учителя (...) о важных понятиях собранности, нацеленности и готовности пальцев и руки к игре” (3.С.64). С.Савшинский писал, что музыкально-художественный образ должен “рождать волю к исполнительскому воплощению”, “он должен связаться с представлением требуемых игровых движений и рождаёт представление и *предчувствие* игровых ощущений. Можно говорить и о “настройке” руки на *предстоящие* движения” (4.С.209). “В каждый момент рука должна выполнять одновременно два приказа или двойной приказ: такому-то пальцу играть, такому-то или таким приготовить, то есть занять “игровую” позицию”. “Практически, такие “приказы” бывают адресованы не отдельным пальцам, а их группам по признакам позиции, линии движения, фразы. Осознанно управлять этими действиями можно лишь в медленных темпах. В быстром - всё совершается автоматически и подсознательно, но автоматизм предварительно подготавливается внимательной и усердной тренировкой. В результате вырабатывается точность не только самих движений, но и *предшествующих им приготовлений*, что даёт ритмическую и динамическую точность и *плавность* игры” (все курсивы наши. - В.Е.).

Таким образом, навык “игры с места” в педагогике Г.В.Сараджева несомненно тесно связан с “идеологией” пианизма в “школе” С.И.Савшинского.

Подобные идеи нам встречаются ещё у одного представителя петербургской школы, интереснейшего теоретика пианизма А.П.Щапова*. Предварительные приспособления игрового аппарата к исполнению “более трудного звена рисунка” Щапов называет “технической антиципацией”. Такие простейшего вида технические антиципации возможны “перед началом игры, после пауз, а иногда и после долгого

*Щапов А.П. (1891-1962) учился у М.Н.Бариновой и Ф.М.Блуменфельда.

звука в мелодии”. Однако Шапов неправ, когда пишет, что “частое предварительное прикосновение к клавишам нарушает непрерывность игровых движений и делает игру до известной степени скованной и суебливой”(5.С.210-211). Ученическое неумение пользоваться технической антиципацией Шапов объясняет “узким кругом внимания”, отсутствием “перспективы” и приходит к очень важному выводу, что “требование класть руку заранее на очередные клавиши может иной раз оказаться полезным с точки зрения некоторого расширения круга внимания”. В связи с этим, Шапов вспоминает, что ещё Л.В.Николаев при исполнении Этюда Черни соч.740 № 2 требовал, чтобы левая рука после снятия арпеджированного аккорда “сразу же ложилась на клавиши следующего аккорда” (5.С. 212).

Как известно, в педагогике С.Савшинского возникло чрезвычайно продуктивное понятие, объединяющее слуховые представления с двигательными навыками пианиста, - “слышащая рука”. С.Савшинский пишет, что “слышащая рука” - это “физиологическая реальность”, когда “между слухом и игровыми ощущениями (проприоцептивной) пианиста устанавливаются условно-рефлекторные связи”, “...представление определённой звуковой комбинации вызывает соответствующую “настройку” руки, а “настройка” руки - слуховое представление этой комбинации” (4.С.154) - и на эту обратную связь, тонко отмеченную Савшинским, нам хочется обратить внимание.

Дело в том, что как создание, так и воспроизведение и восприятие музыкального произведения тесно связаны с ощущением временного процесса, которое и лежит в основе так называемого “чувства формы”. Индивидуальные особенности восприятия музыкального процесса объясняются различной психической *активностью* оперирования фазами прошедшего, настоящего и будущего времени. Очевидно, что активное оперирование фазами прошедшего и настоящего времени более характерно для слушательского восприятия музыки. Для исполнителя же, который творит “живую” музыку, воспроизводит её непосредственно в присутствии слушателя, особенно важен момент ощущения фаз настоящего и будущего. В этом смысле процессуальное мышление исполнителя принципиально отличается от мышления слушателя.

На эти особенности ощущения временного процесса указывают и учёные, и педагоги. Так З.Лисса пишет, что “восприятие музыкального произведения – весьма сложный психологический процесс. (...) Этот процесс всегда выступает в форме последовательности фаз, каждая из которых представляет собой какое-то *настоящее* и в данный момент находится в центре внимания *слушателя* (выделено

нами. - В.Е.) как настоящее (praesens). Тем не менее, значительную роль играет в этом процессе прошедшее время в виде минувших фаз данного произведения и минувших фаз его восприятия, а также будущее время, в виде “ожидания наступающих фаз”(6.С.341). Э.Курт справедливо считает, что предчувствие будущих фаз является залогом ощущения непрерывности музыкального процесса. Л.Маккин-тон пишет, что Т.Маттеи (у которого она училась) считал, что “активное слушание предполагает непрерывное слушание вперёд” и “...музыкальное внимание двойственно по своему характеру: мы прислушиваемся к тому, что делаем в данный момент и в то же время думаем вперёд, так как творчески формируем звук до того, как его берём”. Совершенно очевидно, что если З.Лисса имеет в виду прежде всего восприятие слушателя, то Т.Маттеи и Э.Курт говорят об исполнительском мышлении.

Итак, исполнительское мышление, в отличие от композиторского и слушательского, отличается особым отношением к процессуальной стороне музыкальной формы. Это особое отношение выражается в стремлении логически строико и эмоционально насыщено “рассказать” слушателю музыкальное содержание произведения. В подобном живом процессе развёртывания формы психология предслышания занимает важное место и, как правило, у хороших исполнителей она развита особенно остро.

И здесь мы возвратимся к вышеописанному, на первый взгляд, чисто техническому навыку “игры с места” (игры с подготовленной позиции) в педагогике Г.В.Сараджева. Навыку, родословная которого восходит к Л.В.Николаеву. Несомненно, что приготовленность “слышащей руки” непроизвольно вызывает предслышание будущих звуков. В этом смысле, развивая идею С.Савшинского, думается можно говорить о необходимости воспитания не только “слышащей”, но и “предслышающей руки” пианиста. Подобная рука становится важным элементом - материальным основанием - процессуальности исполнительского мышления. Педагоги, в совершенстве владеющие инструментом и занимающиеся или занимавшиеся в той или иной форме концертной деятельностью (т.е. “рассказывавшие” слушателю), глубоко понимают проблему процессуальности исполнительского мышления. Они знают или интуитивно чувствуют, что воспитание такого предслышания (как и предвидения при чтении словесного текста) - важная сторона в формировании исполнительского мышления*.

* Так называемая “врождённая способность к читке с листа”, иначе особая реактивность мыслительных процессов, тесно связана с психическими навыками предвидения и предслышания. Для воспитания этих навыков разрабатываются различные методики обучению чтению с листа.

Наша педагогическая практика убеждает нас в мысли, что навык “игры с места” (по Г.Сараджеву) или “технической антиципации” (по А.Щапову) в значительной степени способствует формированию процессуальности мышления исполнителя. И, как следствие этого, исполнение делается логически более осмысленным и уверенным.

Однако в фортепианной педагогике не всегда ясно *осознаётся* связь между развитием исполнительского мышления и игровыми навыками*. Иначе - между психическим процессом и мышечно-тактильными ощущениями. Понимание этой связи должно привести к мысли, что одни - рациональные, логичные - исполнительские навыки (технологические приёмы) могут способствовать развитию исполнительского мышления пианиста, другие же - иррациональные, алогичные, - наоборот, зачастую затормаживают его развитие. Так, например, общеизвестно, какой непоправимый вред приносят развитию исполнительского слуха, и в частности, слуховому контролю, различные спазматические напряжения игрового аппарата. И здесь вновь напрашивается катастрофически простой и ясный вывод: преподаватель игры на фортепиано, не владеющий исполнительскими навыками - педагогический нонсенс.

Думается, что и методика обучения игре на фортепиано должна уметь рассматривать конкретные исполнительские навыки не только с точки зрения их технической целесообразности, но и с точки зрения их воздействия на развитие музыкально-исполнительского мышления.

Примечания

1. Чернушенко В., Вступительная статья., / Мусин И., О воспитании дирижёра., Л.,1987.
2. Альшванг А., Ленинградская школа., (Очерк об учениках Л.В.Николаева). / Альшванг А., Избранные сочинения, т.2. М., 1965.
3. Бабаян Ш., Георгий Сараджев., Ер., 1997.
4. Савшинский С., Пианист и его работа., Л.,1961.
5. Щапов А., Некоторые вопросы фортепианной техники., М., 1968.
6. Лисса С., Проблема времени в музыкальном произведении., / Интонация и музыкальный образ., М., 1965.

* Выше мы говорили об интуитивном ощущении подобной связи.

ՁԱՅՆԻ ԲԱՐՁՐ ԴԻՐՔԻ ԴԵՐԸ ՎՈԿԱԼ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Մարդու ծայնը բնության մեջ համարվում է ամենակատարյալ երաժշտական «գործիքներից» մեկը: Եթե ծայնը հղկվում է մանրակրկիտ և հետևողական, այն ձեռք է բերում անբացատրելի կախարդիչ երանգներ, որոնք ներգործություն և մեծ լիցք են փոխանցում ունկնդրին: Ձայնակազմավորման գործընթացում շատ կարևոր և նշանակալից դեր ունի ծայնի բարձր դիրքը: Գեղեցիկ երգչական ծայնը կարող է ստանալ երեք հիմնական գործոնների շնորհիվ՝

- ա) ճիշտ շնչառություն,
- բ) ձայնալարերի ճիշտ աշխատանք,
- գ) ձայնի բարձր դիրք:

Երգարվեստում հայտնի է, որ ձայնակազմավորման ամենակարևոր գործոններից է շնչառությունը: Սակայն որքան էլ ճիշտ լինի այդ շնչառությունը, այն արդյունք չի ունենա, եթե ծայնը չունենա իր հիմնական որակները՝ գույնը, երանգը, փայլը, որոնք իրենց լիարժեքությունը ստանում են, երբ երգչի ծայնը ունի բարձր դիրք:

Ձայնի բարձր դիրքը գտնելու համար կան տարբեր եղանակներ և մոտեցումներ: Փորձենք, գտնել, ճշտել և հստակեցնել, թե ձայնի բարձր դիրքը ինչպե՞ս կարելի է կառուցել:

Ձայնի բարձր դիրքի այն հատվածը, որտեղ երգիչը կարող է ունենալ զգացողություններ. այդ զգացողությունների հատվածը՝ գտնելու համար անհրաժեշտ է հետևյալ գործոնների ճիշտ կիրառումը.

1. գրագետ շնչառություն,
2. թոքերում կուտակված օդի ճիշտ օգտագործում,
3. ձայնի ձևավորում այն հատվածում, որը երգչի զգացողությունների վրա հիմնված կազմավորում է ձայնի բարձր դիրքը:

Գրագետ շնչառության ժամանակ թոքերը լցվում են օդով, իսկ ստոծանին իջնում է ցած: Շնչելիս անհրաժեշտ է, որպեսզի բերանի խոռոչը ընդունի այնպիսի դիրք, ինչպես հորանջելու ժամանակ: Շնչելիս անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել փափուկ քիմքի այն հատվածին, որը սառչում է ներհոսքի արդյունքում: Սա հենց այն է, որտեղ երգիչը պետք է զգացողություններ ունենա երգելիս: Այդ հատվածում զգացողությունները ապահովում են ձայնի բարձր դիրքը: Եթե զգացողությունների հատվածը մատնանշել ավելի ճշգրիտ ապա կարելի է ասել, որ այն գտնվում է փոքր լեզվակից ոչ հետ, ոչ էլ շատ առաջ, այսինքն հենց այն հատվածում, որտեղ սառնություն է առաջանում խոր շնչառության արդյունքում: Այդ հատվածը հենց այն ոսկե միջինն է, ուր երգեցողության ընթացքում պետք

է երգիչը զգացողություններ ունենա: Երբ զգացողությունները լեզվակի հետևում է, ձայնը հնչում է բավական խորը ցածր դիրքում և լարված: Երբ զգացողությունները երգեցողության ժամանակ քթանցքերի մոտ են, ձայնը հնչում է դատարկ, մակերեսային, առանց ձայնի երանգի: Երբ զգացողությունները ո՛չ փոքր լեզվակից հետ են, ո՛չ էլ քթանցքերի մոտ, այլ այն հատվածում, որտեղ զգացվում է սառնություն շնչառության ժամանակ, ձայնը ձեռք է բերում թե՛ փայլ, թե՛ զույն, թե՛ թեթևություն: Որպեսզի այդ հատվածում զգացողություններ առաջանան, կարելի է կիրառել ռնգային վարժություններ: Մեներգեցողության գործընթացում շատ դեպքերում ժխտում են ռնգային վարժության դերը, սակայն, երբ այն ճիշտ է կատարվում, արդյունքը շատ ակնհայտ է դառնում: Ռնգային վարժության ճիշտ կատարման դեպքում կարելի է զգալ շնչառության հիմքը՝ ստոծանու աշխատանքը, որը օգնում է ճիշտ, բարձր դիրքում ձայնակազմավորմանը: Ձայն կազմավորվում է լավ շնչառության, ձայնապատերի ճիշտ աշխատանքի և բարձր դիրքի հիման վրա: Նման ոչ բարենպաստ երևույթները, ինչպիսիք են միջնապատի թեթևությունը, ֆարինգիտը, լարինգիտը և տրախեիտը, խոչընդոտներ չեն կարող դառնալ: Ճիշտ երգեցողությունը նպաստում է նշված նման հիվանդությունների թեթևացմանը, ճիշտ շնչառության և օգտագործման դեպքում: Եթե պարապմունքից առաջ ըմպանը չոր է և հնարավոր չէ դասընթացը անցկացնել, հարկավոր է ուսանողի համար ստեղծել լավ տրամադրության պայմաններ և կատարել որոշ շնչառական վարժություններ, որոնք կօգնեն կոկորդը ազատել կաշկանդվածությունից:

Շնչառական վարժություններ առանց ձայնի

1. Կանգնել ուղիղ, առանց լարվածության, թուլացնել մկանները, սակայն լինել սթափ և պատրաստ վարժության կատարմանը:
2. Ուսերը պահել ուղիղ, կրծքավանդակը բարձր և շնչել: Շնչելիս ուսերը չպետք է բարձրանան նրանք պետք է լինեն անկաշկանդ, առանց լարման:
3. Շնչելիս բերանի խոռոչը պետք է ունենա հորանջելու ձև:
4. Շնչած օդը մեկ ակնթարթ պահել, ապա արտաշնչել ու մտովի հաշվել մեկ, երկու, երեք և այլն: Ամեն անգամ շնչելիս նախ պետք է ստուգել՝ առանց ուսերը բարձրացնելու՞ է օդը ներթափանցում թոքերը: Եթե շնչելիս զգացողություն է առաջանում ստոծանու շրջանում, նշանակում է առաջադրված պահանջը ճիշտ է: Ապա անհրաժեշտ է տնտեսելով արտաշնչել այնպես, որ ասես արտաշնչած օդը խաղում է մոմի լույսի հետ, չհանգցնելով այն: Նույն կերպ շնչելով անհրաժեշտ է արտաշնչել նաև հատ-հատ ստակկատոյի ձևով: Առաջադրվածը հարկավոր է կատարել 1, 2, 3 անգամ: Այդ ընթացքը նպաստում է շնչառական մկանների մերսմանը, մկանները հանդարտվում են և տրամադրում երգելուն, մոռացվում են ենթադրյալ կամ իրական շնչուղիների հիվանդությունները: Առանց

հնչյունը վերարտադրելու՝ հարկավոր է մի քանի անգամ կատարել նըշված շնչառական վարժությունը, ապա թեթև վարժություններով հնչյունը վերարտադրել: Այնուհետև, աստիճանաբար ընդարձակել վարժության ծավալը: Բարձր դիրքի հատվածը ճշտելուց հետո ցանկացած վարժություն կատարելիս պետք է ձայնավորի կամ բաղաձայնի ճիշտ վերարտադրումը, այն հնչեցնել բարձր դիրքի ճշտված հատվածում: Ձայնավորներ կարող են լինել տերցիայի, կվինտայի կամ օկտավայի սահմաններում՝ վերընթաց և վարընթաց և այլն: Հնչյունի ճիշտ վերարտադրմանը նպաստում է և բաղաձայն հնչյունը ձայնավորից առաջ ճիշտ հնչեցնելը: Օրինակ՝ Մա, մե, մի, մո, մու, Ռա, ռե, ռի, ռո, ռու, Բա, բե, բի, բո, բու և այլն:

Ձայնի բարձր դիրքի ակուստիկան

Ակուստիկա - «acustikos» - ձայնագիտություն՝ ձայնի բարձրության ձայնի ուժգնության և հնչյունների վերարտադրման օրինաչափություններ (1.):

Եթե երգեցողության ընթացքում երգը զգացողություններ ունի հեղինակի նշած հատվածում, ձայնը հասնում է դահլիճի ցանկացած անկյուն: Հեղինակի կողմից մատնանշված ձայնի՝ բարձր դիրքի զգացողության «Ոսկե միջին» հատվածում հնչելուց ապահովում է նաև ձայնի ակուստիկան:

Հետևություն, ձայնի բարձր դիրքը ձայնի լիարժեքության համար ամենակարևոր գործոններից է: Ճիշտ օգտագործելիս այն արդյունավետ է, թե՛ արական և թե՛ իգական ձայների համար, այն բացահայտում է ձայնի բոլոր նրբերանգները, բոլոր ռեգիստրներում հնչում է թեթև, անկաշկանդ:

Ծանոթագրություն

1. «Երաժշտական բացատրական բառարան» հեղինակներ՝ Կ.Ե.Մելիք - Վրթանեսյան և Մ.Ա. Տոնոյան: Երևան, Խորհրդային գրող, 1989:

НОННА АШОТОВНА ТОРОСЯН

К проблеме развития фортепианной техники (варианты, упражнения)

Настоящая работа посвящена некоторым проблемам фортепианной техники, значение которых достаточно велико в фортепианном исполнительском искусстве.

