

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈԴԱԿԱՆ
ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՊՐԱԿ 2

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

**ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. КОМИТАСА**

**ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
ՊՐԱԿ 2**

**СБОРНИК
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ
ВЫПУСК 2**

ԵՐԵՎԱՆ 2005 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.Սարաջյան, Հ.Հ.Սմբատյան, Է.Զ.Թադևոսյան,
Դ.Գ.Ղազարյան, Ի.Մ.Յավրյան, Ի.Գ.Տիգրանովա, Ս.Վ.Կոլոսարյան

Գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ՝ Ա.Շ.Գուրգենով, Է.Ս.Գասպարյան, Ս.Ա.Գյուլբուդադյան, Հ.Ս.Հովհաննիսյան, Ա.Ս.Բերբերյան, Վ.Ա.Աճեմյան, մանկավարժական գիտությունների դոկտոր Յ.Վ.Յուզբաշյան, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Ի.Լ.Զոլոտովա, դոցենտ Վ.Խ.Թովմասյան:

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

ՈՒ-794 ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ,
ՊՐԱԿ 2. - Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2005.- 176 էջ:

Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուն նախատեսված է երաժշտական բուհերի դասախոսների համար: Այն նպատակ ունի ծանոթացնելու ուսումնական գործընթացի անհրաժեշտ մեթոդաբանությանը:

ԳՄԴ 85.2

ISBN 99941-933-9-2

© ԵՊԿ հրատարակչություն, 2005

© Издательство ЕГК, 2005

© YSC Publishing House, 2005

Ստեփան Միհրանի Բաբաթորոսյան
կոմպոզիտոր, Կոմիտասի անվան
ԵՊԿ ստեղծագործական ամբիոնի դասախոս

ՈՒՍԱՆՈՂ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԱՆՀԱՏԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆՆ ՈՒՂԿԱԾ ՍԵԹՈՂՆԵՐԸ

Գիտելիքների տարբեր մակարդակով և ստեղծագործական պատրաստվածության տարբեր աստիճաններ ունեցող ուսանողների հետ տարվող ուսումնական աշխատանքն ունի խիստ անհատական մոտեցման անհրաժեշտություն: Որպես վերջնական նպատակ, ստեղծագործական դասարանում, աշխատանքներն ուղղվում են ուսանողի ստեղծագործական անհատականության բացահայտմանն ու զարգացմանը:

Ուսանողի անհատականության ձևավորման կարևորագույն հիմքերից են ազգային երաժշտական լեզվամտածողության խոր ուսումնասիրությունն ու յուրացումը:

Սկզբնական շրջանում, սովորաբար, ուսանողները լինում են եվրոպական մաժորամիներային լադային և համապատասխանաբար ինտոնացիոն և հարմոնիկ մտածողության շրջանակներում: Երաժշտական ձևի տեսակետից գերիշխում են պարզ ձևերը: Այդ սահմաններն ընդլայնելու գործում մեծ և անփոխարինելի դեր ունի 20-րդ դարի կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների ունկնդրումն ու վերլուծությունը, ինչպես նաև տարբեր լադերի հետ ծանոթացումն ու դրանց գործնական օգտագործումը:

Ուշադրություն է դարձվում մաժոր-միներ լադային համակարգի ընդլայնմանը մինչև բոլոր քրոմատիկ աստիճանների ներառումը մեկ համակարգի մեջ: Մեծ տեղ է տրվում նաև ազգային լադերի ուսումնասիրմանն ու օգտագործմանը, որն իր հերթին բերում է ինտոնացիոն նոր մտածողություն և դրանցից բխող լադահարմոնիկ համակարգ և մտածողություն: Ազգային երաժշտական լադերը, ի

տարբերություն եվրոպական տերցիային կառուցվածքով ակորդային համակարգի, հնարավորություն են տալիս օգտագործել կվարտա-կվինտային, սեկունդային կառուցվածքով ակորդային համակարգեր, որոնք ընդարձակելով ուսանողի հարմոնիկ, ակորդային մտածողության շրջանակները, միաժամանակ հանդիսանում են նրա անհատականության ձևավորման հիմքերից մեկը: Սրան զուգահեռ աշխատանքներ են տարվում ուսանող-կոմպոզիտորին ծանոթացնելու նոր ժանրերի հետ, որտեղ հատկապես կարևորվում է վոկալ և գործիքային մտածողությունների ձևավորումը:

Երգային ժանրում մեծ աշխատանքներ են տարվում բանաստեղծական տեքստի ճիշտ ընթերցման, շեշտադրման, ռիթմի և ինտոնացիայի խոր ընկալմանը, բովանդակային շեշտերի հոգեբանական բացահայտմանը, բառի իմաստի և տրամադրության, տեքստի պատկերային գունային նրբերանգների ընկալմանը, որոնք բացի այն, որ հնարավորինս ճշտորեն պետք է արտացոլվեն երգային ստեղծագործության ինտոնացիոն-հարմոնիկ միջոցներով, նաև մեծ նշանակություն ունի տվյալ ստեղծագործության իմաստային, կերպարային և հոգեբանական կողմը բացահայտող, կոմպոզիտորի հղացմանը համարժեք, գործիքի կամ գործիքային խմբի ընտրությունը:

Գործիքը կամ գործիքային խումբը որպես նվագակցողի ֆունկցիայի կիրառելուց բացի, ուսանող-կոմպոզիտորը պետք է կարողանա լիարժեք օգտագործել գործիքի կամ գործիքային խմբի տեմբրային առանձնահատկությունները, ստեղծագործության ֆակտուրային բազմազանությունը, որպես տեքստի կերպարային, բովանդակային, հոգեբանական և պատկերային առանձնահատկություններն ընդգծող, պատկերող և բացահայտող լայն միջոց:

Մեծ նշանակություն է տրվում բանաստեղծական լեզվի համապատասխան և հարազատ, ճիշտ երաժշտական ինտոնացիայի ստեղծմանը, այսինքն, այսպես ասած, գրական լեզվի «մեղեդու» բացահայտմանը: Դրա համար վոկալ ստեղծագործության ինտոնացիայի ճիշտ կառուցման համար կարևոր են ոչ միայն բառի ճիշտ,

այլ նաև տեքստի իմաստային շեշտադրումը, բանաստեղծական տեքստի ինտոնացիայի ճիշտ ընկալումն ու վերարտադրումը երաժշտության մեջ:

Ընդհանրապես բանաստեղծական տեքստը հիմնականում հուշում է երաժշտական կառուցվածքն ու ձևը, կամ ենթադրում է երաժշտական կառուցվածքն ու ձևը, բայց հաճախ նույն բանաստեղծական տեքստին կարելի է մոտենալ տարբեր տեսանկյուններից՝ շեշտելով նրա կերպարային, հոգեբանական, պատկերային, ռիթմիկ, իմաստային այս կամ այն կողմը, որը հնարավորություն է տալիս կոմպոզիտորին երաժշտական ստեղծագործությանը տալ իր մտահղացմանը և գեղարվեստական խնդիրներին համապատասխան կառուցվածք և ձև:

Ինչ վերաբերում է գործիքային ժանրերին, ապա այստեղ, կարելի է ասել, որ կոմպոզիտորն ունի «լիարժեք» ազատություն և ինքնուրույնություն իր գաղափարների, երևակայության, մտահղացման և գեղարվեստական խնդիրների լուծման համար:

Գործիքային ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական խնդիրը պայմանավորվում է մի քանի գործոններով:

Առաջին հերթին դա թելադրում է այն կազմը, որի համար գրվում է այդ ստեղծագործությունը:

Եթե ստեղծագործությունը գրվում է մենակատար գործիքի համար, ապա ստեղծագործության խնդիրը դրված է այն հնարավորությունների շրջանակներում, որն ունի տվյալ գործիքը: Անպայման պետք է հաշվի առնվեն տվյալ գործիքի տեխնիկական բոլոր հնարավորությունները, տեմբրային-հնչողական առանձնահատկությունները, գեղարվեստական-կերպարային այն սահմանները, որոնք բնորոշ ու հարազատ են տվյալ գործիքին:

Սկզբնական շրջանում ուսանողները ստեղծագործում են հիմնականում պարզ ձևերում: Հետագայում, աստիճանաբար օգտագործելով անսամբլային, փոքր նվագախմբային և վերջապես, սիմֆոնիկ կազմեր, նրանք միաժամանակ տիրապետում են նաև բարդ ձևերի և ստեղծում են խոշոր կտավի երկեր, որոնց բնորոշ են ավելի մասշտաբային մտածողությունը:

Կարևորվում են ստեղծագործական դասարանում տարվող այն աշխատանքները, որոնք ուղղված են ընտրված գործիքային խմբի կազմի տեխնիկական հնարավորությունների, նրան բնորոշ տեմբրային-գունային միջոցների բացահայտմանը և լիարժեք տիրապետմանը: Մեծ նշանակություն և դեր ունեն նաև տարբեր կոմպոզիտորների տվյալ կազմի համար գրված ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունն ու վերլուծությունը:

Ուսանող-կոմպոզիտորի ամենամեծ խնդիրն է ստեղծագործության մեջ դրված գեղարվեստական խնդիրը լուծել իր անհատականությամբ բնորոշ և իր ազգային երաժշտական լեզվամտածողության շրջանակներում, որը կարող է իր մեջ ներառել ժամանակակից տարբեր ուղղությունների և մտածողության, կոմպոզիցիոն տարբեր տեխնիկական հնարավորություններին բնորոշ արտահայտչամիջոցներ, որոնք հարստացնում են կոմպոզիտորի տեխնիկական գիտնանոցը, և տալիս լայն հնարավորություններ լիարժեք ձևով լուծել գեղարվեստական այն խնդիրները, որոնք դրված են տվյալ ստեղծագործություններում:

Գրականություն

1. Когоумек Ц., Техника композиции в музыке XX века., М.: Музыка, 1976.
2. Гуляницкая Н., Введение в современную гармонию., М.: Музыка, 1984.
3. Холопов Ю., Очерки современной гармонии., М.: Музыка, 1974.
4. Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс, кн.2, Интонация.- М.: Госмузиздат, 1947.
5. Витачек Ф.Е., Очерки по искусству оркестровки XIX века., М.: Музыка, 1979.