Обычно, говоря о технике, имеют в виду ту сумму умений, навыков,

приемов игры на рояле, при посредстве которых пианист добивается необходимого звукового результата. Во все времена техническая оснащенность пианиста являлась краеугольным камнем, она всегда оставалась средством выражения музыкального содержания.

Несколько слов о технических вариантах вообще. Как известно, метод вариантов весьма распространен в занятиях пианистов. Ведь долгая, многочасовая работа над непривычной фортепианной формулой вызывает переутомление. В этом случае важно, чтобы работа проходила при полном внимании, с участием активного слухового контроля. Именно в этом случае особенно помогает метод вариантов.

Первым этот метод открыл в XIX веке выдающийся пианист Ганс Бюлов (1830-1894), написав варианты тональные, динамические, артикуляционные к редактируемым этюдам Крамера. Вспомним известные в XX веке варианты Л. Годовского, А. Корто к этюдам Шопена и др. Варианты дают возможность избежать бездумных механических повторений, развивают самостоятельность, творческую инициативу и активность мышления. Кроме того, они обладают способностью подчеркивать, выводить на передний план некоторые отдельные "неисправные" стороны техники, создающие неловкость, неряшливость, неудобство. Следует отметить, что метод вариантов полезен в более зрелом возрасте.

Обращаясь к методу вариантов крупных пианистов, надо подчеркнуть, что они усложняют работу, уводя в сторону от конкретных задач исполнения данного произведения (как, например, варианты Бузони к III и XXI прелюдиям "Хорошо темперированного клавира" Баха). Поэтому некоторые педагоги не обращаются к этому методу. Однако Г. Коган пишет: "Часто эффективным оказывается "обходной путь" или повторные приближения и удаления от цели. Безусловно одно: с игры вариантов нельзя начинать работу. Но когда художественный образ, характер музыки ясно осознан, тогда нет ничего вредного в применении вариантов в работе пианиста" (1.С.103).

Говоря о вариантах, следует отметить и вклад французского пианиста, педагога А. Корто (1877-1962) – автора труда "Издание для работы" (2). Рекомендуемые им варианты даются для овладения трудными местами каждого этюда Шопена.

Другой тип вариантов, также написанных к этюдам Шопена, принадлежит выдающемуся пианисту и педагогу Л. Годовскому (1870-1936). Каждый из этих вариантов - законченное произведение. Например, этюд op.25 N2 имеет девять вариантов, а op. 10 N1- семьдесят два. Что же представляют собой эти варианты? Годовский

ставит цель: в процессе изучения вариантов привести пианиста к виртуозности высочайшего класса.

К этюду Шопена оп.10 N7 Л.Годовским написаны варианты, каждый из которых представляет определенную ценность.

В первом из представленных вариантов звучащая тема в левой руке этюда перемещается в правую. При этом Л.Годовский усложняет ее октавным проведением. Левая же повторяет материал партии правой руки оригинала. Интересно, что не изменяя общей формулы фактуры, Л.Годовский меняет рисунок прелюдии в правой и левой руке этюда Шопена, при этом сохраняет гармоническую основу оригинала.

Шопен.Этюд оп.10 N7 (1-й вариант Л.Годовского)

Во втором же варианте Л.Годовский перемещает этюд в другую тональность (Ges-dur). Здесь используются отдельные фрагменты этюда Шопена (взятые произвольно из оригинала), которые образуют новое построение. Усложненность материала дает возможность обеспечить большую четкость артикуляции, добиться выравнивания звучания при исполнении этюда Шопена.

Allegretto espressivo. 3/4 54-55.

Другой аспект, интересующий нас в настоящей работе – проблема упражнений. Упражнения для фортепиано писали выдающиеся пианисты - Лист, Таузиг, Брамс, Бузони, Корто. Естественно, пианисты по-разному относятся к вопросу использования упражнений. Из числа крупнейших пианистов некоторые, как, например, Антон Рубинштейн, работали над упражнениями в течение всей жизни. Другие, как, например, Сергей Рахманинов, занимались ими преимущественно в молодые годы. Лишь некоторые, как, например, А.Скрябин не придавали им особого значения. Однако сегодня уже определенно решен вопрос о необходимости использования упражнений в практике фортепианных занятий. Значение упражнений заключается в том, что они дают возможность работать над пианистической техникой, ее формулами в наиболее сконцентрированной форме, работать над “ядром” и его элементами.

Кроме того, технические упражнения представляют собой прекрасный материал для разыгрывания рук. Перед ответственными выступлениями, концертами, они приводят руки в рабочее состояние. Технические упражнения развивают выносливость, выдержку пианиста, придают уверенность исполнению. Остановимся на методике игры упражнений. При организации работы над упражнениями надо иметь ввиду следующее:

- 1) вредно играть упражнения неразборчиво и в большом коли-

честве, поскольку это тормозит музыкальное развитие ученика;

2) работа должна вестись не от случая к случаю, а систематически;

3) важно **как** играть упражнения. Главное – иметь ясное представление о поставленной задаче;

4) одним из главных условий правильной работы над упражнениями является постоянный слуховой контроль, полная концентрация внимания, сосредоточенность. Здесь не должно быть места механическому повторению;

5) многое в процессе работы зависит от ритмической организованности игры исполнителя. Торопливая, “комковатая” игра может принести только вред. Полезно упражняться в различных темпах, разными динамическими нюансами, с разнообразной артикуляцией.

Ежедневные систематические занятия должны развивать не только беглость, ловкость, выносливость, уверенность, но и расширять звуковую палитру исполнителя. А также полезно через определенное время заменять каждое упражнение новым. Здесь уместно привести слова Я.Мильштейна: “Всегда следует помнить, что без непрерывного музыкально-художественного развития нельзя добиваться полноценных технических результатов. Истинная польза от упражнений будет получена лишь тогда, когда пианист овладеет ими, может неограниченно распоряжаться всеми ресурсами техники как средствами художественной выразительности”.

“Ежедневные упражнения для фортепиано” Карла Таузига (1841-1871), посвященные его учителю – Францу Листу, написаны в трех тетрадах. Тетрадь первая посвящена упражнениям с неизменным положением рук, состоящим из гамм и ломаных интервалов. Тетрадь вторая охватывает более обширный круг упражнений – это особые упражнения с подкладыванием и перекладыванием пальцев, упражнения с аккордами (в том числе ломаными), а также с трелями и двойными нотами. Завершают тетрадь кистевые упражнения на растяжение и скачки. Тетрадь третья представляет прелюдии и пассажи, охватывающие различные виды техники и представляющие собой завершенные построения.

Большой интерес представляет собой и сборник упражнений русского пианиста и педагога В.Сафонова (1852-1918). Предлагаемые в пособии упражнения формируют многоплановый подход к работе над техникой, воспитывают навыки самоконтроля и концентрации внимания, способствуют экономии времени и сил ученика, служат развитию беглости пальцев, ровности туше.

К числу ценнейших упражнений принадлежит сборник “51 упражне-

ние” выдающегося немецкого композитора и пианиста И.Брамса (1833-1893). Он был окончательно завершён на склоне лет композитора и издан за год до его смерти. Я.Мильштейн относит этот сборник к числу самых примечательных произведений учебно-педагогической литературы. Упражнения поражают не только своей оригинальностью и удивительным многообразием, но и предельной отточенностью каждой технической формулы, поистине мудрым, неисчерпанным знанием методики фортепианной игры.

Содержание сборника поистине многообразно. В нём мы встречаем по-новому задуманные и распланированные пятипальцевые формулы, гаммообразные последовательности, арпеджированные пассажи, двойные ноты, терции, смешанные формы, полифоническую и полиритмическую технику, упражнения на мелизмы, различные виды артикуляции (*marcato*, *non legato*, *legato* и т.д.), скачки и упражнения на расстояние. Этот сборник называют энциклопедией технического искусства пианиста. “51 упражнение” отличается глубокой продуманностью и оригинальным звучанием, проникновением в тончайшие особенности технического мастерства пианиста. Можно сказать, что сборник Брамса и сегодня является настольной книгой не только молодых пианистов, но и многих крупнейших мастеров фортепианного искусства.

Из теоретического наследия французского пианиста Альфреда Корто большую ценность представляет труд “Рациональные принципы фортепианной техники”.

В начале сборника дается план изучения упражнений. Уже в первом пункте указывается на то, что он рассчитан на полугодовую работу (при ежедневных занятиях 15 минут) и каждая глава изучается по 36 дней. За планом следуют пять глав, посвященных ровности, независимости и подвижности пальцев, подкладыванию первого пальца (гаммы и арпеджио), двойным нотам и т.д. Работу завершает репертуарный список. Однако труд А. Корто несколько схематичен.

Завершая работу, посвященную важнейшим проблемам фортепианной техники, отметим, что в фортепианной педагогике продолжают появляться методические трактаты, пособия, посвященные проблемам техники игры на фортепиано, в которых музыканты излагают наиболее рациональные приемы игры.

Выдающиеся пианисты по-своему разрабатывают эти проблемы, в силу своего исполнительско-педагогического опыта и творческой индивидуальности.

Примечания

1. Коган Г., Ферруччо Бузони., М.: Советский композитор, 1971.
2. Корто А., О фортепианном искусстве, М.: Музыка, 1965.

СУСАННА НИКОЛАЕВНА КОРГАНОВА

Некоторые вопросы вокальной методике

Вся жизнь педагога - в успехах его учеников. Как ребенок неуверенной рукой робко выводит свои первые буквы, так начинающий певец делает попытки неокрепшим голосом воспроизвести музыкальную фразу. Постепенно, со временем приобретается необходимый багаж вокально-технических навыков, растет исполнительское мастерство. Благодаря умелой многолетней работе педагога на афишах появляется имя нового певца.

Консерваторские годы - самый ответственный период в воспитании певца, т.к. в это время формируются как вокально-музыкальные качества молодого певца, так и его морально-этический облик, а последнее, как известно, имеет немаловажное значение и для его дальнейшей профессиональной работы.

Какими данными должен обладать студент, чтобы из него получился певец-художник? Прежде всего:

- 1) хорошим голосом;
- 2) музыкальным и сценическим дарованием;
- 3) хорошими внешними данными.

Отсутствие одного из этих элементов затрудняет работу педагога и снижает ее качество.

Приступая к изложению практических советов певцам, мы далеки от мысли познакомить читателей с новыми приемами обучения. Нам хочется прийти на помощь некоторым преподавателям, молодым певцам, учащимся и напомнить те методы итальянской школы, благодаря которым было воспитано много первоклассных певцов и певиц. В этой статье многое заимствовано из опыта всемирно известных артистов и профессоров пения, с которыми неоднократно приходилось встречаться. Это профессора Ергосконсерватории Т.Т.Сазандарян, Г.М.Гаспарян, В.А.Арутюнов, Н.С.Пирумова, О.А.Габаян и профессор Тбилисской госконсерватории им.Сараджишвили Г.П.Картвелишвили.

Воспитание начинающего певца

Успех педагогической деятельности определяется наличием педагогического дара, умения разгадать индивидуальность воспитанника, повести за собой. Педагог обязан сохранить индивидуальность ученика (студента), исправляя только его недостатки. Главной заботой должно быть сохранение как индивидуальности голоса, так и, в основном, тембра ученика.

Большое значение преподаватель должен придавать воспитанию навыков самостоятельной работы. Я считаю, что развитие вокальной техники, профессиональных музыкальных и исполнительских качеств недостаточно для того, чтобы ученик стал певцом - художником. Он обязан обладать, кроме этого, высокой общей и музыкально-исполнительской культурой, быть эстетически развитым, что невозможно без повседневной самостоятельной работы.

В успешном развитии студента огромную роль играет установление творческого контакта, создание творческой обстановки в классе.

По моему мнению, педагог-вокалист должен быть не только практиком-музыкантом, владеющим специальными знаниями на уровне современных достижений вокальной педагогики, но и тонким психологом. Сначала надо обязательно подготовить почву, чтобы все замечания воспринимались благоприятно. Необходимо создать такую атмосферу занятий, при которой студенты почувствовали бы себя спокойно. Только при этом условии можно наиболее точно определить их вокально-технический и исполнительский уровень. Надо стремиться к тому, чтобы в классе было легко, свободно. Ученику не должно быть ни скучно, ни тягостно, чтобы он мог раскрыться в своих возможностях. Состояние студента должно быть эмоционально настроено на пение, ведь пение - это радость. А если студент поет хорошо, то и уходит удовлетворенным, радостным и всегда с нетерпением ждет следующей встречи.

Совершенно необходимо воспитать в студенте смелость и уверенность. Если даже начинающего ученика все время уверять, что он и это не умеет, и то у него не получается и не получится, то у некоторых студентов такой подход вызовет страх, зажатость. А пение - это огромный труд. Очень важно подбодрить ученика, поднять веру в себя. Нельзя указывать ученику сразу на все недостатки. Вначале можно пропустить и неудачно спетую ноту, и не так уж ловко исполненный пассаж, и лишний раз взятое дыхание, и зажатый звук. Ведь часто приходят ученики с множеством самых разнообразных дефектов, и если о каждом недостатке говорить и требовать

его немедленного исправления, то очень легко испугать начинающего певца, убить веру в свои возможности. Главное здесь для педагога - умение вызвать спокойное, удобное певческое состояние. Этого всегда хочется добиться, но, к сожалению, не всегда сразу удается. Часто бывает очень трудно, в особенности, когда в класс приходят студенты, уже изрядно попевшие. Такие ученики вроде бы и слушают вас внимательно, а в мозгу у них идет своя работа, свои задумки. В этих случаях очень трудно наладить контакт и повести студента за собой.

Намного легче работать с совсем юными, ранее не занимавшимися учениками, нежели с теми, которые прошли какой-то срок обучения.

Обучение - процесс двусторонний. Можно считать, что положительные результаты даже в большей степени зависят от самого ученика, т.к. не все ученики равноценно усваивают предлагаемые знания. Различные свойства психики ученика могут и помогать в обучении, но могут быть и большим тормозом. Иногда исключительные музыкально-вокальные данные остаются без реализации, если нет таких компонентов, как трудолюбие, воля и т.д.

В классе автора этих строк были студенты весьма скромные и по своему голосовому материалу, и по духовному развитию. Но как они умели мобилизовать себя, подчинить весь свой режим одной цели - стать певцом. Как правило, такие студенты внимательны на уроке, относятся с доверием к словам педагога, терпеливо добиваются выполнения его требований. При этом, все замечания воспринимаются просто и спокойно. В этих случаях успехи достигаются гораздо быстрее, а занятия проходят намного эффективнее. Такие качества, как рассеянность, невнимательность, плохое настроение являются настоящими помехами успешного, плодотворного урока. Если студент пришел не в творческом состоянии, очень трудно в подобной ситуации вернуть ему состояние творческой активности, вызвать желание петь, заинтересовать. Однако при чуткости педагога и податливости студента часто неудачно начавшийся урок может перейти в успешное занятие.

Одним из важнейших педагогических качеств является глубокая заинтересованность в каждом ученике. Только тогда легко налаживается контакт с учеником, когда он чувствует постоянное к нему внимание, желание помочь стать певцом, выработать необходимые для этого качества. Беспокойство и чувство ответственности за взятое на себя обязательство перед учеником является побудительной силой, заставляющей педагога постоянно искать новые пути, лучшие приемы, повышать свой педагогический уровень. Чувство от-

ветственности заставляет его искать в книгах и практике ответы на вопросы, связанные с воспитанием каждого ученика. Как только ослабевают заинтересованность педагога в судьбе ученика, тотчас начинается нарушаться контакт.

Настоящий педагог постоянно думает о судьбе своих студентов. В свободное время он подбирает для них репертуар, составляет упражнения, думает об их быте, поведении, подыскивает художественные произведения, которые могли бы помочь в воспитании вкуса. Большинство вокальных педагогов - энтузиасты своего дела, бескорыстно отдающие много времени своим ученикам, поэтому часто отношения между педагогом и учеником напоминают родственные.

Исключительно большую роль должен сыграть педагог в воспитании эстетического мировоззрения своего ученика, в развитии чувства прекрасного. Необходимо руководить формированием вкуса учеников. Это касается не только приобщения к пониманию музыкального языка, но и к овладению чувством прекрасного вообще. Умение видеть внутреннюю красоту человека, красоту идеи, видеть прекрасное в различных проявлениях деятельности человека, как и в природе, зависит от развития в человеке чувства прекрасного. Чувство прекрасного обогащает человека.

Подбор художественной литературы, посещение оперных спектаклей совместно с учениками, особенно совместное посещение концертов и живое обсуждение виденного и услышанного - лучшее средство воспитания вкуса учеников.

Совместные посещения симфонических и камерных концертов, особенно это относится к концертам певцов и оперным спектаклям, где имеется возможность давать оценку и общей постановке, режиссерской и дирижерской трактовке произведения и профессионализму отдельных исполнителей. Весьма важен анализ вокальной техники певца при совместном слушании концерта педагогом и учениками, т.к. он не только воспитывает вокальный слух молодого певца, но и помогает ему глубже понять требования своего педагога и лучше осознать свои ошибки.

Очень важно воспитать в ученике сознание необходимости постоянного совершенствования в искусстве. Исполнитель - творец не может останавливаться на достигнутом. Выдающиеся певцы прошлого и настоящего, на которых должен равняться молодой певец, показывают нам образцы никогда не прекращающегося совершенствования. Необходимо время от времени снова брать в работу пройденные в классе произведения. Обычно, ученик сам чувствует при исполнении ранее пройденных произведений, насколько он прод-

винулся вперед, развился как музыкант и певец. Эта личная практика певца убеждает его больше, чем любые примеры.

Всю систему работы в классе следует строить так, чтобы приучить молодого певца к систематической ежедневной работе над голосом и расширением репертуара. Только постоянная целенаправленная работа, огромная воля и настойчивость могут привести молодого певца к успеху.

Надо внушить ученику мысль и подкрепить ее примерами из жизни, что тот, кто перестает работать, застывает на месте, ему нечего делать в искусстве. Если заниматься искусством, то надо отдавать ему всю жизнь, энергию, силы, либо вовсе не заниматься им. Это положение должно проходить красной нитью через все обучение певца.

Роль личности педагога в воспитании молодого певца трудно переоценить. Каждый педагог должен ясно представить себе то воздействие, которое он оказывает на ученика как на личность и поэтому должен строго, с большой ответственностью относиться к своим взаимоотношениям с учеником. То, что может быть еще допустимо в общении с близкими и друзьями, часто является нежелательным и вредным в классе. Педагог, желая наладить контакт с учеником, не должен допускать приятельских отношений с учеником - это неминуемо ведет к частичной потере дисциплины, некоторому снижению тонуса в работе, незаметной потере авторитета. Необходимо ясно ощущать ту грань в своих отношениях с учеником, через которую никогда не следует переступать, оставаясь для него старшим товарищем, другом, авторитетным в жизненных и творческих вопросах.

Авторитет многих педагогов зиждется на большом и славном творческом имени. Однако быть большим певцом, артистом не означает уметь преподавать. История и современная практика давно установили, что далеко не все певцы могут успешно заниматься педагогической деятельностью. И никакой авторитет крупного певца, большого мастера сцены не спасет его как педагога, если он не справляется с задачами, ставящимися перед ним индивидуальностью ученика. Так, многие крупнейшие певцы не могли удачно проявить себя на педагогическом поприще. Другие - просто отказывались заниматься педагогической деятельностью, не находя в себе специальных знаний, педагогической интуиции и любви к педагогике. Многие крупные певцы считают вокальную специальность столь специфичной, индивидуальной, что в совершенстве владея своим голосовым аппаратом, не считают возможным братья за воспи-

тание голоса другого человека.

Интуиция в вокальной педагогике.

Проблема развития и взаимоотношения сознательного и интуитивного в вокально-педагогической деятельности, как и в преподавании других видов искусства, имеет свою специфику. Вокальные педагоги, в основном бывшие певцы, в своей массе характеризуются значительным развитием интуитивного начала, большой чуткостью.

Их певческий опыт, творческая жизнь, развивая сознательную сферу и подсознание, более всего обогащает сферу интуиции, подсознание.

Однако вокальная педагогика кроме личного творческого опыта, который больше опирается на подсознательное, на интуицию, а в смысле голосообразования и техники - на собственные, сугубо индивидуальные свойства голосового аппарата, требует не меньшего развития интеллектуального, сознательного начала.

Необходим широкий круг специальных знаний: ясное представление о деятельности организма вообще, о работе голосового аппарата и многое другое. Если этого нет, то возникает ситуация, широко известная из истории вокального искусства, когда лучшие певцы с мировым именем оказывались неспособными к педагогической деятельности.

Внутренний мир певца, его певческие приспособления, личные ощущения, его представления и знания о работе голосового аппарата индивидуальны и субъективны. Поэтому многим большим певцам трудно понять особенности работы голосового аппарата другого певца. Они лишь хорошо знают свой голос и особенности своего организма, что дало им возможность успешно провести славную творческую жизнь.

Привожу несколько высказываний знаменитых певцов "Ла Скала". Вот, что говорил Гяуров: "Даже в Италии, когда Вы заговорите о пении, то у Вас создается впечатление, что все говорят о пении по-разному". А Панераи говорил: "Внутренние ощущения певцов чрезвычайно различны. Ведь каждый чувствует по-своему, и потому даже большие мастера вокала не понимают зачастую друг друга. Думаю, что такой индивидуализм ощущений связан с особенностями строения голосового аппарата. Вот, например, прекрасные певцы Ди Стефано и Монако, с которыми я много пел в нашем театре. Ведь они поют в различных, можно даже сказать противоположных манерах. Мне приходилось слышать их мнение друг о друге, совершенно ясно, что они не понимают один другого в смысле вокальной техники. Ме-

тоды пения различны, но оба они знаменитые тенора”.

Время, когда в деятельности вокального педагога все определяли его интуиция и личный певческий опыт, прошло. В наши дни педагог обязан иметь достаточные знания в области работы голосового аппарата, из истории и теории искусства и смежных дисциплин.

Знаменитый Ди Стефано с уникальным голосовым аппаратом и певческим талантом целиком полагался на природу и интуицию. Его блестящая карьера была короткой. Его товарищ по сцене, замечательный комический бас Паоло Монтероло, который известен исполнением роли Отца в опере “Золушка” Россини, много и усиленно занимался техникой, дыханием, шлифовал свое вокальное мастерство. Его отношение к технике пения было совершенно иным, чем у Ди Стефано. По его свидетельству, Ди Стефано считал, что о технике звука не надо думать, надо петь естественно, легко, как поют птицы, “так, как мы в молодости пели серенады нашим любимым девушкам. Захваченные чувством, мы не думали о голосе, он нам свободно подчинялся”.

Вероятно, на каком-то отрезке времени уникальный голос Ди Стефано действительно позволял певцу не задумываться над проблемами голосоведения. Но, увы, одной природы и интуиции хватило ненадолго. Тотти Даль Монте говорила: “Ди Стефано сам испортил свою карьеру. У него прекрасный голос, он рано начал петь слишком трудные для него партии. Эта перегрузка привела к деградации голоса. Но когда он дебютировал, это было чудо. В “Ла Скала” в опере “Миньона” он заставил меня плакать. Как жаль, что он не приобрел фундаментальной школы и не удержался от пения трудных партий” (1. С. 150).

По таким же причинам рано прервал свою блестящую карьеру певец с уникальным голосом Д.Гамрекели, в 43 года оставивший сцену Большого театра. По его свидетельству, уже в начале обучения его голос был настолько совершенен от природы, что позволял петь без затруднения сложнейшие произведения. В процессе учебы педагогу не было нужды заниматься постановкой голоса, он работал с учеником над оперным репертуаром. Голос свободно подчинялся певцу в течение всей карьеры, позволяя целиком отдаваться творческим задачам. Однако интуитивная техника, не проведенная через сознание, привела к тому, что певец в расцвете физических сил оставил сцену.

Примечания

1. Дмитриев Л.Б., Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике / Вопросы вокальной педагогики., 7 вып., М.: Музыка, 1984.

Методика преподавания К.К.Сараджевой

Методика обучения игре на арфе профессора РАМ им.Гнесиных Киры Константиновны Сараджевой основывается на сложившемся в России теоретическом фундаменте системы игры на арфе, вошедшей в методическую литературу как школа профессора А.И.Слепушкина или русская (московская) школа игры на арфе. Все то прогрессивное, что привносит современная методика ученика А.И.Слепушкина Н.Г.Парфенова в русское арфовое исполнительство, которое зиждется на лучших традициях прошлого, зафиксировано в работе "Техника игры на арфе", прославившей его школу, которая уже более восьми десятков лет является фундаментом игры на арфе в России (1).

К.К.Сараджева, будучи ученицей Парфенова, а также на основе собственного исполнительского опыта и наблюдений педагога с огромным стажем работы в своей методической работе "Об исполнительском мастерстве арфиста" подробно обращает внимание на первые игровые навыки, так как первый этап обучения не изолирован от дальнейшей работы, считая, что от качества усвоения всех первоначальных навыков игры зависит последующее развитие учащегося.

Переходя к вопросу постановки рук и пальцев, К.К.Сараджева считает, что необходимо учесть рекомендации метода А.Слепушкина: "Струна дает наиболее широкие колебания, будучи приведена в движение в середине, следовательно, руки надо держать на соответствующей высоте. На басовых струнах, имеющих слишком широкие колебания, следует играть несколько ниже".

О необходимости высокого местонахождения первых пальцев обеих рук для успешного звучания отмечается во многих методических работах, в том числе у Цабеля, где он пишет: "Нужно строго следить, чтобы большой палец был всегда на надлежащей высоте от второго пальца, первый палец должен быть поставлен достаточно высоко" (2.). Надо, чтобы правая рука, поставленная на струны, всегда соприкасалась с краем деки арфы, а левая рука не имеет такой точки опоры (в виде деки).

Особое внимание обращает Кира Константиновна на звукоизвлечение вторым, третьим и четвертым пальцами, чтобы не сгибалась основная фаланга и не допускалось сгибание средней или ногтевой фаланги повторяя упражнение, при исполнении которого ученик вслушивается в звук, добываясь такого прикосновения к струне, при котором сводятся до минимума призвуки.

Приемы игры на арфе состоят из двух основных видов: прием связывания позиционных положений при игре связно (*legato*) и прием кистевого движения при игре несвязно (*non legato*). К приемам игры *legato* относятся такие основные виды технических упражнений, как гаммы, связные арпеджио, двойные терции. *Non legato* и *staccato* выполняются кистевым движением - как аккорды, флажолеты, этуффе.

Здесь Кира Константиновна напоминает рекомендации А.И.Слепушкина: "Всякая мелодическая фигура при игре *legato* исполняется так, чтобы ее нота была отыграна не ранее, чем произойдет постановка другого пальца на первую ноту следующей фигуры".

Далее Сараджева пишет, что только правильное связывание создает устойчивость руки на струнах, а это, в свою очередь, освобождает кисть от напряжения и дает возможность наилучшего звукоизвлечения.

В существующую европейскую классическую школу игры на арфе метод А.И.Слепушкина, изложенный Н.Г.Парфеновым, внес существенный вклад в технику игры гамм, где после отыгрывания четвертого и третьего пальцев, до отыгрывания второго, четвертый и третий пальцы ставятся одновременно на новые струны, находящиеся за струной большого пальца... после этого только отыгрывает второй и первый.

Кира Константиновна пишет, что параллельно с работой над гаммами необходимо освоение разных видов арпеджио, где следить надо за непрогибанием суставов ногтевых фаланг.

При игре *non legato* "одним из главных приемов техники является особое движение кисти. Участвуя совместно с пальцами в игре интервалов и аккордов, кисть придает пальцам известную устойчивость и силу", - рекомендует А.И.Слепушкин. Кистевое движение есть не что иное, как совместное движение пальца и запястья. Игра с хорошим кистевым движением говорит о спокойном состоянии рук, чувстве свободы у играющего и имеет прямое отношение к качеству звука, ко всему процессу развития техники игры на арфе. К приемам извлечения звука кистевым движением относятся натуральные флажолеты, этуффе (заглушение звука).

Особо важное значение имеют вопросы педализации и система начертания педалей в нотном тексте. Так как современная арфа с диапазоном в шесть октав благодаря педалям имеет широкие модуляционные возможности, Кира Константиновна считает, что фиксировать схему перемещения педалей в нотном тексте почти всегда необходимо, ноты, написанные для арфы, всегда нуждаются в логичном, достаточно кратком написании. Устройство педальной механи-

ки позволяет исполнителю свободно пользоваться всеми мажорными и минорными строями и, несомненно, трудность игры на арфе сопряжена с действием не только рук, но и ног. А также разумная рациональная схема передвижения педалей для арфиста - это один из элементов в стремлении к технически чистой игре. И помочь учащемуся разобраться в последовательности изменения педалей и правильно записывать их в нотном тексте - одна из существенных задач педагога.

В статье "Волшебный голос арфы" автора этих строк о Кире Константиновне Сараджевой, вспоминая уроки своего профессора, отмечается: "Во время разучивания "Токкаты" А.Хачатуряна, в которой один из больших разделов имел сложную педализацию, я не знала, будет ли удовлетворена Кира Константиновна моим вариантом педализации. К огромной радости, она осталась им довольна и похвалила за инициативу и способность выбрать лучший вариант" (З.С.7-8).

Кира Константиновна считает, что в оркестровой партии арфист с успехом может пользоваться графическим изображением при необходимости исключительно быстрой перемены педализации. Логично правильный метод расстановки педалей является одним из важных факторов в достижении технического мастерства арфиста. Техническое мастерство - это работа над звуком. И цепочка рассуждений о единстве и взаимодействии постановочных, технических и художественных задач имеет в виду, что это есть работа над техническим мастерством. И гаммы, арпеджированные трезвучия, октавы, аккорды, двойные ноты играют большую роль в развитии технических навыков. "Ежедневная игра гамм имеет важнейшее значение для развития пальцевой техники и очень полезно играть гаммы тремя пальцами без применения четвертого или первого", - считает Сараджева, уделяя внимание улучшению качества звучания. Этюды, как вид технических упражнений, особенно полезны для обучения, так как имеют музыкальную форму и определенное музыкальное содержание. Она считает, что полезно работать над этюдами А.Цабеля, К.Обертюра, Ж.Надермана, Л.Конконе, В.Поссе, Ж.Дизи. Сборник этюдов К.К.Сараджевой "Этюды для арфы", который насыщен интересными этюдами А.Бовио, имеет технологическую задачу: развитие мелкой гаммообразной техники. Правильное, последовательное распределение этюдного материала является весьма важным моментом педагогического процесса.

"Тренировать ухо гораздо труднее, чем тренировать пальцы", - говорил К.Н.Игумнов. Работа над музыкальным произведением, наиболее совершенное исполнение - главное, к чему стремится каждый ис-

полнитель, педагог, ученик. Чтение с листа помогает созданию представления о произведении в целом, анализу его формы, оценке объема исполнительских и технических трудностей. Важное значение имеет контроль за звуком. Все время слушать, а главное - слышать себя, быть требовательным к своему звукоизвлечению, развивать разнообразие звучности. Постепенно надо находить необходимую звуковую характеристику, оттенки. От звуковых ощущений мы подходим к пониманию динамики звучания, а отсюда - и к осознанной форме произведения.

“Совершенствование исполнения - процесс длительный и кропотливый, - говорит Кира Константиновна, - поэтому научить пониманию стиля, сформировать навык самостоятельного раскрытия замысла композитора - дело многих лет работы”. Проблема интерпретации неразрывно связана с общим культурным развитием, интуицией, художественным вкусом музыканта.

Публичное выступление - итог всей проведенной работы. Тут важно помнить, что реперуар - это богатство исполнителя. Чем обширнее он, тем легче усваивается новое. Кира Константиновна пишет, что трудно переоценить значение "духовного контакта", который неизбежно должен сложиться во взаимодействии педагога и ученика для того, чтобы установились доверие, уважение и даже чувство привязанности ученика к педагогу, что жизнь, связанная с искусством и прекрасным музыкальным инструментом - арфой, всегда должна быть одухотворена музыкой. Надпись на титульном листе книги К.К.Сараджевой "Об исполнительском мастерстве арфиста", подаренной автору этих строк гласит: "Дорогая Гаяне! Служение музыке и детям - великое счастье. Трудись и наслаждайся. Автор, 2002".

Примечания

1. Парфенов.Н.,Техника игры на арфе. Метод профессора А.И.Слепушкина., М.: Музгиз.,1927.
2. Цабель А., Большой метод для арфы., Лейпциг,1900.
3. // Музыкальная Армения, 2002, N3.

Сонаты Скрябина и их интерпретация

Десять сонат Скрябина - это движение от романтической сонаты, в которой заметны влияния Шопена, Листа, Чайковского, к поистине новаторским произведениям последних лет.

Начиная с Пятой сонаты, все последующие одночастны и написаны в форме сонатного *allegro*. Скрябин нашел такое построение, которое не требует продолжения в следующих частях, а приводит материал к окончательному завершению.

Скрябинское понятие "движение дематериализации" впервые было воплощено в Пятой сонате. Оно же присутствует в коде Седьмой сонаты, в головокружительном танце ("en un vertige"), где музыка поднимается в верхние регистры, темп нарастает, звучат колокола и после кульминации все растворяется в звонах и "пятиэтажном" аккорде. Материя распадается, остается мистика, чистая духовность...

Форма - спираль, она видна уже начиная с Четвертой сонаты. Сквозное развитие, устремленное к конечной вершине, где музыка с каждым витком спирали поднимается все выше по кругам эмоционального тонуса.

"Эта композиция разгорания станет, думается нам, особым скрябинским словом в эволюции музыки"(Гаккель).

Эта форма преломляет романтические традиции листовской одночастной поэмы.

Месхишвили пишет о двух типах драматургии Скрябина(1). Первый - если сильный контраст образов,- тогда взаимодействие их длительно и последовательно приводит к находящейся в конце произведения кульминации (Четвертая, Пятая, Седьмая и Девятая сонаты). Второй - если контраст не так резок, то кульминация достигается быстро - в центре сочинения. Форма здесь симметричная, с центром тяжести в середине и расщепленной кульминацией (Шестая, Седьмая и Десятая сонаты). Это триада пантеистических сонат. В Десятой сонате форма симметрично замыкается - в конце звучат темы вступления, звучность угасает, движение постепенно замедляется.

Гаккель называет Десятую сонату сонористическим произведением без признаков импрессионизма, но рядом с ним. Здесь нет многоплановой фактуры, поэтому и нет пространственных иллюзий, но в ней почти всегда присутствует верхний регистр, он и становится

главной характеристикой звуковой формы - своеобразным лейтмотивом. Мартеллато, репетиции, трели, аккордовое вибрато в высочайшем регистре создают иллюзию света, “пятна солнца, скрябинский лес”.

Очень мала доля нижнего регистра, более сурового, мрачного. Аккорды часто берутся арпеджио, взлетом, как порхающая фигура.

Взлеты с трелями на конце придают характер полетности, легкости, устремленности. В Десятой сонате трели занимают большое место: в репризном изложении вся побочная партия в правой руке непрерывно сопровождается трелями, которые создают вибрирующую, трепещущую атмосферу. Конструкция трели усложняется, вибрировать начинают не два, а три или четыре звука.

В Десятой сонате Скрябин пользуется приемом трансформации образов, столь часто встречающемся у Листа.

Побочная партия в кульминации сонаты (*Puissant, radieux*) представляет собой одно из ярких воплощений Экстаза, она же в коде (*Piu vivo, fremissant, ailé*) приобретает черты танцевальности, фантастической скерцозности. Танцевальность показана огромной ритмической интенсивностью, “скерцозность - в самом типе образности, рисующей волшебную, радостную игру каких-то окрыленных причудливых существ”(2.С.473).