Մարգարիտա Էդուարդի Բաղդասարյան
Երաժշտագետ, Խ.Աբովյանի անվան մանկավարժական
համալսարանի ավագ դասախոս

ԱՐԱՄ ԽԱՀԱՏՈՐՅԱՆԻ ՍԻՖՈՆԻԿ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Արամ Խաչատրյանը 20-րդ դարի մեծ կոմպոզիտորներից է: Նրա անունը գրված է այնպիսի ականավոր գործիչների շարքում, ինչպիսիք են Պրոկոֆևը և Շոստակովիչը:

Ա.Խաչատրյանի ստեղծագործական գործունեությունն աչքի է ընկնում բազմակողմանիությամբ, մասշտաբայնությամբ: 20-րդ դարի դասականը ստեղծեց կոմպոզիտորական իր ինքնատիպ դպրոցը: Ականավոր կոմպոզիտորը նաև տաղանդավոր մանկավարժ էր և երաժշտական հասարակական գործիչ: Նրա երաժշտական լեզուն, կոմպոզիտորական ոճը այնքան է յուրահատուկ, որ անհնար է շփոթել: Նկատի ունենալով նրա երաժշտական ինքնատիպ լեզուն Դ.Շոստակովիչը գրել է. «Ա.Խաչատրյանը արևելյան հեքիաթների Ռուբենան է, որովհետև կոմպոզիտորը գունագեղ սքանչելի պոեմների և հիանալի, գունազարդ մեղեդիների երկրի երաժիշտ է: Խաչատրյանի արվեստը կարծես բացականչում է «Եղիցի լույս. թող լինի ուրախություն» (1. էջ 17):

Ա.Խաչատրյանին հաջողվել է զուգորդել Արևելքի ավանդույթները եվրոպական երաժշտության նվաճումների հետ: Երաժշտական այս խնդիրը նա լուծում է նորարարությամբ, առանց հակադրելու երաժշտական հիմնական կանոններին, բնականորեն փոխակերպելով և վարպետորեն «միացնելով» Արևելքը Արևմուտքին, ստանալով նոր որակ:

Ա.Խաչատրյանի երաժշտությունը ազգային է իր էությանը: Գրեթե չմշակելով ժողովրդական մեղեդիներ, նրա կոմպոզիտորական լեզուն առավելագույն չափով մոտենում է ժողովրդական երաժշտու-

թյան ինտոնացիային, հարմոնիկ լեզվին, լադային մտածողությանը:

Ա.Խաչատրյանը կարևոր դեր է խաղացել հայկական սիմֆոնիկ ժանրի ձևավորման, հաստատման գործում, մեծապես նպաստելով կոնցերտի, բալետի, թատերական և կինոերաժշտության զարգացմանը: Հայկական երաժշտական մեղեդիների հիման վրա նա ստեղծել է մեծակտավ սիմֆոնիկ ձևեր: Դ.Շոստակովիչը Ա.Խաչատրյանին անվանել է «Սովետական Արևելքի սիմֆոնիզմի վարպետ» (2. էջ 14): Ա.Խաչատրյանի սիմֆոնիկ երկերը հայ, ռուս և արևմտաեվրոպացի կոմպոզիտոր-սիմֆոնիստների ստեղծագործության դրամատիկ սիմֆոնիզմի տարատեսակներից են: Սիմֆոնիզացման ձգտումը, թեմայի դրամատիզացումը արդեն նկատելի է կոմպոզիտորի առաջին սիմֆոնիայում:

Այս ստեղծագործության մեջ նկատելի են կոմպոզիտորի ստեղծագործական անհատականության հիմնական գծերը լավատեսությունը արտահայտված մոնումենտալ-էպիկական երաժշտական կերպարների միջոցով: Այս սիմֆոնիան առաջինն է հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ: Այստեղ որոշակիացված են սոնատային ձևի ինքնատիպ սկզբունքները և սոնատային ալլեգրո ձևի կառուցվածքը: Սա Խաչատրյանի առաջին ստեղծագործությունն է, որտեղ վառ կերպով բացահայտվում է նրա կոչումը սիմֆոնիկ ժանրում:

Առաջին անգամ կոմպոզիտորը հայկական ազգային մեղեդիներն ու պարային ռիթմերը ենթարկում է սիմֆոնիկ զարգացման: Նա խախտում է դասական ձևի որոշ կանոններ, փոխելով այդ ձևերը մշակման նոր սկզբունքներով: Սիմֆոնիան բաղկացած է 3 մասից, որոնք միացվում են պարային ռիթմաինտոնացիաներով: Առաջին մասը արտահայտում է հիմնական գաղափարի լիարժեք զարգացումը. II-րդ և III-րդ մասերը լրացնում են այն: Մեծ է սիմֆոնիայի դերը Ա.Խաչատրյանի գործունեության երաժշտական լեզվի ինքնատիպության հաստատման գործընթացում (3. էջ 28-34):

Կոթողային 2-րդ սիմֆոնիան հերոսական, հայրենասիրական ժանրի վառ օրինակ է: Թեև այն չունի որոշակի ծրագիր, սակայն առկա է ընդհանրացված ծրագրայնություն: Նույն երևույթը նկատ-

վում է Շոստակովիչի VII-րդ, Պրոկոֆևի V-րդ սիմֆոնիաներում: II-րդ սիմֆոնիան գրվել է Հայրենական պատերազմի դաժան տարիներին: Հայտնի երաժշտագետ Գ.Խուբովը այս ստեղծագործությունը անվանել է «Ջանգերով սիմֆոնիա» (4. էջ 239): Այստեղ կոմպոզիտորը գովերգում է ժողովրդի հերոսականությունը և նրա պայքարը ազատության համար: Այս սիմֆոնիան կարելի է անվանել պայքարի դրամատիկ պոեմ: Ահազանգը, որը հնչում է սկզբում, ազդարարում է պատերազմի ահավոր ողբերգությունը: Ամբողջ սիմֆոնիայի միջով անցնում է կենսահաստատման պայքարի գաղափարը: Ջանգի մոտիվը իմաստային մեծ նշանակություն ունի և՛ բովանդակության, և՛ սիմֆոնիայի թեմատիկ զարգացման մեջ: Սիմֆոնիայի եզրափակիչ մասում զանգը հնչում է որպես մարդկության տանջանքների և տառապանքների ավարտի նշան: 1-ին մասը գրված է սոնատային ալլեգրոյի ձևով, և սկսվում է զանգի հարվածների նախանվագով, ազդարարելով մեծ աղետի մասին: Գլխավոր թեման մռայլ է, ողբերգական: Աստիճանաբար շարժումը զարգանում է և նյութի հիման վրա ծնվում է օժանդակ թեման: Այն, կարծես, ակնթարթորեն անցնում է և անմիջապես սկսվում է մշակման մասը, որտեղ բուռն զարգացումից հետո երկու թեմաներն էլ բախվում են մեկ ընդհանուր շարժման մեջ: Ռեպրիզայում կրկնվում են մշակման թեմաները: Սիմֆոնիայի II-րդ մասում (սկերցո) լարվածությունը մասամբ թուլանում է: Ղա, կարծես, կարճատև հանգիստ է մարտից հետո: Այս մասի կերպարային զարգացման շարժման ուժերի պատճառը արագընթաց ռիթմիկ պոռթկումն է, որը սկիզբ էր առել 1-ին մասի օժանդակ թեմայից: Ռիթմիկ և ինտոնացիոն ձևով փոխվելով, այն վերածվում է կատակ պարի: Եվ հանկարծ հայտնվում է մի նուրբ կերպար, նման կախարդական տեսիլքի: Բայց դեռ ամբողջությամբ չինչած, կրկին լսվում է անդրադարձը «զանգի» տազնապի:

Վարիացիոն ձևով գրված Սիմֆոնիայի 3-րդ մասում, դրամատիկ լարվածությունը նորից ուժեղանում է:

Այս մասը պատերազմի ողբերգական կերպարի կերտման գագաթնակետն է: Այստեղ կոմպոզիտորը օգտագործում է «Որսկան

ախպեր» ժողովրդական երգի մեղեդին: Այս թեմայի եռակի անցկացումը կազմում է 3-րդ մասի առաջին ենթամասը:

Եզրափակիչ մասն սկսվում է էպիկական հանդիսավոր նախանվագով: Թեման, որը սկիզբ է առնում նախանվագի ֆանֆարներից, որոշում է ֆինալի հանդիսավոր տրամադրությունը: Այստեղ լսվում են հաղթական հնչյուններ: Ջանգի պայծառ հնչողությամբ հաստատվում է խաղաղ, ստեղծագործ կյանքի կերպարը:

Այս սիմֆոնիայում առկա մոնոթեմատիզմը Խաչատրյանի սիմֆոնիզմի յուրահատկություններից է: Այդպիսի սկզբունքը դրամատուրգիական մեծ նշանակություն ունի: Նախանվագի ողբերգական ինտոնացիաներն այս մասում նոր որակ են ստանում, միաձուլվելով հաղթական օրհներգով: Հարկ է նշել սիմֆոնիայի վարպետ գործիքավորումը: Առհասարակ, Ա.Խաչատրյանը գործիքավորման մեծ վարպետ է: Մի շարք դրվագներ հիշեցնում են ժողովրդական գործիքների՝ թառի, քամանչայի, դուդուկի հնչողությունը:

2-րդ սիմֆոնիան նորարարական ստեղծագործություն է: Ձևով, ոճով զուտ հայկական, այն սակայն համաժողովրդական նշանակություն ձեռք բերեց (5. էջ 125-126):

Ա.Խաչատրյանի դաշնամուրի, ջութակի և թավջութակի կոնցերտները նկատելի տեղ են գրավում կոնցերտային գրականության մեջ: Նշանավոր դաշնակահար Լև Օբորինին նվիրված դաշնամուրի և նվագախմբի կոնցերտը իր զգացմունքային խորությամբ և թեմատիկ զարգացման սկզբունքով մոտենում է սիմֆոնիկ ժանրին: Կոնցերտը եռամաս սիմֆոնիկ շարք է՝ սոնատային ալլեգրո, դանդաղ քնարական 2-րդ մաս և ժանրային պարային փայլուն վիրտուոզ ֆինալ: Կոնցերտում հակադրվում է կերպարային երկու ոլորտ: Մեկը ներկայացված է վառվռուն, և ակտիվ 1-ին և 3-րդ մասերի երաժշտությամբ: Մյուս ոլորտը քնարական է, լի մտորումներով և հուզականությամբ: 1-ին մասն ստեղծում է Կոնցերտի տրամադրությունը: Գլխավոր թեման կարևոր դեր ունի: Նրա սկզբնական ինտոնացիան հնչում է ամբողջ առաջին մասի ընթացքում և կրկին հայտնվում է 3-րդում: Օժանդակ թեման քնարական է: Մշակման մասում զարգա-

նում են երկու թեմաներն էլ: Ռեպրիզային նախորդում է դաշնամուրային ոչ մեծ մենանվագը: Ռեպրիզայի ավարտից հետո սկսվում է կողան և դաշնամուրային նվագաբաժնում կրկին լսվում են զխավոր թեմայի ինտոնացիաները: 2-րդ մասի հիմքում օգտագործված են թբիլիսյան հայտնի երգի ինտոնացիաններ, որոնք մեծ վարպետի շնորհիվ ստացան նոր կերպարանք: 2-րդ մասի հիմնական տրամադրությունը լի է վառ արտահայտված արևելյան կոլորիտով (6. էջ 80-93):

1-ին մասի առաջին թեմայի ռիթմիկ պատկերն անցնում է ամբողջ կոնցերտով: 2-րդ մասը տարբերվում է 1-ից և 3-ից: Այն տխուր, քնարական, բացահայտում է, ինչպես նաև հուզիչ և բանաստեղծական: II-րդ մասի հակադրությունը 1-ին և 3-րդ մասերի հետ այնքան վառ է, որ լրացնում է այդ մասերի մեջ եղած բախումը: Կոնցերտի վիրտուոզ բնույթը անհրաժեշտ միջոց է բովանդակության արտահայտման համար: Սիմֆոնիզմի խնդիրը Կոնցերտում լուծված է ստեղծագործության գաղափարի ճիշտ արտացոլմամբ: Ա.Խաչատրյանի ջութակի Կոնցերտի ոճին բնորոշ է տեխնիկական ձևերի, ֆակտուրայի և հարմոնիզմի պարզությունը (6. էջ 112-123):

1944թ. գրված թավջութակի Կոնցերտը հարստացրեց կատարողների նվագացանկը, արժանի տեղ գրավելով Պրոկոֆևի, Շոստակովիչի և Կաբալևսկու նույնանուն Կոնցերտների կողքին: Այս ստեղծագործության մեջ կոմպոզիտորն առաջին հերթին ձգտել է բացահայտել թավջութակի տեմբրային հնչողության հարստությունը: «Գրականություն և արվեստ» ամսագրում հարցազրույցի ժամանակ Ա.Խաչատրյանն ասել է. «Թավջութակի կոնցերտն ստեղծելու հիմնական դժվարությունը կապված է այդ գործիքի ցածր ռեգիստրի հետ և որպես մենակատար նվագախմբային հնչողության ֆոնի վրա առանձնացնելու անհրաժեշտության հետ» (5. էջ 127): Թավջութակի և նվագախմբի Կոնցերտը նկատելիորեն տարբերվում է դաշնամուրի և ջութակի Կոնցերտներից: Այստեղ չկան փիլիսոփայական մտորումներ, խոր դրամատիզմ: Դրամատուրգիական զարգացման հիմքը Կոնցերտում համադրությունների սկզբունքն է:

Թավջութակի Կոնցերտի բնույթը տոնական է: Կոնցերտի թեմաների հիմքում, ինչպես կոմպոզիտորի մյուս ստեղծագործություններում հայկական ժողովրդական երաժշտությունն է: Այստեղ նկատելի է հայկական ժողովրդական լադերի յուրահատկությունների վարպետ օգտագործումը (5. էջ 127-128): Այս ձևով, հետևելով հայ և ռուս դասականների փորձին և զարգացնելով ռուսական և արևմտաեվրոպական սիմֆոնիզմի լավագույն ավանդույթները Ա.Խաչատրյանը ազգային հողի վրա դրանք հարստացրեց նոր գծերով իր երաժշտական լեզվի վառ արտահատված ինքնատիպությամբ:

Ա.Խաչատրյանի երաժշտությունը մեծ նշանակություն ունի դպրոցականների գեղարվեստական ճաշակի դաստիարակման գործում: Այդ պատճառով էլ այն առաջնային տեղ է գրավում հանրակրթական դպրոցների «Երաժշտություն» առարկայի ծրագրում:

Մանկավարժական գիտությունների դոկտոր Յ.Յուզբաշյանի ղեկավարությամբ մշակված ծրագրում դպրոցականները ծանոթանում են Ա.Խաչատրյանի «Գայանե» բալետի, 2-րդ սիմֆոնիայի և ջութակի Կոնցերտի որոշ երաժշտական հատվածների հետ: Մեր կարծիքով, ծանոթացումը Ա.Խաչատրյանի երաժշտությանը կարելի է ընդլայնել, որովհետև կրտսեր դպրոցականների շփումը ազգային դասական երաժշտության հետ անհրաժեշտ է դիտել որպես գեղագիտական դաստիարակության ամբողջական և անբաժանելի խնդիր: Այս հողվածում կատարված սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների ընդհանուր վերլուծությունը թույլ է տալիս եզրահանգումներ կատարել դպրոցականների մոտ Ա.Խաչատրյանի երաժշտական լեզվի մատչելիության մասին: Դա բացատրվում է նրանով, որ Ա.Խաչատրյանի երաժշտության ինտոնացիոն աշխարհը կազմում է հայկական ժողովրդական երաժշտությունը: Մենք առաջարկում ենք դպրոցական ծրագրերում ներառել թեմաներ 1-ին Սիմֆոնիայից, քանի որ նրա հիմքն են կազմում ազգային պարային ռիթմաինտոնացիաներ: Դաշնամուրային և թավջութակի Կոնցերտների թեմաները իրենց լադային առանձնահատկություններով, յուրահատուկ ռիթմով և զարգացման ձևով նույնպես առնչվում են հայկական ժո-

ղովրդական երաժշտության հետ և դրանք մատչելի են դպրոցականների ընկալման համար:

Ժամանակակից երեխան այսօր շրջապատից ստանալով տարբեր երաժշտական տպավորություններ չի կարողանում ինքնուրույն կողմնորոշվել: Երբեմն լսում է ցածրորակ երաժշտություն: Դպրոցի հիմնական խնդիրներից մեկն է օգնել երեխաներին ճիշտ կողմնորոշվել շուրջը հնչող երաժշտության մեջ, կարողանալ տարբերակել արժեքավոր երաժշտական ստեղծագործությունները:

Այս խնդրի լուծման մեջ մեծ տեղ են գրավում Ա.Խաչատրյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները:

Ծանոթագրություն

1. Асафьев Б., Избранные труды, т.5, М., 1957.
2. Шостакович Д., А.Хачатурян, // Советское искусство, 10 июня 1953.
3. Рухкян М., Армянская симфония, Ер.: АН Арм.ССР, 1980.
4. Хубов Г., Симфония с колоколом, // Советская музыка, 1946, N5.
5. Хачатурян А., Статьи и воспоминания, М.: Советский композитор, 1980.
6. Хачатурян А., Страницы жизни и творчества (из бесед с Г.М.Шнеерсоном), М.: Советский композитор, 1982.
7. Յուզբաշյան Յ., Ա.Փաիլևանյան «Երաժշտությունը առաջինից չորրորդ դասարաններում» (Ուսուցչի մեթոդական ձեռնարկ), Երևան, 2001թ.:

Հրաչ Շմավոնի Գրիգորյան
ֆազոտահար, Կոմիտասի անվան
ԵՊԿ կամերային ամբիոնի դասախոս

ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ՂԱՍԱՎԱՆԴԱՆ ՄԵԹՈԴԻԿԱՆ

Փողային գործիքների դասավանդման մեթոդաբանությունն ուսումնասիրում է այդ բնագավառի երաժշտամանկավարժության մեթոդաբանության հիմունքները:

Մեր օրերի մեթոդաբանությունը զարգացել է կատարող երաժիշտների և մանկավարժների մի քանի սերունդների գիտելիքների ու հարուստ փորձի ներդրումով:

Փողային գործիքների մասնագիտական ուսուցումը կատարելության է հասել 19-դարի 2-րդ կեսին, երբ Ս.Պետերբուրգում (1862թ.) և Մոսկվայում (1866թ.) բացվեցին կոնսերվատորիաներ (քանի որ այդ ժամանակ որակյալ կատարող երաժիշտ կադրերի մեծ պահանջ էր զգացվում):

Հայաստանում, փողային գործիքների դասավանդման մեթոդաբանությունը սկիզբ է առել 19-րդ դարի կեսերից, երբ ռուսական բանակի հետ Հայաստան մուտք գործեցին զինվորական նվագախմբեր: Հայաստանում փողային գործիքների կատարողական արվեստի զարգացման գործում մեծ ներդրում ունի Վիլիելմ Շպեռլինգը, որը 1912 թվականին Երևան է հրավիրվել Ավստրիայից, և կազմակերպել առաջին փողային նվագախումբը: Մասնագիտական կադրերի պատրաստման հիմքը Հայաստանում դրվել է 1921 թվականին, երբ Ռոմանոս Մելիքյանն իր հիմնադրած երաժշտական ստուդիա է հրավիրում Վիլիելմ Շպեռլինգին, որն այդ ժամանակ փողային գործիքների միակ մասնագետն էր: Նրան ճանաչողները վկայում էին, որ տիրապետել է փողային գրեթե բոլոր գործիքներին: Այդ էր պատճառը, որ որոշ ժամանակահատված ուսուցումը (ֆլեյտա, հո-

բոյ, ֆագոտ, կլառնետ, գալարափող, շեփոր, տրոմբոն) կենտրոնացված էր նրա դասարանում: Փողային գործիքների արվեստն ավելի զարգացավ խորհրդային տարիներին:

Մեթոդաբանության ամենապատասխանատու փուլը՝ աշակերտի համապատասխան գործիքի ընտրության ճիշտ կողմնորոշում է:

Փողային գործիք նվագողը բավականաչափ ֆիզիկական ուժ է գործադրում: Ուստի, շատ կարևոր է, որ աշակերտի առողջ լինելը: Հատկապես՝ սիրտը և թոքերը, որոնք հիմնական գործոններն են: Համապատասխան գործիք ընտրելիս պետք է նկատի ունենալ նաև տարիքը:

Սերգեյ Ռոզանովը «Փողային գործիքների դասավանդման մեթոդիկայի հիմունքներ» աշխատության մեջ գրել է. «...փողային գործիք նվագել սկսելու համար, հաշվի առնելով ֆիզիկական զարգացումը, առաջարկվում է 12-ից մինչև 18 տարեկան (նայած ինչ գործիք է ընտրել). Ֆլեյտա, շեփոր և գալարափող կարելի է սկսել 12 տարեկանից, հորոյ, կլառնետ և ֆագոտ՝ 14 տարեկանից, տրոմբոն՝ 18 տարեկանից ոչ շուտ» (1.): Հավելենք՝ եթե աշակերտն ունի հաստ շրթունք և երկար ձեռք, ցանկալի է նրան առաջարկել սովորել տրոմբոն կամ տուբա նվագել: Կարճ ձեռք ունեցողը կոժվարանա տրոմբոնի 6-րդ և 7-րդ դիրքերում նվագելու ժամանակ: Սակայն մեր օրերում նպատակահարմար է, որ աշակերտը մինչև գործիքն ընտրելը (7-9 տարեկանում) սովորի նվագել բլոկ ֆլեյտա: Այն, երեխայի մոտ կզարգացնի երաժշտական ընդունակություններ՝ լսողություն, ռիթմ և կզարգացնի ճիշտ շնչառության ձևավորման գործընթացը:

Ուշադրություն պետք է դարձվի հատկապես առջևի ատամնաշարին: Եթե աշակերտի առջևի ատամները ուղիղ չեն դասավորված, ապա ցանկալի է, որ նա սովորի ֆլեյտա, հորոյ կամ ֆագոտ նվագել: Այդ գործիքներով նվագելու ժամանակ ճնշումը վերևի շրթունքների վրա համեմատաբար ավելի քիչ է:

Փողային գործիք նվագելիս կարևոր է լեզվի դերը: Եթե այն մեծ

է, ապա դժվարացնում է թեթև staccato կատարելուն: Նման դեպքում աշակերտին ցանկալի է առաջարկել այնպիսի գործիք, որը լեզվի արագ աշխատանք չի պահանջում (տրոմբոն կամ տուբա): Մեծ լեզու ունեցողները կդժվարանան փայտյա փողային գործիք նվագել, որովհետև բերանում գտնվող լեզվակի մասը կխանգարի:

Կարճ լեզու ունեցողներին հարմար է փայտյա փողային գործիք նվագելը:

Կարևոր են նաև մատները: Փայտյա փողային գործիք նվագողը պետք է ունենա զարգացած, արագաշարժ մատներ: Շատ կարճ մատները նվագելու ժամանակ լարվում են, որն էլ խանգարող հանգամանք է մատների տեխնիկայի զարգացման համար:

Անշուշտ, պետք է հաշվի առնել նաև սկանակի ցանկությունը: Եթե աշակերտն իր սիրած գործիքն է նվագում, ապա սիրով է սովորում և հասնում ավելի մեծ առաջադիմության:

Փողային գործիք նվագելու գործնական դասընթացներում տարածված է այսպես կոչված գործիքի «դրվածք» տերմինը: Այս տերմինը ընդհանրացված հասկացողություն է, որը վերաբերում է նվագողի շրթունքների դրվածքին, գլխին, ձեռքերին, ոտքերին, գործիք բռնելու ձևին և կեցվածքին: Ճիշտ դրվածքի դեպքում, այն օժանդակում է կատարողական բարձր մակարդակի հասնելուն՝ ծախսելով ֆիզիկական նվազագույն ուժ: Ճիշտ դրվածքը նպաստում է նաև կատարողի շնչառության, շրթունքների, մատների բնական աշխատանքին և օգնում է խուսափելու ավելորդ լարվածությունից: Շրթունքների դրվածքը ժամանակի ընթացքում նույնպես փոփոխությունների է ենթարկվում՝ գործիքների կատարելագործման, մանկավարժության և կատարողական հմտության զարգացմանը զուգահեռ: Նպատակը՝ կատարողական տեխնիկական ավելի ազատ դարձնելն է:

Փողային գործիքների զարգացման պատմության ընթացքում ամենազգալի փոփոխություններ կատարվել են լեզվակային փողային գործիքների մոտ, օրինակ՝ հնում կլառնետի մուռնդտուկը դրված է եղել այսօրվա դրվածքին հակառակ, այսինքն՝ լեզվակը դեպի վեր,

և երաժշտի երկու շրթունքներն էլ եղել են դեպի ներս ծավալած: Իհարկե, դա ունեցել է իր անհարմարությունը, քանի որ վերևի շրթունքով նվազը կարգավորելն ավելի դժվար է, քան ներքևինով: Հետագայում, երաժիշտները մունդշտուկը լեզվակը պատտել են դեպի ներքև, և այն նստել է ներքևի շրթունքի վրա: Այսպիսով, ներքևի շրթունքը ծավալել է միայն ատամների վրա, իսկ վերևի շրթունքը ծածկել է միայն մունդշտուկը, որն ավելի հարմար է դարձրել օդի շիթի անցումը միայն մունդշտուկի միջով:

Ֆագոտը կատարելագործման, զարգացման երկար ուղի է անցել: Նրա նախատիպերն են եղել Բոմբարդը և Պոմմերը, որոնք օգտագործվել են որսորդության ժամանակ: Այս գործիքների երկարությունը եղել է 2,5-ից 3 մետր (և մունդշտուկով): Այն օգտագործելը բավական դժվար էր, երկու հոգի այն կրում էին իրենց ուսերի վրա, իսկ երրորդը՝ նվագում էր: 17-րդ դարում գործիքը կատարելագործվեց և կոչվեց ֆագոտ, որն իտալերենից թարգմանաբար նշանակում է «կապ», իսկ մունդշտուկը փոխվեց կրկնակի լեզվակի:

Փոփոխության է ենթարկվել նաև ֆլեյտան՝ հեռացվել է հենակը, որը հնարավորություն է տվել ձախ ձեռքի մատներն ազատել ավել լորդ լարումից:

Ցայտուն օրինակ է նաև գալարափողի դրվածքի փոփոխությունը: Նախկինում, երբ գալարափողը բնական էր՝ առանց կափույրի (вентиль), այն նվագում էին ինչպես որսորդական եղջերափողը: Կատարողը աջ ձեռքով բռնում էր ռաստրուբի տակից, որն էլ ծառայում էր որպես հենարան: Ցանկանալով մեծացնել գործիքի արտահայտչականությունը՝ կատարողը գործիքի ռաստրուբը իջեցնում էր ցած՝ ձեռքը մտցնելով նրա մեջ և ստանում նոր հնչողություն՝ «սուրդինով»:

19-րդ դարում ավելացվեցին կափույրը, որոնք գործիքին տեխնիկական լայն հնարավորություններ տվեցին: Այսօր, գալարափողը ավելի է կատարելագործվել և գործնականում կիրառվում է միայն in F լարվածքի տարբերակը, ի տարբերություն նախկինում գոյություն ունեցող մեկ տասնյակից ավելի լարվածքների:

Զգալի փոփոխությունների է ենթարկվել նաև շրթունքների վրա մունդշտուկի դրվածքը:

19-րդ հարյուրամյակում շեփոր, կոռնետ նվագողների և մանկավարժների շրջանում ընդունված էր, որ մունդշտուկի զգալի մասը՝ 2/3-ը հենվի ներքին շրթունքի վրա: Այս ձևի կողմնակիցներից էր Փարիզի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, կոռնետի հանրահայտ ձեռնարկի հեղինակ՝ Ժ.Բ.Արբանը:

Այսօր, կիրառվում է ավելի արդյունավետ դրվածք՝ մունդշտուկի մեծ մասը, մոտ 2/3-ը հենվում է վերևի շրթունքի վրա: Այդ դրվածքը կիրառում են պղնձյա փողային գործիք նվագող բոլոր երաժիշտները, որն ավելի արդյունավետ է:

Գործիքի դրվածքի զարգացումը հաստատում է, որ ազատ կատարմանը օժանդակում է հետևյալ կանոնների պահպանումը:

ա) Գլուխը ուղիղ վիճակում պահել: Թեք լինելու դեպքում (վերև, ներքև, աջ, ձախ և այլն) օդի շիթը ճիշտ չի փոխանցվի մունդշտուկ, որի հետևանքով ձայնի որակը կարող է տուժել:

բ) Նվագելիս անհրաժեշտ է պահպանել մարմնի ուղիղ կեցվածքը: Ուսերը պետք է ազատ լինեն մի փոքր դեպի հետ, որն օգնում է ազատ ներշնչելուն ու արտաշնչելուն:

գ) Մեծ ուշադրություն պետք է դարձվի ձեռքերի և մատների դրվածքին, որոնք անմիջական շփման մեջ են գործիքի հետ: Պետք է ուշադրություն դարձնել, որպեսզի ձեռքերը չլարվեն, որովհետև ձեռքերի լարվածությունը կհաղորդվի մատներին և կփժվարացնի մատների ազատ աշխատանքը: Մատները գործիքի վրա պետք է դնել մի փոքր կորությամբ և հնարավորինս ազատ: Նվագելու ընթացքում պետք է մատները շատ չբարձրանան կամ չտարվեն այլ կողմ, քանի որ դրանք կատարում են նույն փականների (клапаны) դերը:

դ) *Ուտքերի ճիշտ դիրքը նվագելիս:*

Ուտքերը պետք է լինեն այնպիսի դիրքում, որպեսզի ապահովեն մարմնի հաստատուն դիրքը, այսինքն՝ կամ իրարից մի փոքր հեռու,

կամ ձախ ոտքը մի փոքր առաջ: Ինչպես մարմնի, այնպես էլ ոտքերի շրջանում, նվագողը լարվածություն չպետք է զգա:

Նստած նվագելիս ուշադրություն դարձնել ճիշտ նստելուն, այսինքն, պետք չէ խորը նստել աթոռին, (կխանգարի դիաֆրագմայի ազատ աշխատանքին) կամ՝ ոտքերը դնել մեկը մյուսի վրա, որը կխանգարի նաև որովայնի մկանների ազատ աշխատանքին:

Ե) գործիքի դիրքը:

Նվագելիս գործիքի ճիշտ պահվածքը կատարողական տեխնիկային տիրապետելու երաշխիք է: Հիմնական ցուցանիշը այս դեպքում պետք է լինի հարմարությունը և ազատ նվագելու զգացողությունը:

Առանձին դեպքերում այս ձևերը կարող են չհամընկնել ընդունված նորմաներին, քանի որ շատ բան պայմանավորված է աշակերտի անհատական ընդունակությունից, ծնոտի և ատամների կառուցվածքից: Օրինակ՝ եթե աշակերտի վերին ծնոտի ատամները դեպի դուրս են, ապա նվագելիս պետք է գործիքը պահել մի փոքր ցած, իսկ եթե ներքևի ծնոտն է ձգված դեպի դուրս, ապա գործիքը պետք է պահել դեպի վեր և այլն: Այս ամենի նպատակն այն է, որ արտաշնչվող (փչվող) օդի շիթը մուտք գործի մուռնշտուկի կենտրոնական մասի մեջ:

***Սկսնակ երաժշտների հետ տարվող աշխատանքի
առանձնահատկությունները***

1. Սկզբնական ուսուցման հիմնական խնդիրները:

Սկզբնական ուսուցումը, մասնագիտական ուսուցման մի մասն է և նպատակը սկսնակ երաժշտին մասնագիտական գիտելիքներ հաղորդելը:

Այս փուլում, սովորողը ինչքան հնարավորի է շատ պետք է առնչվի երաժշտական արվեստի լավագույն նմուշների հետ, ստանա

ճիշտ երաժշտաուսուցողական դասեր: Միաժամանակ, ուսուցիչը պետք է նպաստի աշակերտի աշխարհայացքի ճիշտ զարգացմանը, կամային որոշ հատկությունների բացահայտմանը և այլն: Այս ամենի համար, մանկավարժից պահանջվում է մեծ պատասխանատվություն, հիմնավոր գիտելիքներ և դասավանդման հմտություն՝ սկսման աշակերտի հետ տարվող աշխատանքի ժամանակ:

2. Առաջին դասի նշանակությունը:

Աշակերտի ընդհանուր երաժշտական գիտելիքները և ֆիզիկական զարգացումը ստուգելուց հետո դասավանդողը կարող է անցնել գործիք նվագելու ուսուցմանը: Առաջին դասին անհրաժեշտ է աշակերտին ծանոթացնել իր գործիքին: Դա առաջարկվում է անել հետևյալ կերպ. նախ ուսուցիչը պետք է աշակերտին հաղորդի տվյալներ գործիքի մասին: Օրինակ՝ գործիքի մասերի անունները, կառուցվածքի, պատմական աղբյուրների մասին և այլն: Այս բոլորը պետք է բացատրվի հակիրճ, պարզ ու հասկանալի: Այնուհետև պետք է բացատրել գործիքի խնամքը: Անհրաժեշտ է ցույց տալ, թե ինչպես պետք է հավաքել և առանձնացնել գործիքի մասերը: Ինչպես դնել պատյանի մեջ, ինչպես պահպանել գործիքը և այլն: Նախնական ծանոթացումից հետո առաջարկվում է ցուցադրել գործիքի կատարողական հնարավորությունները՝ թե՛ տեխնիկական, թե՛ արտահայտչական: Դա կողմորի աշակերտին և մեծապես կնպաստի գործիքին տիրապետելու ուսուցողական ընթացքին: Այս բոլորից հետո, մանկավարժը, աշակերտին պետք է ցույց տա թե ինչպես բռնել գործիքը նվագելու ժամանակ:

Ծանոթանալով գործիքին, շրթունքների դրվածքին, աշակերտը կարող է անցնել ամենադժվար գործնական պահին՝ առաջին ձայնի արտաբերմանը:

Փորձը ցույց է տալիս, որ պետք է սկսել այն ձայնից, որը տվյալ գործիքով հեշտ է ստացվում: Մեծ մասամբ այն ձայնն է, որը գտնվում է տվյալ գործիքի միջին ձայնասահմանում և կապված է համեմատաբար դյուրին ապլիկատուրայի հետ: Օրինակ՝ պլնձյափողա-

յին գործիքների բնական հնչյունները, իսկ փայտյափողային գործիքների այն հնչյունները, որոնք կատարում են բաց անցքերով: Օրինակ ֆագոտով՝ փոքր օկտավայի ֆա, ֆլեյտայով՝ 1-ին օկտավայի դո դիեզ, հորոյով՝ 1-ին օկտավայի սի, կլառնետով՝ 1-ին օկտավայի սոլ և այլն:

Դասավանդման վարժությունների նյութը (և՛ փայտյա, և՛ պղնձյա փողային գործիքների համար) պետք է աշակերտի համար լինի մատչելի, կատարողական տեսակետից դյուրին: Ոչինչ այնքան չի վնասում սկսնակ աշակերտի ուսուցմանը, որքան մեկ դասի ընթացքում նյութերով ու տեխնիկական վարժություններով անհարկի ծանրաբեռնելը: Այդ երևույթներից խուսափելու համար, աշակերտը, որն սկսում է արտաբերել առաջին հնչյունները և տիրապետել սկզբնական ապլիկատուրային, պետք է սկսի փոքրածավալ երկեր կատարելուց՝ երգեր, պարեր, պիեսներ, որոնց մեղեդին լինի դյուրընկալելի և հիշվող:

Երաժշտական նյութի վրա տարվող աշխատանքը

Փողային գործիք նվագողը ընդհանրապես գործ ունի երաժշտական երկու նյութի հետ.