Значительную роль в драматургии сонаты играет также вторая тема вступления (*avec une ardeur profonde et voilé*), на которой строятся предыдущие к обеим кульминациям произведения в разработке (*avec une douce ivresse*) и репризе, где она появляется перед началом коды.

Хроматические ходы “томления” в восходящих секвенциях становятся основой огромного напряженного нарастания, приводящего, в первом случае, к “кульминации грандиозности”, во втором - к “кульминации истончения”.

Десятая соната кончается не экстазом, головокружительный танец приводит к полному растворению в “пантеистической нирване”.

В Сонате лишь изредка звуковой образ звучит одновременно: он рассредоточен фигурациями, форшлагами. Все это может звучать как единая гармония только посредством педали, а без нее от его изумительного стиля не остается ничего.

Однако исполнителю нужно остерегаться грязной педали так же, как и полной смены педали, “режущей” гармонии пополам.

Важно найти верную дозировку, которую не берутся выставить редакторы и которую нигде не выставлял сам автор.

Слух исполнителя должен сродниться с характерными вертикальными сочетаниями в Сонате, тогда он не позволит разрушить многоэтажные гармонии в силу привычки, оставшейся от исполнительских традиций других композиторов.

“Скрябин завершил эволюцию романтического искусства педализации – от применения ее как дополнительного выразительного средства до важнейшего компонента фортепианной ткани, во многом определяющего ее образно-эмоциональное воздействие”(З.С.72).

Выдающимся интерпретатором Скрябина был замечательный пианист В.Софроницкий. Исполнение Десятой сонаты является одним из лучших его достижений. Г.Г.Нейгауз в статье “Владимир Софроницкий” пишет, что исполнение им Десятой сонаты, наряду с 24 прелюдиями Шопена и несколькими другими произведениями, запомнилось ему действительно на всю жизнь. “С этими сочинениями для меня связывалось незыблемое, прочное и незабываемое ощущение: мир совершенен, мечта стала действительностью – и хотелось вместе с Фаустом воскликнуть: “Остановись, мгновенье!”- пусть даже с риском разделить судьбу Фауста...”(4).

Необычайно полетно и наэлектризованно звучат у него трели, которыми заполнена Соната. У Горовица эти трели – классические, ровные, с определенной скоростью произнесения и ясным окончанием, у Софроницкого – это нервная импульсивность, поддерживающая общую атмосферу произведения.

Исключительно одухотворена фразировка Софроницкого в медленных эпизодах. Ритм естественный и гибкий, *rubato*, которое значительно меньше, чем авторское, но все-таки близко ему своей естественной свободой. Замечательно ярко воплощены скрябинские короткие *diminuendo* и *crescendo*. Тему главной партии Софроницкий не выделяет очень рельефно, а показывает само движение, беспокойно устремленное ниспадение темы, в последующих имитациях с трелями голоса поддерживают и передают друг другу движение с большой гибкостью, создавая непрерывное движение, мерцание материи.

Вторая тема исполняется с лучезарной экспрессией - окружающие ее трели необычайно наэлектризованные, без точно зафиксированного окончания, звучат на педальной вибрации.

Во втором элементе побочной партии чудесно звучат загадочные, застылые гармонии. Однако даже самые созерцательные гармонии у Софроницкого не звучат пассивно-статично, здесь ощущается сладостное, постепенное пантеистическое растворение. В кульминации Сонаты, в одной из ярчайших страниц скрябинского

экстаза у Софроницкого тема звучит достаточно собранно, с исключительно напряженным и четким тремоло в верхнем регистре.

“Линия скрябинского радостного пафоса обычно не выдвигалась артистом на первый план. Скрябин в интерпретации зрелого Софроницкого становился как бы старше и строже, умудреннее, иногда даже несколько скептическим” (5.С.326).

В отношении педали Софроницкий не прекращает гибкой вибрации даже при полутоновых движениях мелодии, все время создавая зыбкий, призрачный звуковой фон, непрерывную пульсацию гармонических отзвуков.

Он мыслит гармонически, причем выявляет часто гармонию гораздо более сложную, чем написано композитором.

Примером является начало Десятой сонаты, где у него тема звучит как бы окутанная “зыбким эфиром”, в то время, как у некоторых пианистов здесь не слышно этого обволакивающего фона из-за полной смены педали.

С музыкой Скрябина у Софроницкого были особые связи. Он ее чувствовал, понимал, исполнял как никто. Здесь он поднимался на ту же высоту, на которой находился автор. И недаром почти все, хорошо знавшие Скрябина и неоднократно слышавшие его игру отмечали, что манера исполнения Софроницкого, при всей его самобытности, удивительно напоминала манеру игры самого Скрябина, хотя он никогда в жизни не слышал композитора.

Особенно близки были Софроницкому скрябинская мятежность, полетность и озаренность игры. Но и в этом он оставался, как и во всем другом, глубоко своеобразным. Его удивительно рельефная, гибкая динамика, с богатыми оттенками и переходами замечательно подходила к скрябинскому письму, также как и упругий ритм, точный и вместе с тем, достаточно свободный. “Резко индивидуализированная манера соотношения звука как между руками, так и вообще между разными элементами фактуры, в сочетании с виртуознейшим и своеобразным применением педали, создавали подчас звучности, ассоциирующиеся со световыми пятнами, в которых ударность фортепианного звука, обусловленная молоточковым механизмом, полностью пропадала (и в этой области Софроницкий - прямой преемник Скрябина)” (5.С.325).

Подобные звучности часто производили впечатление просто какого-то чуда, не поддающегося анализу. Для пианистов, пытающихся стать “последователями” Софроницкого, достаточно трудно разобратся в технологии его звукоизвлечения - механическое “воссоздание” его звучания оказывается совершенно бессмысленным, не

услышанным изнутри.

Среди других исполнителей этого произведения, можно отметить Г.Нейгауза, исполнение которого во многом близко исполнению Софроницкого. Поражает богатство тембрального звучания инструмента, достигающее превосходной степени.

Такая же большая одухотворенность, продуманность формы в целом, сочетается с непосредственным импровизационным выявлением всех деталей, эмоциональность - с умением мыслить.

Основное в пианизме Нейгауза - "неудержимый темперамент", вулканическая взрывчатость, всегда, однако, подчиненные большой и тонкой культуре.

Очевидно, что пианизм Нейгауза вырос на шопеновской почве. Не случайно, Скрябин нашел в Нейгаузе выдающегося истолкователя: интерпретация Шопена как композитора отнюдь не салонного, а глубокого и значительного, полного сильных эмоций, хотя и облаченных всегда в изящную и прекрасную форму, естественно перебрывала мост к Скрябину.

Десятая соната относилась к большим достижениям артиста. Во всех проведениях темы вступления Нейгауз всегда менял авторскую динамику: вместо поставленного в начале *piano* начинал тему довольно сочным *forte* и делал *dim.* к *piano*, наступающему в конце второго акта.

Эта деталь существенна для образа всего произведения: двукратность терцовых сопоставлений, ассоциирующаяся при одинаковой динамике с пением кукушки, при такой фразировке теряет черты звукоизобразительности и приобретает значение выразительного высказывания.

Тему главной партии Нейгауз, в отличие от Софроницкого, играл не слишком быстро и выделял верхний мелодический голос, отчего тема приобретала характер одухотворенного "излияния чувств", в то время как у Софроницкого главным было движение.

Существует ряд записей скрябинских сонат одного из крупнейших пианистов современности Владимира Горовица.

Его интерпретация значительна и ярка, в то же время, она во многом характерна для современного пианизма, с его отходом от романтического стиля, и, в частности, от бывшего стиля интерпретаций Скрябина, романтического направления пианизма Софроницкого и Нейгауза.

В имеющейся записи Десятой сонаты, она предстает у Горовица как монументальное произведение, полное мощнейшего *forte*. Одухотворенная трепетность эмоций вытесняется волевым натиском,

утонченная образность скрябинской музыки как бы приобретает большую материальность.

Фактура становится более уравновешенной, *rubato* заменяется небольшими, точно выверенными отступлениями от основного темпа, также ритмически ровно звучат тремоло, окончания трелей.

Несмотря на высочайший пианистический уровень исполнителя, в целом творческий дух Скрябина нельзя назвать родственным ему и, как замечает Павчинский, фортепианное творчество Скрябина осталось чисто русским явлением.

Пианисту, предрасположенному к сближению с миром Скрябина, необходимо постоянно оттачивать свои “душевные резонаторы”.

Искусство Скрябина, дерзнувшего приподнять завесу таинственного, интуитивно познаваемого, обладает магической силой.

В исполнении произведений Скрябина не должно быть внешней позы, театральности. “Только вместе с автором, увлеченный его мечтами и дерзаниями, окрыленный его фантазией, исполнитель полноправно войдет в волшебный мир”(З.С.75).

Динамических и агогических указаний в произведениях позднего Скрябина немного, но зато какое большое количество ремарок, своеобразных программных пояснений на французском языке.

Известно, что эти символические указания были внесены в рукопись после написания музыки, тем более, они ценны как попытка постичь смысл уже сделанного и объяснить его.

Текст ремарок позволяет проникнуться психологической атмосферой музыки, понять в каком направлении работала фантазия композитора.

Указания вроде “с небесным сладострастием”, “лик солнечной воли заслоняется”, “сияющий, лучистый”, “иступленно”, “с мрачным величием” настаивают, вовлекают исполнителя в мир скрябинских образов.

В фортепианных произведениях Скрябина с наибольшей полнотой отражена недолгая, но духовно богатая жизнь композитора.

Творческое воспроизведение музыки Скрябина является мерилom личности исполнителя, своеобразной проверкой его чуткости, душевного благородства, вкуса, масштаба мышления и мировосприятия, этической чистоты....

Примечания

1. Месхишвили Э., О драматургии сонат Скрябина /А.Н.Скрябин. Сборник статей., М., 1973.

2. Павчинский С. О крупных фортепианных произведениях Скрябина позднего периода., /А.Н.Скрябин. Сборник статей., М., 1973.
3. Зингер Е., К проблеме исполнения фортепианных произведений Скрябина /Вопросы исполнительского искусства., Новосибирск, 1974.
4. Найгауз Г., В.Софроницкий., // Советская культура 27.05.1961.
5. Павчинский С., Из истории интерпретаций произведений Скрябина.

КАРИНЕ АМАЯКОВНА ГАСПАРЯН

К вопросу об интерпретации музыкального произведения

В музыке композитор нуждается в посреднике - исполнителе, творческом интерпретаторе произведения. Слово “исполнитель” не передает сущности художественного и активно-творческого процесса музыкальной интерпретации. Чем совершеннее, законченнее и ярче игра артиста, тем более выходит на первый план его творческая личность. Он - не “исполнитель” чужой воли, но воля композитора должна стать собственной волей интерпретатора, слиться с индивидуальными чертами его дарования, его собственными художественными устремлениями. В этом слиянии исполнитель обретает силу и смелость, необходимую для конкретного завершения в звуках идей и музыкальных образов.

Музыкант-интерпретатор одновременно сознает свою причастность к замыслу композитора и себя как творческую личность – все огромное значение автора, замысла и, вместе с тем, свою роль в воплощении этого замысла.

Нередко, обладая необходимым мастерством, достаточно владея техникой игры на инструменте, композитор все же является не лучшим исполнителем своего произведения. В этом случае композитор как бы исчерпывает основной запас творческих сил в процессе композиции.

В историческом освещении этот вопрос представляет особый интерес. Известно, что разделение ролей композитора и интерпретатора связано с развитием виртуозности и появлением профессионалов-исполнителей, в основном занимающихся концертно-артистической деятельностью. Причины такого разграничения творческих задач различны и требуют всестороннего исследования.

Случается, что композитор не в силах учесть всех технических,

красочных и выразительных возможностей, которыми располагает мастерство инструменталиста. В зависимости от того, оценивает ли он их точно или неточно, можно говорить о благодарном или неблагодарном изложении, о хорошей или дурной инструментовке партитуры. Однако как ни велики возможности исполнителя-пианиста, скрипача, певца, дирижера, как ни разнообразны индивидуальные стилевые качества, темперамент и эмоциональность артиста-интерпретатора, любое полноценное и художественно оправданное концертное выступление требует от артиста самого тщательного и глубокого проникновения в идейно-эмоциональный замысел композитора.

Нужен ли композитору артист-исполнитель как творчески самостоятельная индивидуальность? Не заслоняет ли яркость и темперамент исполнителя инструментальные идеи и образы произведения? И, наконец, не заключено ли в нотной записи произведения потенциально все, что может дать интерпретатор?

Все эти вопросы в разное время решаются различно. Есть артисты, не только произвольно обращающиеся с авторским текстом, игнорирующие исполнительские указания, обозначения темпа и динамические оттенки, но даже меняющие по собственному усмотрению текст, вносящие в него свои каденционные добавления, другие гармонии, новые пассажи и т.п. Так было принято у многих исполнителей классико-романтической школы, да и теперь иногда встречаются попытки «ревизовать» текст произведения.

Иногда композитор сам доверяет исполнителю внести некоторые поправки к нотному тексту: не только редакторские поправки, но даже кардинальные композиционные изменения, являющиеся безусловной прерогативой автора. Это объясняется желанием композитора воспользоваться познаниями и мастерством исполнителя-инструменталиста, знающего в совершенстве возможности данного инструмента, технику его игры.

Техническое совершенство – это дар, который исполнитель несет навстречу композитору. Последнее и решающее звено в музыкальном созидании – конкретное воплощение – всецело зависит от умелого владения инструментом и его своеобразного толкования.

Вполне понятна традиция предоставлять сочинение каденций в виртуозных произведениях исполнителю. Здесь играют роль исторически сложившиеся взаимоотношения композитора и исполнителя.

В этом случае мы нередко слышим сочинение, написанное автором с учетом собственных достижений виртуоза-инструменталиста. С другой стороны, часто у крупного исполнителя возникает стремле-

ние создать для своих программ ряд собственных редакций. Тогда трудно определить, что именно является их основным творческим стимулом: исполнительский темперамент и совершенство виртуозного мастерства или же сама насыщенность и сила творческих идей?

Музыкальная практика показывает, что несмотря на гармоничность и естественность сочетания в одном лице композитора и исполнителя, несмотря на впечатление личности, широко и полно владеющей как чисто творческим даром, так и самыми совершенными средствами воплощения, обычно мы встречаемся с привычным разграничиванием, и в концертном зале инструмент звучит чаще под пальцами индивидуального исполнителя, чем самого автора.

Одним из первых исследователей, поднявших проблему музыкального исполнительства на теоретический уровень, был Б.В.Асафьев. Поэтому представляется целесообразным вкратце остановиться на его взглядах, тем более, что для него эта проблема не была второстепенной. Об этом, в частности, свидетельствует его лаконичное, но замечательное признание: "Жизнь музыкального произведения - в его исполнении" (1.С.202).

Известно, что теоретическим ядром его научной концепции является учение об интонации. Эта же идея положена в основу проблемы музыкального исполнительства. В качестве подтверждения можно сослаться на следующее высказывание, согласно которому музыкальное произведение, объективно существующее в виде записи композитором, свое реальное бытие обретает только в звучании, то есть "в раскрытии смысла через интонирование для слушателей".

Б.В.Асафьев даже задает парадоксальный вопрос: "Да существует ли музыка иначе, чем в момент воспроизведения? Ведь музыкальное произведение, будучи зафиксировано в виде черных или окаймленных черной каймой кружков, еще не живет, не течет. Надо, чтобы исполнитель его воспроизвел, а слушатель воспринял" (1.С.203).

Характерно, что Б.В.Асафьев рассматривал музыкальное исполнительство как процесс передачи определенного жизненного содержания, когда "музыка слышится как правдивая "речь" и ощущается как реальность, действительность". Такая установка закономерно повлекла за собой вывод об идеальном, по его мнению, исполнительском результате: "... Это воочию совершающееся творческое претворение нотной записи композитора в жизненно-выразительную, глубоко волнующую речь", то есть, по его мнению, творческий процесс продолжается в исполнительской деятельности, несмотря на свой

вторичный, детерминированный композитором и его творчеством, характер” (1.С.270).

Можно заключить, что Б.В.Асафьев раскрыл диалектическую сущность музыкального исполнительства, его двуединый характер, который заключается, с одной стороны, в завершении творческого процесса исполнителем, с другой - в его вторичности.

Это позволило ему подойти к постановке и решению главной проблемы исполнительского искусства и выявлению специфики исполнительского творчества, то есть к соотношению объективного и субъективного в музыкальном исполнительстве. Специально эту проблему Б.В.Асафьев не разрабатывал, однако центральная для него научной концепции идея интонации, ”опрокинутая” на процесс исполнительского творчества, позволила ему высказать следующую, на наш взгляд, весьма важную мысль: ”Исполнитель в интонировании осуществляет музыку”(1.С.226). Иначе говоря, по мысли автора, музыкальное произведение осуществляется только в процессе воспроизведения, а музыкальное исполнительство, по сути своей, является процессом воплощения художественного в звучащем материале, то есть сродни и подобно композиторскому творчеству. При этом один и тот же художественный образ-архетип может быть воплощен по-разному в одном и том же материале. С одной стороны, рамки художественного образа, материала и присущих им стилевых особенностей ставят пределы вариативности воплощения. С другой стороны, в этих рамках могут быть реализованы и, следовательно, потенциально в этих рамках содержится целый ”ансамбль”, в принципе бесконечный, вариантов воплощения.

Подобный подход к музыкальному исполнительству получил признание и распространение в современной музыковедческой и философско-эстетической литературе в связи с использованием понятия ”вариантной множественности”. Однако прежде, чем обратиться к анализу этого понятия применительно к проблеме интерпретации, следует оговорить, что данный подход в целом является выражением современных тенденций проникновения основных идей семиотики-науки о знаках и знаковых системах, которая, в свою очередь, является частным выражением, одной из возможных реализаций познания мира сквозь призму системности. В этом отношении, данная исследовательская ориентация совпадает с ориентацией настоящей работы на целостное, то есть системное рассмотрение творческого процесса от композитора до слушателя при посредничестве исполнителя.

В семиотическом разрезе, музыкальное исполнительство пони-

мается как "перевод духовного художественного содержания из нехудожественной материальной системы в художественную". Используемое понятие перевода позволяет заключить, что исполнительство является не механическим копированием, а сложным репродуктивно-продуктивным актом. Однако на наш взгляд, в подобной трактовке заключена опасность наделения творческим началом любого процесса музыкального исполнительства. На самом деле, это не так. Для того, чтобы обосновать подобное утверждение сошлемся на используемое в определении музыкального исполнительства понятие "перевода" и отметим, что, например, не всякий литературный перевод может быть признан художественным. Для этого он должен быть не только переносом, воплощением художественных образов, созданных на одном языке, на материал другого языка, но и сотворением этих образов на другом языковом материале. То же можно сказать и о музыкальном исполнительстве. Перенос художественных образов из нотной записи в партитуре в иной звучащий материал не может быть простым переносом уже хотя бы в силу того обстоятельства, что перенос осуществляется на другой звуковой материал другим лицом. Звучащая музыка богаче нотной схемы точно так же, как выстроенное здание богаче своего чертежа. Не так уж неправы те, кто, подобно Ф.Бузони, считает, что "всякая нотная запись есть транскрипция абстрактной мысли", и что "нотный текст есть своего рода абстрактная схема тональных структур, общепринятый символический язык, определяющий характер и последовательность действий исполнителя" (2.С.26).

Информация, заключенная в нотной записи, принципиально неоднозначна и содержит потенциально бесконечное множество реализаций, бесконечное множество осуществимых, но не всегда осуществленных возможностей. Эту особенность в свое время подметил Лессинг: "Чем более мы глядим, тем более мысль наша должна иметь возможность добавить к увиденному, а чем сильнее работает мысль, тем более должно возбуждаться наше воображение" (3.С.91).

Большую ценность представляет также следующее признание Бетховена. Прослушав как-то раз исполнение одной из своих сонат, он сказал исполнительнице: "Это не совсем то, что я задумал, но продолжайте в своем духе: если это и не совсем я, то тут есть нечто лучшее, чем я" (4.С.271). Не подтверждает ли это лишний раз мысль о вариантной множественности художественного содержания, заведомо заключенной в нотной записи? Не свидетельствует ли это обстоятельство о том, что музыкальное произведение, по существу, безгранично в восприятии артиста?

Однако проблема интерпретации еще не стала предметом интегративного изучения с использованием современных общенаучных представлений, в том числе, системных, семиотических, теоретико-информационных. Мы имеем в виду ориентацию на целостное, выражаясь современным языком, “комплексное” изучение, которому присуще изучение художественной деятельности как целостной системы.

Ранее существовало три подхода:

- изучение продукта художественной деятельности, т.е. искусства как такового, подводя к этой “художественной материи” в феноменологическом или культурно-историческом аспектах;

- постижение процессов его порождения и восприятия (гений и вкус, психология творческого процесса);

- функционирование художественного произведения.

Иными словами, эти подходы могут быть названы:

1) искусствоведческим, 2) психологическим, 3) социологическим.

Разумеется, следует учесть наличие “пограничных” форм проявления указанных подходов. Но все они существовали порознь, порождая множество обособленных, разноуровневых, зачастую, противоречащих друг другу точек зрения. Существование подобных подходов применительно к проблеме интерпретации и музыкального исполнительства на примере диалектики объективного и субъективного. При этом, оставалась невыясненной одна “деталь”: какова внутренняя структура, какова внутренняя форма творчества, художественного произведения, восприятия и т.д., заключающаяся в целостности художественной деятельности.

Между тем, уже Гегелю стала ясна необходимость преодоления такой фрагментарности, “самоизолирующегося снобизма” в исследовании отдельных звеньев художественной деятельности, поскольку каждое из них лишь часть целого. При этом художественное, в том числе и музыкальное, произведение представляет собой лишь часть целостного процесса художественной деятельности, часть, являющуюся “знаком идей”, которые один субъект передает другому.

При такой постановке и формулировке раскрываются перспективы использования семиотико-информационных представлений, рассматривающих музыкальное произведение как некую информационную программу, исходящую от автора к исполнителю. Причем эта информационная программа в своей системности и целостности неизмеримо превышает сумму “информаций”, заключенных в отдельных частях и элементах произведения. В сущности, при такой трактовке музыкальное произведение может быть представлено в ка-

честве целостной информационной системы. В известном смысле можно провести полную аналогию между музыкальным произведением и живым организмом. Произведения, как и организмы, после создания начинают жить независимой от их “создателя” жизнью. И живут эти произведения в самые разные времена полнокровной жизнью современников. Причем живут, нередко, более интенсивной и полной жизнью, чем во время создания. Иными словами, каждая эпоха открывает, “вычитывает” в их произведениях нечто новое и вкладывает в эти произведения что-то свое, глубоко сокровенное. И это отнюдь нельзя назвать некой намеренной модернизацией. Это именно интерпретация, то есть восполнение посредством исполнения художественной образности в ее индивидуальном восприятии.

Это становится возможным исключительно потому, что информационная программа, содержащаяся в художественном произведении, в том числе музыкальном, не замкнута в себе, не “вещь-в-себе”, а “вещь-для-нас”, предназначенная для сообщения исполнителю и слушателю эстетического содержания. То обстоятельство, что музыкальное произведение предназначено для общения, коммуникации заставляет нас вновь обратиться к глубокому и до сих пор не вполне оцененному асафьевскому сравнению нотной записи с языком, а музыкального исполнительства - с речью. Эта аналогия, совпадающая с основной направленностью и методологической ориентацией настоящей статьи на использование семиотико-информационных и системных представлений, позволяет нам сформулировать, на наш взгляд, весьма важные выводы, способные, как нам кажется, оказаться достаточно полезными в практике исполнительского искусства и музыкальной педагогики:

1) музыкальный текст записан на определенном языке - нотная запись;

2) музыкальный язык представляет собой знаковую систему, составляющая которой – знаки с их значениями;

3) музыкальный язык фиксируется в нотной записи, но реализуется в “речи” - исполнительской деятельности;

4) речь отличается от знака тем, что она представляет актуализацию субъектом, в данном случае, конкретным исполнителем в конкретных условиях языковых значений;

5) исполнитель и контекст исполнения: переводя авторскую основу музыкального произведения с уровня нотной записи на уровень восприятия, исполнитель варьирует (“перекодирует”) эту основу;

6) абстрактное языковое значение музыкального произведения, реализуясь в конкретной исполнительской деятельности, полу-

чаем индивидуализируемый данным исполнителем смысл, следовательно, исполнительская деятельность, по сути своей, является деятельностью, направленной на осмысление музыкального произведения, способной словно кремнем “высечь” свой смысл, передать его слушателям.

Сказанное позволяет заключить, что использование современных методов исследования к центральной для теории интерпретации проблеме музыкального исполнительства подтверждает вариантную множественность как имманентное свойство исполнительской деятельности, что открывает новые возможности для целостного их изучения.

Примечания

1. Асафьев Б.В., Музыкальная форма как процесс, ч.2., “Интонация”., /Асафьев Б.В. Избранные труды в 5-ти томах., М.: АН СССР, т.5.
2. Бузони Ф., Эскиз новой эстетики., С-Пб., 1912.
3. Лессинг Г., Лаокоон или о границах живописи и поэзии., М., 1957.
4. Альшванг А., Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества., 2-изд., доп., М., 1970.

ԻՐԻՆԱ ՍԱՐԳՍԻ ՀԱՎՈՐԱՆ

Բեթհովենի թիվ 17 d-moll Սոնատի տեմպային մեկնաբանումը*

Մեկնաբանման հասկացությունը ամբողջանում է շատ լայն շրջանակի բաղադրիչներից: Մեկնաբանական ոճերի տարբերությունը պայմանավորված է ինչպես տաղանդավոր կատարողների անհատականությամբ, այնպես էլ պատմականորեն փոփոխվող գեղագիտական հայացքներով, նկատի ունենալով, թե յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ ինչն է գլխավորը, ինչը անհրաժեշտ է ընդգծել առաջին հերթին:

Կատարման տեմպային կողմն առավել հեշտ է հաշվառման ենթարկվում և ակնհայտորեն ազդում է ստեղծագործության մեկնաբանման ոճին:

Առաջին հայացքից, այս կամ այն ստեղծագործության մեկնաբանման ժամանակ տեմպի ընտրության խնդրի լուծումն ավելի քան ակնհայտ է. խստագույնս հետևել կոմպոզիտորի ցուցումներին: Սակայն, կատարման ընթացքում, ձգտելով բացահայտել ստեղծագործության կերպարային

* Բեթհովեն, Ղազանուրային Սոնատներ 4 հատոր, հ. 3, Գոլդենվեյգերի խմբ. Մ., 1963:

շարքը, այնքան էլ հեշտ չէ գտնել նրա ճիշտ «ժամանակային գոյությունը»: Ինքնին «ճիշտ» հասկացությունը կրում է համեմատական բնույթ, քանզի ինչպես որ մեկնաբանությունների թվաքանակը կարող է անվերջ կլինել, այնպես էլ անվերջ են երանգները, այդ թվում և տեմպային, որոնք ի հայտ են գալիս հեղինակի նշումների վերծանման ժամանակ, ինչը իր հերթին երբեք չի կրել բացարձակ նշանակություն, հաշվի առնելով նոտագրության առանձնահատկությունները: Մետրոնոմի ցուցումները ամենևին չեն հստակեցնում տեմպի ընտրությունը: Արագության դինամիկայի ընկալումը ենթակա է պատմական էվոլյուցիայի: Allegro և Adagio հասկացությունները տարբեր դարաշրջաններում միանշանակ չեն եղել և մետրառիթմիկ ցուցումները օրենքի ուժ չեն ստացել, հատկապես առավել ցայտուն և խորաթափանց մեկնաբանողների համար: Ընդամին, եթե պարզ կերպարներ ունեցող ստեղծագործություններում տեմպի ընտրությունը համեմատաբար քիչ կարող է ազդել նրանց բնույթի վրա, ապա ծավալուններում, որոնք առանձնանում են խորը կոնցեպցիայով, մեծ զարգացումներով և թեմատիկ նյութի հակադրությամբ, տեմպի ընտրության խնդիրը դառնում է առանցքային: Տեմպային մեկնաբանության տարբերությունը կարող է հանգեցնել ստեղծագործության հիմնական մտքի ամենատարբեր փոխակերպումների, ընդհուպ մինչև կերպարային վերաշեշտադրումը :

Ինչպես արդեն նշվեց, մեկնաբանման խնդրում էական նշանակություն ունեն պատմականորեն ձևավորվող ավանդույթները և դրանց փոփոխությունը*:

Բեթովենյան ցիկլիկ ստեղծագործությունների (ինչու չէ՝ նաև ողջ դասական ոճի) համար, բացառությամբ «ուշ շրջանի» մի քանի երկերի, բնորոշ է ամեն մի մասի տեմպային միասնությունը: Սակայն այդ միասնության պահպանումը տարբեր մեկնաբանողներ տարբեր կերպ են լուծում. սկսած միասնական ռիթմիկ զարկերակային տրոփյունին խստագույնս հետևելուց մինչև տեմպի էական շեղումները՝ այս կամ այն երաժշտական կերպարն ի հայտ բերելու համար, ինչպես նաև ռիթմիկ ազատությունն օգտագործելով՝ հասնել մեծ արտահայտչականության:

Տեմպի ընտրության խնդիրը միավորվում է թեմատիկ նյութի բազմազանությանը և ստեղծում է էական բարդություն, հատկապես Բեթովենի սոնատների allegro-ներում: Այս խնդիրն ունի արդիական, գործնական նշանակություն՝ կապված մեծ կոմպոզիտորի սոնատների մեկնաբանման հետ, որոնք բեմական կյանքից զատ, դառնում են նաև առօրյա մեթոդական նյութ՝ տարբեր կատարողական մակարդակ ունեցող ուսանողների համար: Բացառություն չեն նաև այն դասատուները, որոնք իրենց կատարողական գործունեության ժամանակ նույնպես մշտապես բախվում են այդ խնդրին:

* Ա.Ամբակույանի գրույցներից դասերի ընթացքում:

Բեթհովենի allegro-ների առանցքային տեմպը գտնելու բարդությունը կայանում է նրանց կերպարների բազմազանության մեջ (նույնիսկ մեկ մասի շրջանակներում): Եվ դա այն դեպքում, երբ մի շարք բազմազան թեմաներ և կապող շարադրանքներ արտահայտված են ծայրահեղ տարբեր մետրական կառույցներով: Այսպիսի բազմազանությունը մեկնաբանողին (անմիջապես նրա երաժշտական զգացմունքայնությունը) դրդում է դեպի տեմպային բազմերանգություն, հեռացնում ամբողջականության զգացումից: Իհարկե, պետք է նկատել, որ ավագ սերնդի շատ դաշնակահարներ, զարգացնելով Բյուլովի ավանդույթները, ցուցադրել են մեկնաբանման բացառիկ համոզիչ օրինակներ, որոնցում տեմպային շեղումները հիմնական շարժումից վերածուլվում են հիմնական դինամիկայի մեջ: Օրինակ՝ Աննի Ֆիշերի և Կլաուդիո Արաուի Բեթհովենի սոնատների կատարումները: Այդուհանդերձ, մեր օրերում ավելի հատկանշական են այլ ավանդույթներ, երբ կատարման մեջ առկա է միասնական ռիթմիկ «գարկերակը»՝ ենթարկելով իրեն բոլոր թեմատիկ բաղադրիչները:

Սովորաբար, երբ ստեղծագործությունը բերվում է մի ընդհանուր տեմպային «հայտարարի», այս կամ այն թեմատիկ նյութը ստանում է ավելի մեծ նշանակություն, քան մյուսները: Դա մեծապես ազդում է մեկնաբանման կոնցեպցիայի վրա:

Կատարողը, ձգտելով փոխանցել Բեթհովենի ստեղծագործությունների ողջ բազմազանությունը, ավելի հաճախ ընդգծում է դրա միայն մի մասը, մասնավորապես այն, ինչն առավել համապատասխանում է իր անհատականությանը:

Իմաստային շեշտադրումների կատարողական բաշխումը մեծապես կախված է տեմպի ընտրությունից: Մեծ արվեստագետ-կատարողները ստեղծում են խորապես մտածված մեկնաբանման կոնցեպցիաներ, այդ թվում և դրանց տեմպային կողմի վերաբերյալ: Մանկավարժները պետք է գիտակցեն, որ ստեղծագործության տեմպի փոքր-ինչ այլ «ընթերցումը», իհարկե, տրամաբանական սահմաններում փոխելով նրա իմաստը, կարող է առավել համապատասխանել սովորողի անհատական ընդունակություններին, նպաստել նրա ստեղծագործական ունակության բացահայտմանը: Նպատակահարմար է ընդունելի սահմաններում ուսանողին ընծեռել տեմպային մեկնաբանման հնարավորություն, մինևույն ժամանակ ցույց տալ, թե ինչպես կարող են ազդել այդ փոփոխությունները ստեղծագործության կերպարայնության վրա, ցուցադրելով տեմպի ընտրության կապը ստեղծագործության ընդհանուր կոնցեպցիայի հետ, չսահմանափակվելով զուտ ցուցումներով. այստեղ պետք է նվազել «դանդաղ» կամ «արագ»: Այս գաղափարների վերաբերյալ երբեմն կարելի է լսել փորձառու դասախոսների կանխակալ պատասխանները. «Ուսանողների մեծամասնությունը իներտ է: Եթե նույնիսկ կարողանանք

մեր գիտելիքների ու փորձի մի մասն անգամ նրանց փոխանցել, փառք Աստծո...»: Նույնիսկ այնպիսի ռահվիրաներ, ինչպիսիք են Կ.Իգումնովը, Հ.Նոյիաուզը, հաստատում են իրենց իսկ մեկնաբանություններին խիստ հետևելու անհրաժեշտությունը և երիտասարդ դաշնակահարներից մեծ խիզախություն է պահանջվում, որպեսզի իրավունք ունենան ստեղծագործության սեփական մեկնաբանման: Ցանկալի է նորից ու նորից ընդգծել, որ ուսանողները պետք է հստակ պատկերացնեն, թե ինչի կարող է հանգեցնել այս կամ այն տեմպի ընտրությունը:

Դա մասնավորապես բնորոշ է, Բեթհովենի սոնատներին: Այնտեղ «միասնական» տեմպի խնդիրը ձեռք է բերում ավելի մեծ նշանակություն, քան ուրիշ ոճի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում, և հաճախ բոլոր դրամատուրգիական զարգացումները էապես փոխվում են՝ կախված տեմպի ընտրությունից:

Նոտագրության մեջ թաքնված կերպարային բովանդակությունը չի կարելի առանձնացնել նրա կատարողական մեկնաբանությունից, ներառյալ տեմպայինը: Ուստի տեմպերի խնդիրը և նրանց հարաբերակցությունը բոլորովին էլ երկրորդական չեն, և դրանք արժանի են մասնակի ուսումնասիրության:

Բեթհովենի կարևորագույն ստեղծագործություններից մեկի՝ թիվ 17 d-moll սոնատի առաջին մասում, տեմպի ընտրությունը ուղղակի կապ ունի մեկնաբանման բնույթի հետ:

Առաջին մասում ճակատագրի փոթորկալի, ամպրոպային տարերքին հակադրվում են խղճահարույց մոտիվներ, մերթ ընդ մերթ դուրս պրծնելով այդ տարերքի մակընթացությունների միջից: Տոնայնության ընտրությունը բնորոշ է ինչպես ճակատագրի, այնպես էլ սգո և թախծի կերպարներին: Սոնատի allegro-ն լի է նորարարական անկրկնելիությամբ և իրական թատերականությամբ: Գլխավոր թեման կառուցված է տեմպային հակադրման վրա՝ Largo և Allegro: Առաջին թեման ներառում է դանդաղ մուտքը, որն ասես կախված է անշարժության մեջ՝ պատրաստ ամպրոպի նման լիցքաթափվելու կապող թեմայում: Գլխավոր թեմայի երկալանային դերն իր դրոշմն է՝ դնում նաև կապող պարտիայի հետագա զարգացման վրա. կապող պարտիան ունի գլխավորին, իսկ օժանդակ պարտիայի առաջին բաժինը՝ կապողին բնորոշ գծեր:

Սակայն, ոճական տեսանկյունից գլխավոր նորույթը հանրահայտ ռեչիտատիվ հայտնվելն է ռեպրիզում. «Ճակատագրի» մեղեդուն համադրված է “աղերսի” մեղեդին: Այսպիսով, գլխավոր պարտիայի ռեպրիզային անցումը զարգացնում է նրա առանձին բաղադրիչները և կապող օղակը, որը մշակման մեջ իր գերակայությունից հետո սպառում է իրեն: Allegro-ի զարգացման իմպրովիզացիոն ոճը՝ արտահայտված Largo-ի ներխուժմամբ է քսպոզիցիայի գլխավոր պարտիա, և ռեպրիզում ռեչիտատիվի ի հայտ գալով, հետագայում իր արտացոլումն է ստանում կապող

թեմայի նոր հատվածների փոփոխությամբ՝ օժտված կադենցիայի հատկանիշներով: Այնուհետև, նրան հաջորդող օժանդակ և եզրափակիչ պարտիաների էքսպոզիցիոն շարադրանքը հնչեցնում են առանց սկզբունքային փոփոխությունների, որն ընդհանրապես բնորոշ է վիեննական դասականների ոճին: Մասնավորապես, Բեթհովենը մշակման «փոթորկալից իրադարձությունները» և գլխավոր պարտիայի կրկնության անցումները համարյա միշտ հավասարակշռում է օժանդակ պարտիայի հստակ նույնությամբ էքսպոզիցիայում և ռեպրիզում:

Հարկ է նշել, որ հակադիր կերպարների ցայտուն համադրությունը՝ ընդգծված տենպերի փոփոխությամբ, 17-րդ սունատի զարգացման դիալեկտիկան դարձնում է անհամեմատ խոր ու խիզախ, և այն համարվում է բեթհովենյան դրամատուրգիայի չգերազանցված օրինակներից մեկը:

Վերը նշվածից կարելի է եզրակացնել, որ հեղինակային ցուցումները Allegro և Largo, միմյանց փոխարինելով, սպառում են կատարողի «տենպային» խնդիրները: Սակայն դա այդպես չէ: Ընտրված Allegro տենպը բավականաչափ ազդում է ստեղծագործության կերպարայնության վրա, ստեղծում է զգացմունքային «հակում» այս կամ այն կողմ: Ճակատագրի կերպարը, մարմնավորված և փոխանցված բասում ութերորդական տրեյների վերընթաց մոտիվով, տրեմոլոյի ֆոնի վրա, հուշում է զուսպ շարժումը, որում հնարավոր է ամբողջապես ի հայտ բերել թեմայի պաթոն ու վեհությունը: Սակայն այդպիսի շարժման մեջ օժանդակ պարտիայի թեման՝ շարադրված ութերորդականներով, կորցնում է իր դինամիկան և ձեռք է բերում խղճուկ բնույթ: Եթե հաշվի առնենք, որ կապող թեմայի մոտիվի ձայներանգներում արդեն եղել է «թախիծը», որը զարգացում կստանա ռեչիտատիվում, ապա ստեղծվում է կառուցվածքում ամբողջ դրամատուրգիայի տոնուսի անկման վտանգ: Իսկ եթե ընտրել այնքան արագ տենպ, որ երկրորդ թեմայի անցումը հնչի հուզական, լարված, դողդոջուն պաուզաներով, ապա ճակատագրի թեման վտանգվում է վերածվելու զգացմունքային կծկումների, անցնելու չափազանց արագ՝ կորցնելով իր պաթոսը և հզորությունը:

Այն կատարողները, որոնք զարգացնում են ռոմանտիկ ավանդույթներ, այդպիսի բարդությունը կարող են լուծել կապող թեմայում՝ որոշակի ռիթմիկ ծավալումով և օժանդակում՝ շարժման արագացումով: Իսկ Բեթհովենի դասական, «խիստ» մեկնաբանման կողմնակիցների համար թեմաների միավորման բարդությունները բավական մեծ են՝ կապված կերպարային շարքի տարբերության և համընդհանուր ռիթմիկ «զարկերակի» հետ: Հատկապես այդ բարդությունների շնորհիվ Allegro-ի կատարումը նույնիսկ ամենահեղինակավոր կատարողների կողմից կարող է ստանալ «ինտելեկտուալացված» բնույթ:

Այս սոնատը Բեթհովենի տեխնիկապես ամենաբարդ ստեղծագործություններից չէ: Այն մեթոդական նյութ է ծառայում է ոչ միայն բարձրագույն,

այլ նաև միջնակարգ երաժշտական ուսումնական հաստատություններում:

Այստեղից հարց է ծագում. Բեթհովենի սոնատների ռիթմատեմպային չափազանց խստության մեկնաբանման ջատագովների կողմից արդյո՞ք չի գերազնահատվում այդպիսի տեմպային միասնության «երկաթյա» իրականացումը: Չէ՞ որ չկա նաև հեղինակային կատարման անչափ խստության հստակ համոզվածություն: Հայտնի է միայն «արտահայտիչ կատարման» կոմպոզիտորի պահանջը: Պահանջ, որը կարելի է հասկանալ ավելի շուտ որպես ցանկություն՝ չլսել իր ստեղծագործությունները խիստ ռիթմով:

Երկրորդ մասը ներթափանցված է այն նույն ռոմանտիկ ոգով, ինչպիսին առաջին մասում է, ինչը կատարման համար մեծ դժվարություն է ներկայացնում (1. էջ 15-16):

Ձևը սոնատային allegro է, առանց մշակման, բայց բավական մեծ կողայով: Գլխավոր պարտիան կրում է ազատ երկխոսության բնույթ՝ ներկայացված տարբեր ռեգիստրներում: Երկխոսությունը պետք է տարվի ազատ դեկլամացիոն շարժման մեջ: Սակայն կրկին այդ ազատությունը պետք է միավորվի ռիթմիկ ճշտությամբ և զարկերակով, քանզի առանց այդ «երկաթյա» զարկերակի այդ մասի կառուցվածքն ու դրամատուրգիան կարող է «փուլ գալ» և չկայանալ: Հասնել ռիթմիկ սլացիկության չափազանց բարդ է՝ ի հետևանք հաճախակի կանգառների, մանր նոտաների, գրուպետոնների և այլն: Այստեղ կատարողի առջև դրվում է ճիշտ տեմպի ընտրության խնդիր: Չափազանց «ռոմանտիզացումը» և ռիթմիկ ծավալումները վերածում են, կանգառներն ու դադարները «զգացմունքային անջրպետների», իսկ խիստ «դասական» մեկնաբանումը օտարում է գլխավոր և կապող պարտիաների երգայնությունն ու մեղեդային արտահայտչականությունը:

Ա. Գոլդենվեգերը, օրինակ, խորհուրդ էր տալիս համապատասխանեցնել Adagio-ի հիմնական զարկերակը առաջին մասի տեմպին: Այս դեպքում կատարվում է երկու մասերի կերպարային և տեմպային արտահայտչամիջոցների փոխներթափանցում:

Նույնպիսի դժվարություններ են առաջանում նաև սոնատի եզրափակիչ Allegretto-ի ուսումնասիրության ժամանակ: Այս մասում հնչերանգային շարքը բազմազան է. բազմատեսակ արտահայտչամիջոցների համադրումը կատարողական գործընթացում որոշակի դժվարություն է առաջացնում:

Այսպես, առաջին թեմայում՝ իր սեքստաներով և հարց ու պատասխանի ձայներանգով, առկա է արտահայտչականություն և երգայնություն: Կապող պարտիայում կատարվում է կերպարների դրամատիզացում՝ սեքստային մեղեդին անցնում է բասային ռեգիստր, կորցնում է իր երգային արտահայտչականությունը, իսկ նրան պատասխանում են բուռն

պասսամեները՝ «ջարդված» օկտավաներով: Օժանդակ թեման՝ վարընթաց փոքր սեկունդաներով, լի է խղճահարույց ձայներանգներով և առանձնանուն է ինչ-որ սկերցայնությամբ, պարայնությամբ, առանձնակիրեն արտահայտվելով եզրափակող պարտիայում:

Երաժշտությունը անիրական է թվում: Դա առանձնապես հստակորեն զգացվում է մշակման և կողայի մեջ՝ իր խորհրդավոր անհետացումով սոնատի վերջին տակտերում:

Դրա հետ մեկտեղ, թեմաներում առկա են երգայնությունը և էտյուդ-տոկկատային սկզբունքը՝ հաճախ օգտագործվող շարժում եզրափակումներում:

Տեմպի ընտրությունը կարողն որոշակիորեն շեշտել այդ սկզբունքներից որևէ մեկը: Չափավոր տեմպի դեպքում առաջին պլան է մղվում գլխավոր և օժանդակ պարտիաների հնչերանգային արտահայտչականությունը, իսկ ավելի արագ տեմպի դեպքում՝ կապող պարտիայի դրամատիզմը և եզրափակիչի սկերցայնությունը, պարայնությունը: Տոկկատայնությունը ասես դուրս է մղում հիմնական թեմաների մոտիվների երգայնությունը, որը ի հայտ է գալիս միայն դրանց ոչ արագ շարադրման ժամանակ:

Եվ նորից հարց է առաջանում. որքանով են արդարացված որոշակի տեմպային թեթև տատանումները կերպարային ոլորտների զգացմունքային ցայտունությունն ուժեղացնելու համար: Թե՞ ամբողջի միասնականությունը պահպանելու նպատակով պետք է հրաժարվել այդպիսի տատանումներից, շեղումներից և շատ նուրբ, դինամիկ, ռիթմիկ ու այլ նրբերանգների և համամասնության միջոցով հասնել ողջ կերպարային բովանդակության վերծանման: Դա շատ բարդ գեղագիտական խնդիր է:

Վերլուծելով Բեթհովենի 17-րդ սոնատը մենք քննարկեցինք տեմպային կողմի անքակտելիությունը մեկնաբանման բոլոր ոճերի հետ: Տեմպային մեկնաբանությունը փոքր-ինչ մեխանիկորեն առանձնացված է ողջ համակարգից, որը բնորոշում է մեկնաբանման հասկացությունը՝ որպես առավելագույն պարզության և հաշվարկի հեշտության հետևանք: Տեմպը, առանձին վերցված, չի որոշում մեկնաբանման կերպարային իմաստը: Սակայն մեկնաբանման նույնիսկ միայն ամենատարրական կողմերի քննարկման շնորհիվ ակնհայտ է դառնում, որ բեթհովենյան կերպարների ողջ հարստության մարմնավորումը կատարողից պահանջում է ստեղծագործական մեծ եռանդ: Եվ ցավալի է հնչում, որ թեմատիզմի ողջ բազմակողմանիությունը սահմանափակվում է միջին տեմպով և չի շահագրգռում կատարող-մեկնաբանողին կերպարային բովանդակության առավել ամբողջական բացահայտմամբ:

Բնական է, որ ամբողջականության կառուցման ընթացքում (իսկ Բեթհովենի ստեղծագործություններում դա հաճախ ձեռք է բերում հիրավի վիթխարի մասշտաբներ), հաճախ հարկ է լինում զոհաբերել դետալները:

Սակայն մեկնաբանողի խնդիրն է՝ դետալները ամբողջին վերաենթարկելով՝ պայքարել նրանց առավել ցայտուն ի հայտ գալու համար: Միայն կատարողական գործընթացի նման դիալեկտիկայի միջոցով, ամբողջին համաենթարկեցնելով բոլոր տարրերը մասնավորի առավելագույն արտահայտչականությանը հասնելով է հնարավոր բեթոկվենյան ոճի իրական մեկնաբանմանը: Մեկնաբանում, որը զգացմունքային հուզակա-նության և խորաթափանց ու գործուն ստեղծագործական մտքի միասնու-թյունն է:

Ծանոթագրություն

1. Ա.Ամբակունյան «Իմ Մանկավարժական սկզբունքները», Երևան, 2000:

АНЕЛЯ ВАЧЕЕВНА АСРАТЯН

Информационная эстетика: основные положения

Кто хочет живое описать и познать,
Пытается дух из него изгнать.
И вот он держит все части в руках,
Но связи духовной в них нет - это прах.
"Фауст", Гете.

Если пути, ведущие к научному познанию мира, хорошо видны, то неизвестно таким будет искусство ближайших десятилетий. Наука и искусство связаны с той фазой деятельности человека, в которой решающую роль играет творческая фантазия. Если в науке можно использовать строгие количественные методы исследований, то применение их к анализу и синтезу произведений искусства ("алгеброй поверять гармонию") сталкивается с большими трудностями. Перестройка научного мировоззрения, определяемая возникновением кибернетики, включающей теорию информации, теорию систем, позволяет по-новому формулировать проблемы эстетики, искусствоведения. Попытки применения строгих количественных методов к изучению явлений духовной культуры и искусства делались давно и во второй половине прошлого века они сформировались в отдельную дисциплину - информационную эстетику (1,2,3,4).

Вот какое определение информационной эстетике дает словарь

"Эстетика" (Москва, 1989): "Направление в эстетике. Возникло во второй пол. XX в. Его представители (М. Бензе, А. Моль, В. Фукс, М. Касслер, Х. Франк и др.) стремятся использовать в анализе традиционных эстетических проблем приемы и методы статистической теории информации. Философско-методологическое обоснование И. э. опирается на систему посылок феноменологии и неопозитивизма, причем доминирование тех или других посылок зависит, как правило, от характера самого предмета, к анализу которого применяется теоретико-информационный подход. И. э. представлена двумя школами, которые соотносятся друг с другом соответственно как версии "описывающей" и "объясняющей" И. э. Такое разграничение обусловлено стремлением Моля и его школы учесть роль человеческого фактора в информационных процессах, которая совершенно игнорируется Бензе и его приверженцами. Структура И. э. определяется характерным для ее адептов представлением о специфике эстетических состояний (подчеркиванием их материальности, семиотической природы и вероятностного характера). Эти принципиальные для И. э. представления разрабатываются соответственно в так называемой материальной семиотической и численной эстетиках, составляющих в совокупности И. э. Однако целостная концепция И. э. пока не сложилась. Среди приверженцев И. э. ведутся дискуссии по поводу введенного ее лидерами разграничения информации, которую несет в себе художественное произведение, на "семантическую" и "эстетическую", попыток построить концепцию "эстетической информации" на основе ее истолкования как информации о распределении и выборе эстетических знаков и структур, т. е. ограничить анализ областью синтаксического аспекта сообщения".

В сфере искусства информационная эстетика ни в коей мере не претендует на "замену" или "вытеснение" содержательного эстетического анализа, основанного на понимании искусства как специфической формы отражения действительности и внутреннего мира человека. Кибернетический подход лишь вооружает искусствоведа новыми техническими средствами для решения творческих задач. Кибернетизация эстетики по сути своей является актуальной философской проблемой, многие аспекты которой детально разработаны В. Г. Пушкиным и А. Д. Урсулом (4).

Появление и бурное развитие кибернетики напрямую связано с созданием и развитием ЭВМ (компьютера), породившего новую ситуацию в интеллектуальной деятельности человека, в том числе и в искусстве. Дело в том, что обстоятельные и доказательные искусствоведческие исследования требуют обработки большого

количества "входных" данных, выполнения огромного числа вычислительных действий. Математическая обработка этого материала была бы немыслимой без ЭВМ, которые стали новым средством исследования в таких гуманитарных дисциплинах, как литературоведение, музыковедение (в частности, теория музыки), изобразительные искусства и т.п. Искусство является удобным объектом изучения взаимодействия человека и ЭВМ, создания алгоритмов и программ, моделирующих интеллектуальные процессы. Объективным основанием такой постановки проблемы служит взаимопроникновение идей и методов в науке, яркой выразительницей которого можно считать кибернетику в ее широком, философски интерпретированном понимании. Идеи и методы кибернетики интенсивно ассимилируются многими естественными и гуманитарными науками, переживающими период обобщения, систематизации и теоретизации. К этому рубежу подошла и эстетика, которую уже не может удовлетворить традиционный сугубо качественный подход. В эстетической науке начинается период активного обобщения фактов, их количественного описания и теоретической интерпретации. Всякая человеческая деятельность (в том числе и художественное мышление, и психические переживания вообще) совершается по определенным законам и может быть предметом моделирования на ЭВМ.

Специфика объекта эстетики заключается в его чрезвычайной сложности и многообразии, высокой степени индивидуальности и конкретности. Поэтому сразу математизировать ее невозможно. Эстетика должна быть описана логическим методом в его традиционной, словесной форме. И только после этого можно "стыковать" ее с более современным научным аппаратом, с математической логикой, теорией информации и кибернетикой.

Психология творчества, имеющая много общего с эстетикой, уже давно использует понятия из области кибернетики и теории информации. Применение кибернетики в области эстетических явлений поможет изложить эстетику в терминах объективного описания.

Важным становится вопрос о специфике эстетической информации. Сохраняя все признаки информации вообще и подчиняясь ее общим закономерностям, эстетическая информация имеет и свои, особые законы, которые соответствуют тому, что называется "законами красоты". С философской и общэстетической точек зрения это определяется как необходимость единства формы и содержания, что и обеспечивает эстетическую значимость произведения.