ցուցական նյութ, որի մեջ մտնում են վարժություններ, գամմաներ և էտյուդներ:

գեղարվեստական նյութ, որի մեջ մտնում են տարբեր բնույթի երկեր՝ դաշնամուրի նվագակցությամբ, կամերային և նվագախմբային ստեղծագործություններ:

Քանի որ երաժշտական այս նյութերն ունեն իրենց առանձնահատկություններն ու խնդիրները, ապա դրանք մենք կուսումնասիրենք առանձին-առանձին:

Ցուցական նյութ

ա) առաջին հերթին այս վարժությունների մեջ են մտնում պահված հնչյունները:

Գործնական փորձառությունից հայտնի է, որ պահված հնչյունները ամենատարածված վարժություններից են համարվում և, որ

պահված հնչյունները նվազում են գրեթե բոլոր երաժիշտներն՝ անկախ իրենց պատրաստվածության աստիճանից: Տարբեր երաժիշտներ նվազում են տարբեր ձևերով. ոմանք՝ խրոմատիկ հերթականությամբ, մյուսները՝ արպեջոյի ձևով, ինչպես նաև օկտավաներով: Պահված ձայներով պարապելու ընթացքում պետք է ուշադիր հետևել հնչյունի տևողությանը, հնչերանգի մաքրությանը և տեմբրի որակին:

բ) Գամմաներ

Երիտասարդ երաժշտի կատարողական արվեստի կազմավորման գործում մեծ դեր է խաղում գամմաներ և արպեջոներ պարապելը, որոնք հնարավորություն են տալիս կատարելագործելու հնչերանգը, մատների հավասար աշխատանքը և տարբեր ապլիկատուրային զուգորդումները, շնչառության զարգացումը, ձայնասահմանների հավասար հնչողությունը, ռիթմիկ կատարումը և այլն:

Պարապմունքների ժամանակ պետք է նվազել տարբեր ձևի գամմաներ և արպեջոներ: Ամենատարածվածը՝ դիատոնիկ (մաժոր ու մինոր) և խրոմատիկ գամմաներն են: Արպեջոյի ձևից ամենահաճախակի կիրառվում է եռահնչյունը և դոմինանտ սեպտակորդը: Բոլոր գամմաները և արպեջոները, պայմանավորված գործիքի ձայնասահմանի հնարավորությունից, կարող են կատարվել մեկ, երկու կամ երեք օկտավայի սահմաններում:

Գամմաների և արպեջոյի պարապմունքը կատարողական արվեստում պետք է սկսել ուսման առաջին իսկ տարում, որպես օրենք՝ երեք, չորս ամսից՝ գործիքի դրվածքը և հնչյունի արտաբերելը ըմբռնելուց հետո:

Մինչև նվազելը սովորողին պետք է բացատրել դիատոնիկ գամմայի կառուցվածքը, գամմաների հերթականությունը կատարելը (կվինտային տոնի վրա):

գ) Էտյուդներ

Էտյուդների կատարումը զարգացնում է տեխնիկական հնարավորությունները, որոնք անհրաժեշտ են կատարողական արվեստում, այսինքն մատների տեխնիկայի զարգացում, ապլիկատուրա-

յին դժվարությունների հաղթահարում, մետրառիթմիկ զարգացում, ծայնասահմանային դժվարությունների հաղթահարում: Բացի այդ՝ էտյուդները երաժշտի համար նաև ֆիզիկական մարզանք են:

Ինչպե՞ս պետք է նվագել էտյուդը: Նախ ընթերցել նոտաները, սովորել դանդաղ՝ ուշադրություն դարձնելով տոնայնությանը, տեմպին, դինամիկ և ավտերացիայի նշաններին, շտրիխներին և վերջում՝ անգիր (ոչ միշտ):

Որպեսզի էտյուդում ներառված տեխնիկական և արտահայտչական միջոցներն ամրապնդվեն և շուտ չմոռացվեն, առաջարկվում է էտյուդները ժամանակ առ ժամանակ նվագել:

2. Աշխատանք գեղարվեստական ստեղծագործություն ուսուցանելիս.

Աշակերտի, գեղարվեստական նյութի հետ աշխատելու ձգտումը և ունակությունը դասավանդման կարևոր և դժվարին փուլերից է: Դրանք երեքն են:

ա) նախնական ծանոթացում ստեղծագործության հետ:

Ուսուցիչը պետք է աշակերտին ծանոթացնի ստեղծագործության հեղինակին, ստեղծագործության ձևին, որից հետո անցնի կատարելուն: Սրա առավելությունն այն է, որ աշակերտը հենց սկզբից ուսուցչի օգնությամբ հաղթահարում է ապլիկատուրային և մետրառիթմիկ դժվարությունները:

բ) Գեղարվեստական ստեղծագործության վրա աշխատելու երկրորդ փուլը ավելի դժվար է և երկար, քանի որ հիմնական աշխատանքն այստեղ է կատարվում: Անհրաժեշտ է լավ ծանոթանալ հեղինակի նշումների՝ տեմպի, դինամիկ և արտահայտչական նշանների, շտրիխների ու ռճի հետ և այլն: Ստեղծագործությունը սովորելու ընթացքում ցանկալի չէ մեխանիկորեն մի քանի անգամ սկզբից մինչև վերջ նվագել, քանի որ այս ձևը ոչ թե պարապել է նշանակում, այլ նվագել, իսկ աշակերտին անհրաժեշտ է հաղթահարել ստեղծագործության դժվար հատվածները առանձին-առանձին: Աշխատելով տեխնիկական դժվարի հատվածների վրա, հարկավոր է նվագել դանդաղ՝ ուշադիր լսելով և հետևելով բոլոր հնչյուններին:

գ) Երրորդ փուլը կատարողականություն:

Այսինքն, ստեղծագործությունը պետք է նվազել ամբողջովին, (ցանկալի է անգիր) հնարավորինս առանց ընդհատելու և անպայման դաշնամուրի նվագակցությամբ:

Այսպիսով, ուսումնասիրեցինք այն փուլերը, որոնք օրգանապես կապված են միմյանց: Իհարկե, չպետք է մոռանալ, որ այս բաժանունը պայմանական բնույթ ունի: Միշտ պետք է նկատի ունենալ աշակերտի երաժշտական անհատական տվյալները, ստեղծագործության դժվարությունը և այլն:

Ի վերջո, այս աշխատանքն ավարտվում է աշակերտի ելույթով: Այստեղ էլ կան դժվարություններ, քանի որ բենը լավ ներգործություն է թողնում: Շատերը, բենի վրա հուզվում են, կաշկանդվում, որի հետևանքով դասարանում կատարված աշխատանքի մեծ մասը չի երևում:

Ի՞նչ է հարկավոր այս դեպքում.

1. Կատարվող ստեղծագործությունը պետք է աշակերտի համար մատչելի լինի:

2. Աշակերտը պետք է անթերի և անգիր սովորի կատարվող ստեղծագործությունը:

3. Աշակերտի գործիքը պետք է միշտ լինի սարքին վիճակում:

4. Աշակերտը պետք է կարողանա կենտրոնանալ և ուշադրություն չդարձնել դահլիճում եղած աղմուկին կամ խոսակցությանը:

5. Հուզմունքին լավ չտիրապետող աշակերտին հարկավոր է հանձնարարել փոքր կտավի ստեղծագործություններ և հաճախակի նվազել փակ և բաց երեկոներին, բենին և ունկնդիրին ընտելանալու համար:

Դասավանդման մեթոդիկայի խնդիրն է, որ գիտական հիմքի վրա դրվի կադրեր պատրաստելու գործը: Այս բոլորն անհրաժեշտ է աշակերտին մասնագետ երաժիշտ դառնալու համար:

Ծանոթագրություն

1. Розанов С.В. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. Изд. 2-е доп. М., 1938.

Լիլիթ Երվանդի Գրիգորյան
դաշնակահար, Կոմիտասի անվան
ԵՊԿ կատարողական արվեստի պատմության և
մանկավարժական պրակտիկայի ամբիոնի պրոֆեսոր

«Չի կարելի կարծել, թե իրենից ոչինչ
չներկայացնող մարդը կարող է
այնքան լավ նվագել Բեթհովենի
ստեղծագործությունները, որ կարող է
«մարդկանց հոգիներն այրել»:
Ա.Բ.Գոլդենվեյզեր

Լ.Վ.ԲԵԹՀՈՎԵՆ՝ op.31 ԹԻՎ 2 d-moll ՍՈՆԱՏԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐ

Սոնատի բազմամաս ձևը, զարգացման իրեն հատուկ դրամատիզմով, ընդլայնված հզոր մշակման միջոցներով հակադրվող թեմաներով, որով և Բեթհովենի համար եղել է ստեղծագործական մտահղացումների արտահայտման գլխավոր բնագավառը:

Այդ ձևում* են գրվել ջութակի և դաշնամուրի, թավջութակի և դաշնամուրի սոնատները, սիմֆոնիաները, կվարտետները, տրիոները, կոնցերտները, ինչպես և դաշնամուրի 32 Սոնատից բաղկացած շարքը, որն իր տեսակարար կշռով կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ կարող է համեմատվել Յ.Ս.Բախի ժառանգության՝ ԼՏԿ (Լավ Տեմպերացված Կլավիր) հետ:

Բեթհովենի դաշնամուրի սոնատները համարվում են «Հոգևոր կյանքի տարեգրություն» (2. էջ): Նրանցում այսպես թե այնպես շոշափված են կոմպոզիտորի ստեղծագործության գեղարվեստական

* «Բեթհովենին, ինչպես ոչ ոքի, հաջողվել է, ընդլայնել ակնթաթորեն հոսող ներկայի սահմանները հասցնել հսկայական, միակուռ, անսասան երաժշտական շենքի ձևին» (1. էջ 130):