Сопоставление эстетических понятий с кибернетическими способствует их систематизации, помогает преодолению разрыва между общим и особенным в эстетической проблематике. Более того, кибернетический и теоретико-информационный подходы, благодаря которым эстетические понятия и категории рассматриваются на конкретных уровнях, несут большой эвристический заряд.

Информационная эстетика основывается на четырех тезисах:

1. Материальность художественных объектов.

2. Упорядоченность объектов искусства в пределах заданных элементов.

3. Тезис о коммуникативности утверждает, что мы имеем объект искусства только тогда, когда он включен в цепь "передатчик-приемник", связывающую "производителя" и "потребителя" этого объекта.

4. Тезис о знаковости утверждает, что всюду, где речь идет о художественном произведении, определенную роль играют знаки, знаковые образования и знаковые процессы.

Когда создают произведение искусства, будь то стихотворение или музыкальная композиция, пытаются надлежащим образом упорядочить некоторые заранее данные элементы, например, слова или ноты.

Образование порядка из хаоса, гармонии из безначалия - все это выражает формирование упорядоченных информационных структур или эстетических образов. Мера произведения искусства зависит от отношений упорядоченности между элементами сложности материала, в котором хотят создать эту упорядоченность. Тогда возникает вопрос о том, как выражается эстетическая мера M произведения искусства через меру упорядоченности O и меру сложности C . Ясно, что с повышением степени упорядоченности, то есть с возрастанием числа установленных отношений порядка внутри произведения искусства, его эстетическая мера также увеличивается. Следовательно, эта мера, численно отражающая эстетическую характеристику произведения искусства, должна быть тем больше, чем больше в нем отношений упорядоченности. Она будет уменьшаться по мере усиления сложности. Таким образом, эстетическая мера такого простого рода будет выражаться отношением $M = O/C$, впервые приведенным Г. Д. Биркгофом в 1928 г. (см. 4).

Определение численного значения упорядоченности художественного произведения позволило бы вместо "это мне нравится" сказать: "Этот объект имеет определенное значение упорядоченности O ".

Информационная эстетика включает знаковую систему со всеми

ее функциями и операциями в коммуникативную схему, в пределах которой можно было бы определить знаки или сигналы так, чтобы стало возможным применение теоретико-информационных формул. Если говорить о произведении искусства не только поэтическим, но и математическим языком, то необходимо математизировать такие понятия, как "красивый", "некрасивый", "безобразный" и т. п. Техника информационной эстетики должна уметь описывать художественные творения системой математических значений. Символизация законов красоты - не конечная цель, а только средство к цели. Она предполагает количественный анализ структурных закономерностей мышления, который открывает путь к объективированию продуктов мышления, объективированию явлений культуры.

В книге А. Моля конкретное произведение искусства рассматривается как огромное множество сообщений, выраженных знаками и их совокупностью. А теория коммуникации оценивает сообщение в математических терминах, отвлекаясь от его содержания. Информация равнозначна тому, что можно назвать сложностью сообщения. А. Моль считает информацию и сложность тождественными величинами, из которых первая характеризует сообщение прежде всего в целом, а вторая - как комбинацию определенных частей или фрагментов.

Таким образом, продукты культуры подпадают под действие количественных законов, в основе которых лежит величина информации. Количественными характеристиками произведения культуры служат в первую очередь ее объем, измеряемый числом содержащихся в нем элементов, а также числом возможных или фактических ассоциаций между элементами.

Для информационной эстетики, таким образом, ее объект - произведение искусства - имеет характер сообщения. Как в естественных науках, так и в информационной эстетике, по крайней мере в перспективе, различаются описательная (дескриптивная), объективная и точная стадии.

Описательная (или констатационная) информационная эстетика устанавливает в произведении искусства определенные статистические величины, например, среднее значение, дисперсию, значения информации, неожиданности, необычности, избыточности и т.д. Эти ограничения на описание (путем уклонения от оценки) осуществляют точные высказывания. И хотя, по мнению традиционных эстетиков, такие высказывания эстетически бессмысленны, выявленные с их помощью параметры измеряют произведение искусства. От величины этих параметров зависит субъективное удовольствие,

доставляемое произведением искусства коллективу искусственных личностей. Кроме того, "эстетическая мера" произведения искусства создает принципиальную возможность предсказания среднего оценочного суждения в обществе. Переход от констатационной к объяснительной информационной эстетике предприняли сначала А. Моль (1958), а затем Г. Франк (1959).

А. Моль, как уже отмечалось, установил верхнюю и нижнюю границы информационного потока произведения искусства, связав определение этих границ с предметом информационной психологии. Однако, ввиду скудности и недостаточности информационно-психологических знаний, подобные прогнозы рискованны. Г. Франк попытался преодолеть эти трудности путем введения модели искусства, потребляемого субъектом. Большей частью такая модель информационной эстетики на основе специальных предпосылок дополняет эстетическое восприятие субъекта. Точная информационная эстетика также испытывает трудности, пока в качестве получателя сообщения рассматривается человек. Ибо в данном случае всегда остается вопрос: насколько адекватна субъектная модель?

На вопрос о дефиниции произведения искусства информационная эстетика предлагает три возможных ответа. Во-первых, как количественная дисциплина, она указывает на предшествующее качественное определение предмета. Таким образом, она может "произведением искусства" называть все то, что понимает под этим термином философская эстетика. Во-вторых, информационная эстетика может исходить из положения, согласно которому она пытается объяснить человеческое поведение немногими компонентами, а именно - биологическими инстинктами, этическими нормами и научными интересами. При этом возникает четвертый компонент - эстетический. В-третьих, информационная эстетика выдвигает определения критерия прекрасного на количественной основе специфических ограничений человеческого сознания. Однако в дефиниции произведения искусства требуется выполнение не только математически формулируемых информационно-эстетических минимальных условий, но и существенного предписания - произведение искусства должно быть сообщением некоторого субъекта, в котором каждый хочет видеть источник чужого сознания.

В свете этих требований Г. Франк дает следующее определение: "Произведение искусства есть сообщение, которое создано преднамеренно человеком и воспринимается человеком, имеет семантическую функцию и ... содержит отличную от нуля условную (эстетичес-

кую) информацию". Это определение является относительно узким, так как оно исключает все автоматически изготовленные "произведения искусства", даже если они неотличимы от "подлинных". В информационной эстетике чаще всего предполагается более широкое понимание произведения искусства.

Основание, на котором строится информационная эстетика, состоит из четырех составных частей:

1) из требования получить количественные высказывания, что делает информационную эстетику областью приложения математики;

2) из определения произведения искусства как сообщения, вследствие чего теория знаков становится вспомогательной дисциплиной по отношению к информационной эстетике;

3) из требования соотнести теоретико-информационные и количественные характеристики произведения искусства с полученными в информационной психологии параметрами человека и поставить эстетическое суждение в зависимость от этих отношений;

4) из требования сделать эстетическое суждение дедуктивно исчисляемым, то есть найти для него алгоритм и, следовательно, анализ произведений искусства вести с помощью соответственно программируемого автомата, благодаря чему теория автоматов превращается во вспомогательную дисциплину.

Описательная информационная эстетика опирается только на первые две максимы. Объяснительная информационная эстетика учитывает уже эмпирические результаты информационной психологии. Последние "догматизируются" в теории автоматов на так называемой уточняющей субъектной модели. Эта модель, также, как и четвертая максима, лежит в основе точной информационной эстетики. Высказывания последней соотносятся с основополагающей моделью и оценивают человека с той точностью, с какой он отображается моделью. Сообразно этому, эстетическое восприятие, интроспективно анализируемое объяснительной информационной эстетикой, с помощью модельной функции и модельных параметров установленного алгоритма переходит в ведение точной информационной эстетики.

Теперь модельную функцию и модельные параметры можно воспроизводить реальными, перерабатывающими информацию, автоматами и выводить алгоритмы их эстетического восприятия. Эту появившуюся ныне возможность можно реализовать в принципе тремя путями.

1. В то время, как традиционный критик искусства в лучшем

случае опирается на философскую эстетику, а значит встреча с произведением искусства происходит на уровне понимания, кибернетический критик искусства в состоянии эту встречу проиграть с помощью автомата, воспроизводящего субъектную модель с переменными параметрами и благодаря этому, например, предсказать воздействие произведения искусства на различные социо-культурные группы. К тому же кибернетический критик так же мало использует собственное эстетическое восприятие, как физик, исследующий гравитационное поле и не осознающий при этом вес своего тела.

2. Модель информационной эстетики, создаваемая вычислительным автоматом, позволяет количественно объяснить историю искусства при условии сохранения картезианского метода, который не требует одновременного учета всех влияний и зависимостей, но предписывает трудности "разделить на столь многие части, как это только возможно, и желать лучшего решения".

3. Так как автомат может производить любые комбинации знаков, на них необходимо накладывать ограничения и выдавать лишь то, что удовлетворяет выбранным информационно-эстетическим критериям. Это "искусственное произведение искусства" в силу отсутствия основы для адекватного понимания зачастую не достигает эстетического воздействия на искусство потребляющего субъекта: последний хочет видеть в произведении искусства источник сообщения от чужого сознания. Если субъект знает, что предложенное ему "произведение искусства" было создано автоматом, то на основе содержащейся в этом знании информации он эстетически дисквалифицирует это "произведение искусства", хотя оно могло и не отличаться от подлинного.

Понять процессы восприятия эстетической информации, помогают опыты по созданию такой информации с помощью компьютеров. По крайней мере в области музыки это удалось; ведутся исследования и в других областях искусства. На данном этапе безусловно доказано, что машина может выполнять некоторые операции, входящие как в творческий процесс, так и в работу исследователя музыки. Моделирование музыкальных произведений на ЭВМ способствует развитию теории музыки. Современные компьютеры в состоянии оперировать сложным набором символов, что позволяет им воспроизводить некоторые стороны процесса мышления. Правда, для художественного конструирования главнейшее требование - хороший вкус, а он, как известно, не поддается определению. Поэтому Г. Биркгофф заявляет: "До тех пор, пока хороший вкус и нехудожественное не будут определены в математических терминах, вычисли-

тельные машины могут программироваться для моделирования чертежников и пианистов, но не художников или композиторов". Вместе с тем, необходимо заметить, что и человек не застрахован от ложного вкуса. "Нет ничего более фатального для живописи, архитектуры и других искусств, - писал Э. Шефтсбери, - чем ложный вкус, который руководствуется тем, что непосредственно порождает чувства, а не тем, что постепенно и путем размышления доставляет наслаждение уму и удовлетворяет мысль и рассуждение".

Вычислительные машины создали произведения искусства, эстетическая ценность которых пока не велика. Вместе с тем становится общепризнанным, что машина способна помогать человеку в его творчестве. Более того, вычислительная программа может иметь меньше ограничений, чем художник. Как заметил Д. Финк, "каждый художник - раб породившей его культуры, так же как каждый компьютер - раб своей программы. Только нескольким представителям каждого поколения удавалось обретать полную творческую свободу. В то же время, вычислительная машина, располагающая достаточным временем для того, чтобы исследовать безграничные горизонты искусства, может найти революционизирующие решения за существенно более короткий срок" (4).

Попробуем подвести некоторые итоги.

Творческая активность человеческого мышления всегда рассматривалась в качестве уникального феномена, не воспроизводимого машиной. Сущность и функции компьютера состоят не в том, чтобы сравниваться с человеком в творчестве, а в том, чтобы быть вспомогательным средством в выполнении определенной деятельности, стать помощником человека. Речь может идти лишь о создании автоматов, которые в качестве вспомогательных средств моделировали бы некоторые стороны, логические "механизмы" творческого мышления и тем самым способствовали дальнейшему развитию человека. Необходимо также учитывать, что творческое мышление имеет не статическую, а диалектическую природу: оно развивается от низших форм к высшим. Творческий автомат призван освободить человека от низших форм творческого мышления для перехода к высшим.

Будет ли когда-нибудь разработана точная научная теория художественного творчества, а также восприятия произведений искусства и сможет ли машина судить о художественной ценности произведений искусства? Очевидно, что решение этих задач предполагает глубокое понимание функционирующих структур человеческого сознания, причем соответствующая теория должна предсказывать,

что человек считает прекрасным, а что - безобразным.

Стремление к формализации имеет большую потенциальную ценность, так как для построения точной и жизнеспособной теории художественного творчества и восприятия произведений искусства нужен адекватный формализм. Разумеется, намного легче было бы пользоваться вычислительными машинами, если бы они могли понимать простые высказывания на естественном языке. Такая программа была бы крайне важной с теоретической точки зрения, так как разумные ответы на сложные вопросы означали бы "понимание", нечто такое, на что машины, как считается, не способны.

Современные вычислительные системы "понимают" лишь искусственные символические языки программирования. Проблема распознавания образов, к примеру, также решается путем формализации. Вместе с тем, у нас нет свидетельств того, что вычислительная машина, как бы сложно ни были организованы она или ее программа, обладает хоть какой-нибудь долей самоанализа. Если мышление должно включать и самоанализ, то, следовательно, ни одна известная ныне машина не заслуживает названия мыслящей, поскольку машина, во-первых, может лишь ответить на вопрос, но не задать его и, во-вторых, может мыслить логически, но не творчески.

Различия между человеком и кибернетической машиной, несомненно, существуют. Они-то и вызывают потребность в высокоразвитом симбиозе человека и машины, при котором каждый из них делает то, что он может делать лучше. Как заметил Н. Винер, "преимущество человека состоит в его гибкости, в его умении работать с неточными идеями. Это означает, что человек обладает фантазией, другими словами, он создает понятие. Преимущества машины - в скорости и точности". Поэтому у человеческого общества возникла потребность в развитии автоматов (в том числе творческих), которые бы служили "усилителями интеллекта" при решении специальных задач.

Деятельность компьютеров приобретает характер творчества только тогда, когда в итоге сам человек получает новые, нетривиальные результаты, без которых не может быть поставлена и должным образом решена та или иная неординарная творческая проблема. Творчество компьютеров - это, вообще говоря, вторичный, производный уровень творчества, творчество в заданном, определенном человеком отношении. Следовательно, это низший вид творчества по сравнению с человеческим. Однако он необходим, ибо человек прогрессирует в своем развитии, и "формализованные" виды творчества (и соответственно творческие задачи) он передает ав-

томатам, оставляя за собой более сложные и увлекательные, сугубо человеческие формы творчества. С созданием современных ЭВМ существенно повышается творческий потенциал человека и человеческого общества. Причем необходимо отметить, что концепция взаимодействия человека и машины не дает достаточных оснований для превращения систем искусственного интеллекта в простое средство достижения человеческих идей. Цели человека машина (как "телеогенная" система) также способна усиливать, обеспечивая их не только материально, но и интеллектуально.

Идеи и методы кибернетики ассимилируются многими науками, переживающими период обобщения, систематизации, теоретизации.

Информационная эстетика способна в условиях технической цивилизации и средств массовой коммуникации исполнить роль парадигмы (образца) для других научных дисциплин, находящихся в аналогичной фазе развития.

Ускорение научно-технического прогресса предполагает высокую эффективность взаимодействия "человек-машина". В условиях развития информатики отношения человека и машины принимают сложный характер. Кибернетические машины отличаются от всех прежних машин тем, что они служат усилителями человеческого интеллекта. Будучи вовлеченными в человеческую деятельность, они включаются в систему общественных отношений. От природы этой системы отношений, от её качества зависят место и роль кибернетических машин в человеческом обществе. Характер общественных отношений, в которых создаются, функционируют и развиваются кибернетические машины, определяет те последствия, к которым приводит сравнительная самостоятельность машины по отношению к человеку.

Таким образом, кибернетизация эстетики и искусства, приведшая, в частности, к созданию информационной эстетики и компьютерного обеспечения субъективного творчества в искусстве и технике, выступает в качестве объективной закономерности прогрессивного развития и методологии научного исследования. Она открывает широкие возможности использования человеком искусственно созданных "усилителей творчества", способствующих объективизации глубинных структур человеческого сознания.

Примечания

1. Информационная эстетика и ее проблемы, // Советская музыка, 1968, №6.

2. Факты, возможности, цели (проблемы информационной эстетики), // Советская музыка, 1968, №6.

3. Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ., М.,1975.

4. Пушкин В. Г., Урсул А. Д., Информатика, кибернетика, интеллект. Философские очерки, Кишинев: Штиинца, 1989.
(см. www.i_u.ru/biblio/archive/pushkin_informatika_kibernetika_intellekt/05.aspx)

ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ ՀԱՄԱՍՓՅՈՒՒ ՍՈՍԻ

«Ընդհանուր դաշնամուրի» դասընթացի մեթոդական մի քանի հարցեր

Մեր կրթական համակարգում կա մի ստերեոտիպ, որը բխում է խորհրդային վարչակարգի նորմերից՝ բարձրագույն կրթություն ստանալու դրական ծգտումը: Նույնը կարելի է ասել նաև երաժշտության մասին. մասնագիտական տասնամյա կրթություն - կոնսերվատորիա և կամ՝ յոթնամյա երաժշտական դպրոց - երաժշտական ուսումնարան - կոնսերվատորիա: Ի տարբերություն այլ երկրների կոնսերվատորիաների, մեզանում կրթության բոլոր փուլերում պահանջվում են հստակ ծրագրեր՝ ըստ բարդության աստիճանի կոնսերվատորիա ավարտողներն արդեն որոշակիորեն գրագետ երաժիշտներ են (ուրիշ հարց, որ տաղանդը տարբեր ստեղծագործական ձևակառուցում է գուշակում նրանց):

Կոնսերվատորիայի բոլոր շրջանավարտները մտնում են մեր երկրի երաժշտական կյանք՝ մեկը մենակատար է դառնում, մյուսը՝ նվագակցող, մեկ ուրիշը՝ դասավանդող և եթե կազմակերպչական ջիղ ունի՝ երաժշտական հաստատության ղեկավար: Բոլորն էլ նույն կրթությունն են ստանում, բայց յուրաքանչյուրն՝ իր կարողության սահմաններում: Այս ամենի դարբնոցը կոնսերվատորիան է: Կյանքը տողերիս հեղինակին բերեց Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոն, որտեղ աշխատում եմ առ այսօր: Վերջին 20 տարվա ընթացքում, դասավանդելով հիշյալ ամբիոնում, ամեն օր բացահայտվում են դասընթացի «ոչ ստերեոտիպությունը», անակնկալներով լի բնույթը, ձկուն մասնագիտական պահանջներով ծրագրերը: Ստորև շարադրված են այդ հարցի շուրջ մեր որոշ նկատառումները:

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի վերջին համարներից մեկում կոնսերվատորիայի ամբիոնների պատմության շարքից հրատարակվել էր ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի մասին Սվետլանա Սարգսյանի հոդվածը (1. էջ 14-18): Ծանոթանալով ամբիոնի ակունքներին, այն մարդկանց, որոնց հետ շփվում ես, հիմնադիրներին ու դասախոսներին, անհնար է հպարտության զգացումով չլքվել:

Ինչպես հայտնի է, ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնը բոլոր ամբիոն-

ների ուսանողների խաչմերուկն է (բացի մասնագիտական դաշնամուրից)։ այստեղ նրանք անսամբլներ են կազմում, միմյանց նվագակցում (քանի որ անցնում են պարտադիր նվագակցություն) և այլն (տե՛ս նաև 2, էջ 123)։

Երաժշտական ուսումնարան ավարտած դաշնակահարները կոնսերվատորիա ընդունվելիս երբեմն փոխում են իրենց նախասիրությունը, քանի որ ի հայտ են գալիս լավ ձայնային տվյալներ, ստեղծագործական տաղանդ կամ սիմֆոնիկ դիրիժորի հակում։ Հետևաբար մեր բաժին երբեմն ընդունվում են մասնագիտական կրթություն ստացած դաշնակահարներ։ Հետևաբար, պետք է ենթադրել, որ մեր բաժնի դասախոսները չեն կարող նվագ մասնագետ լինել, քան մասնագիտական ամբիոնների դասախոսները։ Ավելին՝ պետք է ունենան մեկ այլ ճկունություն, որն առաջանում է տարիների փորձից, աշխատանքի բնույթից և դասընթացի առանձնահատկությունից։ Դաշնամուր պետք է անցնեն բոլոր մասնագիտությունների ուսանողները. չէ՞ որ երգիչը պետք է կարողանա ինքնուրույն սովորել արիաները, դուետները, դիրիժորը՝ կարողա պարտիտուր և այլն (3, էջ 182-183)։ Սակայն, հաճախ, հրաշալի ձայն ունեցող ուսանողը հնարավոր է, որ չկարողանա դաշնամուր նվագել։ Եվ մենք սկսում ենք նույնիսկ նոտագրությունից, ձեռքի դրվածքից, ռիթմից, մետրից մինչև երաժշտական ստեղծագործություններին ու ձևերին ծանոթացնելը։

Յուրաքանչյուր մանկավարժ մի որոշակի ուղղությամբ էր համբավ ունենում։ Մեկի մասին ասում էին, շատ լավ է զարգացնում կատարողական ապարատը, մյուսը՝ հոյակապ աշխատում է երեխաների հետ, երրորդը՝ գործիքային հնչյունի որակի ու մեղեդայնության վարպետ է։ Ուրեմն, նույն բուհն ավարտած մասնագետը տարբեր ասպարեզներում է իրեն դրսևորում։ Բայց պատկերացրեք մեր ամբիոնի դասախոսին, որ մի ուսանողի հետ պարապում է Բրամսի Ռապսոդիան կամ Ռավելի Սոնատինը, իսկ հաջորդ ուսանողը, որը դեռ կայացած կատարողական ապարատ չունի, նվագում է Բարենբոյմի ժողովածուից մանկական պիեսները։ Այսպիսի ուսանողները, լինելով ավելի հասուն տարիքի, շատ արագ են յուրացնում և դասախոսը պարտավոր է պարապել նույն եռանդով ու ջանասիրությամբ, որպեսզի նրանց տեխնիկական հնարավորություններն աստիճանաբար համապատասխանեն մտավոր ունակություններին։ Հաճախ, կոմպոզիցիայի բաժնի օժտված ուսանողը շատ վարժ նվագում է իր հորինած երաժշտությունը, բայց, ասենք, Կլեմենտիի Սոնատինը դժվարանում է նույնիսկ նոտաներով ընթերցել թերթից։ Եվ չորս տարվա ընթացքում պետք է հասցնել նրան որոշակի մասնագիտական մակարդակի։

Ինչպես տեսնում ենք, այս ամբիոնի դասախոսի մոտեցումը յուրաքանչյուր ուսանողի պետք է շատ անհատական լինի։ Եվ քանի որ բոլոր ուսանողները նախատեսված ծրագրով պետք է անցնեն նվագակցու-

թյուն, անսամբլ՝ իրենց մասնագիտության համապատասխան, դասախոսի համար առաջանում է նոր խնդիր՝ և՛ նվազացանկի, և՛ դասավանդման վարպետության առումով: Ուրեմն, դասախոսը պետք է լինի բազմակողմանիորեն զարգացած և ճկուն: Ճիշտ է, այս ամենը կազմում է մեկ օրգանական շղթա, բայց բարդությունն այն է, որ դրա տարբեր դրսևորումները ուսանողն անցնում է մեկ դասախոսի ղեկավարությամբ: Ինչպես նշում է Ա.Դ.Ալեքսեևը՝ «Ամեն դաս, աշակերտի կատարած յուրաքանչյուր ստեղծագործություն հարկ է դիտել ավելի լայն դիրքերից՝ որպես ընդհանուր դաստիարակչական գործընթացի մի օղակ» (4, էջ 7):

Այստեղ անհրաժեշտ են մանկավարժի ընդհանուր զարգացածության աստիճանը, հետաքրքրություններն ու մասնագիտական խորացված մոտեցումը, սակայն, քանի որ այս ամենը իհարկե անհատական է, ավելի ճիշտ կլիներ նշել այն ծրագրերում և ժողովածուներում, որոնք կօգնեն դասախոսներին նյութերի ընտրության հարցում: Տարբեր աստիճանի պատրաստվածություն ունեցող ուսանողների համար հատուկ կազմված ժողովածուներ չկան, և դա դժվարություն է ստեղծում: Այդ բացը կարելի է լրացնել թեմատիկ ժողովածուներով,* ինչը կատարում են մեր ամբիոնի դասախոսները: Օրինակ՝ ուսումնական առումով լայնորեն օգտագործվող պոլիֆոնիկ ստեղծագործությունները, որտեղ ընդգրկվում են ռուս, Արևմտյան Եվրոպայի և հայ կոմպոզիտորներ: Կամ՝ կարելի է ի մի բերել հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, որպեսզի դրանք ավելի լայնորեն ներգրավվեն ծրագրերի մեջ: Կամ՝ նվազակցության համար ընտրել ավելի հարմար նյութեր:

Հայտնի է, և հաստատվում է աշխատանքային փորձով, որ այն ուսանողները, ովքեր քիչ թե շատ տիրապետում են դաշնամուրին, շատ ավելի գրագետ են և հեշտությամբ են կատարելագործում իրենց մասնագիտությունը: Անցնելով անսամբլներ երկու դաշնամուրի համար կամ չորս ձեռքով, նվագակցելով իրենց ընկերներին՝ նրանք թե՛ ծանոթանում են համաշխարհային երաժշտական գրականությանը և թե՛ զարգացնում իրենց մասնագիտական առանձնահատկությունները (գեղարվեստական իմաստով, շնչառության իմաստով և այլն):

Պատահում է, որ այն ուսանողները, ովքեր նախադրյալներ և որոշակի

*1. Եկարյան Ա.՝ «Ժողովրդական, գուսանական և հայրենասիրական երգերի դաշնամուրային փոխադրումներ», Եր., «Արձեշ», 2003թ.:

2. Նաղոյան Ա.՝ «Ստեփան Նաղոյանի դաշնամուրային պիեսները հայկական ժողովրդական երգերի թեմաներով», Եր., 2003թ.:

3. Հարությունյան Ն.՝ «Խմբերգերի ընտրանի», Եր., 2003թ.:

4. Եղիազարյան Ա. և Խաչատրյանի Ն.՝ «Դաշնամուրային պատկերներ Կոմիտասի թեմաներով» չորս ձեռքի համար, Եր., 2001թ.:

5. Էլեոնորա Պասպարյան- փոխադրումներ երկու դաշնամուրի համար հայ կոմպոզիտորների բալետներից -2002թ.:

6. Պասպարյան Ե.՝ փոխադրումներ երկու դաշնամուրի համար: Սպենդիարյան երկու պար «Ալմաստ» օպերայից քայլերգ: Հովհաննիսյան Է.՝ հայկական պար 2004թ.:

մակարդակ ունեն, այնքան են ընդլայնում ընդհանուր դաշնամուրի բաժնում իրենց գիտելիքները, որ տարեվերջին կամ կեսից տեղափոխվում են մասնագիտական դաշնամուրի բաժին: Սա արդեն վկայում է ամբիոնի մասնագիտական բարձր մակարդակի մասին: Երբեմն էլ՝ նպատակ չունեն փոխադրվելու, թեև չեն զիջում մասնագիտական դաշնամուրի բաժնի ուսանողին: Բերենք մի քանի օրինակ: Անցյալ տարի լարային բաժնի շրջանավարտ Դ. Ջոհրաբյանը (պրոֆ. Է.Գասպարյանի դասարանից) համերգին կատարեց Ս.Ռախմանինովի դաշնամուրի երկրորդ Կոնցերտը: Անհրաժեշտ է նշել, որ վաղուց այդ Կոնցերտը չէինք լսել նման զույներով, խորը, ձկուն և զգացմունքային կատարմամբ: Բոլոր ներկաները զարմացած հետաքրքրվում էին, թե՛ արդյո՞ք ուսանող է կատարողը, և այն էլ՝ ջութակահարուհի: Նույնը պետք է ասել լարային բաժնի ուսանող Կ.Սարգսյանի մասին, որը փայլուն կատարեց Ա.Խաչատրյանի դաշնամուրի Կոնցերտը: Սա է մեր աշխատանքի նպատակը:

Ուսանողների օժտվածության տարբեր մակարդակը դասախոսներին մղում է գտնվել անընդհատ փնտրտուքի մեջ: Աշխատանքային քսան տարիների ընթացքում (ամբիոնի վարիչներ՝ Ջ.Բարսեղյան և Է.Գասպարյան) մենք մեծ, նույնիսկ կարելի է ասել՝ վարակիչ ստեղծագործական աճ ենք ունեցել. ամբիոնի ուժերով իրականացվել են ուշագրավ համերգներ. դժվար է բոլորը թվարկել. ջազային ծրագրերից (Ջորջ Գերշվին) սկսած՝ մինչև Արամ Խաչատրյանի ու Էդուարդ Աբրահամյանի հորեյանական համերգները, և հաճախ նաև քաղաքային համերգային դահլիճներում: Այս ավանդույթները մեզ են հասել ամբիոնի հիմնադիրներից. ամենափոքր ստեղծագործությամբ էլ (օրինակ՝ Ա.Խաչատրյանի *Andantino*-յով) ձգտում ենք ուսանողին ընդգրկել բեմական գործունեության աշխատանքներում:

Սույն հոդվածով մենք ներկայացրեցինք ընդհանուր դաշնամուրի բաժնի որոշ առանձնահատկությունները և կարևորությունը:

Ծանոթագրություն

1. Саркисян С.К., Кафедра общего фортепиано ЕГК им. Комитаса., // Музыкальная Армения 2004., N2, (13).
2. Берко М.А., Консерватория имени Комитаса., Ер.: Аύастан., 1973.
3. “История музыкальных учебных заведений имени Гнесиных”, под общ. ред. М.Э.Риттмах., М.: Музыка., 1981.
4. Алексеев А.Д., Работа над музыкальным произведением с учениками школы и училища., М.: Музгиз., 1957.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

СТЕПАНЯН Э.А. Методические наблюдения в течение музыкальной деятельности.....	3
СОГОМОНЯН А.С. Анализ некоторых редакций произведений Шопена.....	6
КАРАПЕТЯН Л.Э. Методические наблюдения в процессе работы со студентами класса специального фортепиано.....	20
ДАРБИНЯН Л.М. О работе над фортепианными упражнениями в классе Р.Х.Андрисяна.....	32
АНАНЯН К.А. О некоторых учебно-методических проблемах в процессе усовершенствования концертмейстерского мастерства.....	36
ХАЧАТРЯН А.М. Роль преподавателя в формировании профессионально-педагогической на- правленности студента.....	41
ГРИГОРЯН Л.Е. Открывая нового Прокофьева.....	44
ОГАНЕСЯН Г.С. Сравнительный анализ редакций сонаты e-moll В.А. Моцарта.....	47
МХИТАРЯН Ц.М. Исполнительская трактовка “Поэмы” Арно Бабаджаняна.....	53
ЕДИГАРЯН В.А. Об одном пианистическом навыке и о связи исполнительских навыков с музы- кальным мышлением.....	63
ԵՂԻՎԱԴՅԱՆ Շ.Մ. Ձայնի բարձր դրվածքի դերը վոկալ արվեստում	70
ТОРОСЯН Н.А. К проблеме развития фортепианной техники (варианты, упражнения).....	72
КОРГАНОВА С.Н. Некоторые вопросы вокальной методики.....	78
АРУТЮНЯН Г.М. Методика преподавания К.К.Сараджевой.....	85
НАГДЯН А.С. Сонаты Скрябина и их интерпретация.....	89
ГАСПАРЯН К. А. К вопросу об интерпретации музыкального произведения.....	95
ՀԱՎԴՅԱՆ Ի.Ս. Բեթոնվենի N 17 d-moll սոնատի տեմպային մեկնաբանումը.....	102
АСРАТЯН А. В. Информационная эстетика: основные положения.....	109
ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ Հ. Ս. «Ընդհանուր դաշնամուր»ի դասընթացի մեթոդական մի քանի հարցեր.....	120

SUMMARY

These very Collected Educational-Methodical Articles (Vol. I) are mostly dedicated to the problems of musical interpretation, being intended to the use in teaching practice. The volume contains 19 articles written in Armenian and Russian languages.

E.A.Stepanyan's «Methodical Observations During the Musical Activity» appeals to different problems of the piano performance; it also contains some important advices to piano teachers.

A.S.Soghomonyan has made «Analysis of Several Editions of the Compositions by Chopin». She considers the editions by Klindworth, Scholz, Mikuli, Bülow and others.

The problems of piano teaching are revealed in «Methodical Observations in the Process of Work with the Students of the Special Piano Class» by L.Y.Karapetyan, and L.M.Darbinyan's «About the Work on the Piano Exercises in R.Ch.Andreasyan's Class».

While as the four opening articles are dedicated to the solo piano performance, K.A.Ananyan writes «About Some Educational-Methodical Problems in the Process of Perfection of the Accompanying Skills».

Not everybody who studies instrumental performance becomes a concert performer. That's why the article by A.M.Khachatryan «The Role of Teacher in the Formation of Student's Professional-Pedagogical Direction» gets a special importance.

L.E.Grigoryan in her writing «Discovering the New Prokofiev» analyses the interpretation of Prokofiev's Piano Sonatas by V.Sofronitsky. The problems of musical interpretation are also illuminated in the articles by G.S.Hovhannisyan («Comparing Analysis of the Editions of W.A.Mozart's Violin Sonata E Minor») and Ts.M.Mkhitaryan («Interpretation of «Poem» by Arno Babadjanyan»).

V.A.Yedigaryan's article «About One Pianistic Skill and the Ties Between the Performing Skills and Musical Thought» appeals to the very important problems of the musical performance.

Sh.M.Yeghiazaryan appeals to the vocal performance in her writing «The High Position of Voice in the Vocal Art».

The work of a pianist would be impossible without a purely technical training. The article by N.A.Torosyan «About the Problem of the Development of the Piano Technique (Versions, Exercises)» is dedicated to different kinds of such work.

S.N.Kogranova's «Some Problems of the Vocal Methods» covers a wide range of problems of the vocal pedagogics.

If there are many articles about the piano, vocal and the violin interpretation, other musical instruments are less represented in the methodical literature. This volume contains an article by G.M.Harutyunyan «Methods of Teaching of K.K.Saradjeva» dedicated to the harp pedagogics.

Three more writings illuminate different sides of the piano performance art. These are: A.S.Naghdyan's «Scriabin's Sonatas and Their Interpretation», K.H.Gasparyan's «About the Problem of the Interpretation of a Musical Composition» and I.S.Hakobyan's «The Tempo Interpretation of Beethoven's Sonata N17 D Minor».

A.V.Hasratyan appeals to a sphere of the musical science, that is almost undiscovered. The title of her article is «Informational Aesthetics: Main Thesis».

The article by H.S.Manukyan «Several Methodical Problems of the «Basic Piano» Course» complete this issue.

**ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
ՊՐԱԿ 1**

**СБОРНИК
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ
ВЫПУСК 1**

**COLLECTED
EDUCATIONAL-METHODICAL ARTICLES
VOL. I**

«ԵՊԿ հրատարակչություն» - Երևան 2005, Սայաթ-Նովա 1ա
«Издательство ЕГК» - Ереван 2005, ул. Саят-Нова 1а
«YSC Publishing house» - Yerevan 2005, 1a, Sayat-Nova str.

Հեռ. Թեղ. Phone 523 993+118
E-mail: ysc@edu.am
Fax: (+374 1) 563 540

Չափսը՝ 60x84 1/16. Թուղթը՝ օֆսեթ:
7,44 պայմ. տպ. մանրույ:
Տպաքանակը՝ 101:

Տպագրվել է «ՎԱ-ՀԱ» ՍՊԸ-ում:
Отпечатано в ООО «ВА-ГА».
Published by "VA-HA" Ltd.