հիմնական խնդիրները: Ինչպես հաստատում է Ս.Ֆեյնբերգը «այստեղ տիտանական քուրա է տեղադրված, որտեղ ճակատագրի հարվածների տակ կռում են նրա հնչյունային բոլոր ձևերի կայծակները: Արդյունքում դաշնամուրն ունիվերսալ այն նշանակությունն է ստանում, որն իրեն չի սպառել և մեր օրերում, և հնարավոր է կպահպանվի նաև ապագայում» (3. էջ):

Դաշնամուրի սոնատներն արտահայտելով Բեթհովենի ստեղծագործական ուղին նրա սկզբնաղբյուրներից մինչև կյանքի վերջին տարիները, նրա երաժշտական ժառանգության կարևորագույն շերտն են: Սկսած այն օրինակներից, որոնցում դեռևս զգացվում է իր նախորդների ազդեցությունը (Ֆ.Է.Բախ, Հայդն, Մոցարտ), կատարելությամբ տիրապետելով նրանցից ժառանգած ձևին և դառնալով նրա լիիրավ տիրակալը, Բեթհովենն իր ստեղծագործության մեջ հանգում է գործիքային հերոսական դրամաների («Պաթետիկ», «Ապասիոնատ»), քնարական ֆանտազիաների (12-րդ, 14-րդ Սոնատներ) ստեղծմանը, հետագայում երաժշտական մտքի հղացմամբ և բազմազանությամբ, ձևերի և տեխնիկական հնարների նոր ուղի է բացում Շումանի, Շուբերտի ռոմանտիկ նոր սոնատների համար:

Բեթհովենի սոնատներն ուսումնասիրող դաշնակահարների առջև հառնում են կատարողական լուրջ դժվարություններ: Նրանք միախլուսված են ոչ միայն բեթհովենյան դաշնամուրային ոճի ինքնատիպության տիրապետման, կոմպոզիտորի դաշնամուրային հնչողության ընդարձակման ձգտմամբ՝ դաշնամուրի «նվազախմբայնությամբ», նրա մասշտաբայնությամբ, ռիթմական, ազդգիկ, տեմբրային և բնորոշ արտահայտչամիջոցների այլ կողմերով, բայց և առաջին հերթին, կարողանալ ներթափանցել բեթհովենյան երաժշտական մտածողության ոչ միանշանակ աշխարհը, գիտակցորեն մոտենալով երաժշտական կերպարների համակարգի, դրամատուրգիայի, գաղափարների, որոնք անցնում են բոլոր սոնատներով, միախլուսելով դրանք գեղարվեստական մեկ միասնականությամբ: Այդ պատճառով էլ յուրաքանչյուր սոնատի իմաստավորու-

մը, ոչ միայն որպես ինքնուրույն, ներփակ ստեղծագործության, այլ որպես ավելի խոշոր կառուցվածքի օրգանական մաս, նրա հետ կապված կարևոր կառուցվածքային և կերպարային գծերով, նրա օրինական տեղի հայտնաբերումը շարքում, շատ բաներով կօգնի կատարողին հստակեցնելու և մեծացնելու կերպարային ոլորտները, տեսակավորել հակադրման դրամատուրգիան, գտնելու ավելի ճիշտ, վառ կերպարազգացմունքային լուծումներ, հնչյունային արտահայտչամիջոցների ինտոնացիոն վերարտադրում:

Անշուշտ, կոմպոզիտորի ոճի ընդհանուր սկզբունքների իմացությունը, գեղարվեստական մտածելակերպը կարևոր է Բեթհովենի դաշնամուրի սոնատների մեկնաբանողի առջև ծառայող խնդիրները պարզելու համար: Միաժամանակ, դրանցից մեկի ընթերցման փորձառությունը, անկասկած, կարող է դյուրացնել Բեթհովենի դաշնամուրային մյուս սոնատների տիրապետումը, նպաստելով դրանց ընթերցման խորությամբ: Ջանալով բնութագրել այս կամ այն ստեղծագործության մեկնաբանման հիմնական սկզբունքները, հազիվ թե նպատակահարմար է սահմանափակվել երկու, երեք երաժիշտների կատարման վերլուծմամբ, առավել ևս, եթե խոսքն այնպիսի հանձարեղ ստեղծագործության մասին է, ինչպիսին Բեթհովենի II-րդ, օր. 31 ռեչիտատիվներով Սոնատն է: Մյուս կողմից, Սոնատի յուրաքանչյուր ընթերցում հնարավորություն է ընծեռում ստեղծագործության հասկացողության նոր կողմերը, նոր հնարավորությունները, երաժշտության գեղեցկության կենսունակության գերագույն վկան՝ կերպարների «Բարձրագույն ճշմարտությունը»*, որոնց շնորհիվ Սոնատը ոչ միայն աշխարհի հանրահայտ դաշնակահարների եկկացանկի մաս է կազմում, այլ նաև դարձել է բազում երիտասարդ կատարողների վարպետության ինքնատիպ «փորձաքար»:

Այդ առումով լիիրավ օրինաչափ է կատարողականության վեր-

* «Գեղարվեստական ամբողջության ճշմարիտի, այսինքն սուբյեկտիվին խորթ, քմահաճ գեղագետի սահմաններում, հետևաբար օրինական և թույլատրելի մեկնաբանական «գագաթները» գործնականորեն անսահմանափակ են» (4. էջ 15):

լուծման միտումների հստակեցումը և ստեղծագործության մեկնաբանումներին դիմելը կատարողների առջև բացել է բովանդակության և ձևի կատարելության բացահայտման անսահման հնարավորություններ:

Այդ տեսակետից հետաքրքրական է d-moll Սոնատի խորհրդային տարիների ռուս դաշնակահարների Հ.Գ.Նեյհաուզի, Մ.Հ.Գրինբերգի և Լ.Ն.Վլասենկոյի հայտնի կատարումների ծայնագործությունները և մեկնաբանման համեմատական վերլուծման հիման վրա փորձենք վեր հանել ստեղծագործության մեկնաբանման առավել ընդհանուրը և տարբեր մոտեցումներում:

Բեթհովենի դաշնամուրի (օր. 31 d-mool 17-րդ) Սոնատը գերմանացի կոմպոզիտորի ստեղծագործության միջին շրջանին է պատկանում, ուր յուրաքանչյուր ստեղծագործություն, սկսած «Հերոսական» սիմֆոնիայից, «Լուսնի» Սոնատից՝ բեթհովենյան հանձարի զուլխագործոց է:

d-moll Սոնատի (նախագծային) նշումները գրառվել են 1801-1802 թվականների ծնռանը, իսկ հեղինակն այն ավարտել է 1802-ի ամռանը: Ըստ Ռոմեն Ռոլանի Սոնատը հիշեցնում է «սիրո, ողբի, կյանքի էներգիայի խանդավառ ընկալումը, անսանձելիությունը: Այն շանթերով տեղեկացնում է մռայլ հերոսականության մասին» (5. էջ 142):

Սոնատը սկսվում է պայքարով, որի լարվածությունն ու կրքոտությունը գերազանցում են «Լուսնի» Սոնատի ավարտի համապատասխան որակները: Առաջին մասի ողբերգականությանը հակադրված է միջին մասի իմաստուն, կենտրոնացած հանդարտությունը, իսկ ֆինալը, չնայած սրընթացությանն ու անհանգստությանը, համեմատաբար ավելի «օբյեկտիվ» բնույթի է*:

Սոնատի երաժշտությունը լի է պաթետիկ տրամադրությամբ, «վիպական-վեհաշուք» (Ս.Ֆեյնբերգ) կերպարներով: Ողբերգական

* օր. 31 N 17 Սոնատի մասերի հարաբերությունը կանխորոշում է համաշխարհային դաշնամուրային արվեստի գագաթներից «Ապպասիոնատի» սկզբունքը:

նոր արտահայտչականության փնտրտուքները կոմպոզիտորին ստիպում են անցնելու գործիքային հնարքների սահմանը. նրան չի բավարարում դաշնամուրային գունապնակը սիմֆոնիկ հնչողության «ենթաձայններով» հարստացմամբ, առաջին մասի ռեպրիզան սկսող Largo-ում զգացվում է մարդկային ձայն՝ արտահայտիչ վոկալ ասերգ*:

Անսովոր գեղեցկություն ունի Adagio-ի (երկրորդ մաս) մեղեդային նյութը: Մեղեդին անցնում է գոսերի տրեմոլոյի ֆոնի վրա, որպես մարդկային ձայն՝ խորաթափանց և խստաբարո: Տեղին է նորից հիշել Ռոմեն Ռոլանի խոսքերը Adagio-ի մասին. «Բեթիովենը հազվադեպ էր ցուցադրում իրեն ներդաշնակությունը, ըստ էության վարպետ (որը կապ չունի այս դեպքում մասնագիտականի հետ) որպես արվեստի հավասարակշռության, ոգու աստվածային պարզության...» (5. էջ 151):

Սոնատի երկրորդ մասի ինտոնացիաների արտահայտչականությանը փոխարինելու է գալիս ֆինալը, որտեղ պոռթկումն ու կրքոտությունը տասնվեցերորդականների փոթորկուն հոսքի մեջ, ստեղծում են քամու թեթև շարժման, ապա բռնկվող տարերքի տպավորություն: Եզրափակիչ մասը՝ ֆինալը, բանաստեղծական է նրաբազեդ, չնայած Allegretto-ի հուզումնալիությանը, որը հոգում մինչև վերջ չարտահայտվածի տպավորություն է թողնում, այն սուզվում է փարատող լուսավոր հալվող տխրության մեջ:

Ընդհանուր գծերով նշելով սոնատի կերպարային մթնոլորտը համեմատենք Մարիա Գրինբերգի ձայնագրությունը Հենրիխ Նեյխաուզի և Լև Վլասենկոյի մեկնաբանումների հետ, վեր հանելով կատարողների տեմպային լուծումների նշանակությունը ստեղծագործության գեղարվեստական մտքի բացահայտման մեջ:

Մարիա Գրինբերգն այն դաշնակահարներից է, որոնց կատարողական ձեռագրին հատուկ են բարձր արվեստի «իրական շնչառու-

* «Կ.Ն.Իգումնովն այդ մասի մասին ասում էր. «Ղա կամարակապ եկեղեցու երգեցողություն է» (6. էջ 32):

թյունը», մտքի և գեղեցկության, զգացմունքայնության զուգորդման ներդաշնակությունը, ինչպես գրել է Դ.Ա.Ռաբինովիչը. «Գրինբերգի երաժշտական «զգացողության» մեջ Բեթհովենի ստեղծագործությունը ջերմ արծազանք է գտնում» (4. էջ 220): Հատկանշական է, որ արտիստն իր ծննդյան 60-ամյակին նվիրված համերգաշարին կատարեց Բեթհովենի բոլոր 32 սոնատները*:

Մ.Գրինբերգը d-moll Սոնատի մեկնաբանության մեջ բացահայտում է առաջին հերթին դրամատուրգիայի հակադրությունը, գեղարվեստական մտքի միասնությունը: Մտքի գազաթնակետային հատվածները նրա մեկնաբանության առաջին մասի մշակման մասը և ֆինալը: Գլխավոր պարտիան, որն ի հայտ է գալիս անսպասելի և տազնապալի առաջին մասի մշակման մասում, դաշնակահարն սկսում է համդարտ - արագ տեմպով ($\text{♩}=116$): Գլխնոր պարտիայում հատուկ կրքոտ տազնապի բնույթը Largo-ի էպիզոդներում են, որոնք ելնում են վարընթաց պոռթկուն ութերորդականների ճանապարհին Սոնատի ամբողջ առաջին մասը ներթափանցված է այդ երկու սկիզբների պայքարով ասերգի Գրինբերգի կատարմամբ:

Բեթհովենի ստեղծագործությունների և Կլասենկոյի կատարողական զինանոցում, կազմում են անցյալ դարի 60-70-ական թվականների նրա երկացանկի հիմնական կորիզը, նույնպես բավականին ծանրակշիռ են ներկայացված: (Իրոք, այստեղ նախ և առաջ բացի «Պաթետիկ», «Լուսնի», 2-րդ, 17-րդ, «Ապասիոնատ» սոնտաներից ներկայացված են Ֆանտազիան (օր. 77), Բագատելները, Վարիացիոն շարքերը, դաշնամուրի և նվագախմբի 5 Կոնցերտը): Ի դեպ 17-րդ Սոնատի գլխավոր պարտիային Գրինբերգը այլ մոտեցում ունի, նրա մոտ այն ավելի շարժուն է ($\text{♩}=130$): Ամբողջ Սոնատի կառուցվածքային գազաթնակետի կենտրոնը, Կլասենկոյի մեկնաբանությամբ, առաջին մասն է: Այդպիսի որոշումը հանգեցնում է սրընթաց էքսպոզիցիան, հիմնական թեմաների տարերային կամային բնույթը, լուսավորված մեկ կտրվածքով՝ «կրքերի պայքարի

* Գրինբերգը Մ.Ի. 30 ձայնասկավառակի համար ձայնագրել է նաև Բեթհովենի Սոնատների ամբողջ շարքը:

պատկեր, ողբերգական բախումներ և զգացմունքային սկիզբ» (2. էջ 324):

Սոնատի էքսպոզիցիայի տենպային դրամատուրգիան Գրինբերգի և Վլասենկոյի կատարումներում, նեղ անհատական են: Օրինակ, եթե Գրինբերգի մոտ էքսպոզիցիայի օժանդակ պարտիան կարծես աննկատ է հայտնվում, չփոխելով ընդհանուր տենպը ($\delta=108$), դրանով իսկ ընդգծելով շարադրանքի անհանգիստ, թրթռուն բնույթը, ապա Վլասենկոն դրան հասնում է գլխավոր տենպի դանդաղեցումով, դրանով հանդերձ այն անցկացնելով ավելի շարժուն ($\delta=124$), քան՝ Գրինբերգը:

Էքսպոզիցիայի միայն երկու կատարողի մեկնաբանության համեմատությանը, կարելի է որոշել այս կամ այն տենպի ընտրության նշանակությունը* ստեղծագործության կերպարային ոլորտի կառուցման մեջ: Եթե Գրինբերգը տենպի համեմատական կայունություն բերում է կառուցվածքի ամբողջականության, ապա Վլասենկոն էքսպոզիցիայի գլխավոր թենպի սլացիկ փոփոխվող տենպը օգտագործում է դաշնակահար-արվեստագետին մոտ ու հոգեհարազատ զգայական, պոռթկուն, կրքոտ, ստեղծագործական եռանդի ազդեցության համոզիչ ցուցադրության համար:

Անցնելով Սոնատի մշակման մասի Մարիա Գրինբերգի կատարման վերլուծությանը, նշենք, որ այս բաժինն արվեստագետը մեկնաբանում է որպես նոր, կրքերի շիկացման զարգացման առավել բարձր աստիճան (դրանով հանդերձ չփոխելով հիմնական տենպը), տանող դեպի առաջին մասի զագաթնակետը, որին նպաստում է և շարժման դինամիկ զարգացումը:

Վլասենկոյի մեկնաբանության մշակման մասը երկու նախադրյալների պայքար է**։ Նրա ընթերցմամբ այն ներկայանում է որպես

* Ա.Բ. Գոլդենվեյզերը համարում էր, որ «ձշմարիտ կարելի է կոչել այն տենպը, որն ունկնդրին կստիպի կենտրոնացած լսել կատարվածի էությունը, զգալ և հասկանալ այն» (7. էջ 102):

** «Բեթհովենը... հակադրում է բոլորովին հակասական գաղափարներ, հակադիր մտքեր և զգացմունքներ, քան այլ կոմպոզիտորներ»: Ս.Ե.Ֆեյնբերգ, Բեթհովենի սոնատները (1. էջ 131):

ստեղծագործության ամենալարված ամբողջական բաժին: Գրինբերգի նման, Վլասենկոն էլ գլխավոր պարտիայի տեմպը չի փոխում, սակայն Largo և դանդաղ (ritenuto) էպիզոդները ավելի աշխույժ է կատարում: Նրա ռեպրիզան կարծես թե ասելիքի միասնական բռնկման շարունակությունը լինի: Այստեղ գլխավոր պարտիան սկզբնական տեմպով է անցնում, սակայն, սկսած նրան հաջորդող Allegro-ից, Վլասենկոն շարժումն արագացնում է: Օժանդակ պարտիան ընթանում է շատ արագ տեմպով ($\text{♩}=132$), սակայն լարվածությունը աստիճանաբար դանդաղում է ($\text{♩}=124$), թեմայի բնույթն ավելի զուսպ է: Պայքարն իր լուծումը չի գտնում: Վլասենկոյի համեմատ, Գրինբերգը ռեպրիզայում բոլոր հիմնական թեմաներն անփոփոխ է անցկացնում շարժման մեջ պահպանելով բախումների նախկին բնույթը:

Սոնատն արտահայտչական ուժով տպավորիչ է Հ.Գ.Նեյհաուզի մեկնաբանությամբ: Առաջին մասը, նրա ընթերցմամբ, հատկապես էքսպոզիցիայում դառնում է բախման դրամատուրգիայի կենտրոն: Նրա կերպարներն աչքի են ընկնում պոռթկումներով, անհավասար, ազդեցիկությամբ և կառուցվում են տեմպային rubato-ի հիմքով, թռիչքներում և անկումներում:

Գլխավոր պարտիան Նեյհաուզն սկսում է Վլասենկոյի կատարմանը համազոր տեմպով ($\text{♩}=130$): Թեմայի հետագա նրա անցկացումը բնութագրում է շարժման որոշ անկումով, տեմպի դանդաղումով: Բայց աստիճանաբար (չոշափելի է ռոմանտիզացումը), կարծես ականա այն հզորանում է ($\text{♩}=102$ -ից մինչև $d=116$): Ինչքան մոտենում է օժանդակ թեմային Նեյհաուզը արագացնում է շարժումը, որի շնորհիվ այն շատ արագ տեմպում է ընթանում ($\text{♩}=132$): Մշակման մասը երաժիշտն սկսում է հանդարտ տեմպով, սակայն հասնելով դինամիկ հնչողության, այն ընթանում է աստիճանական accelerando-յի և զարգացման գագաթնակետին հասնելով, կտրուկ կանգ է առնում պահված հնչյունով:

Այսպիսով, Սոնատի էքսպոզիցիայի առաջին մասի հիմնական թեմաների շարադրանքի տեմպային լուծումները և նրա մշակման

մասի հիշյալ դաշնակահարների մեկնաբանումները բացում են մեկնաբանման հիմնական հակադրման ընդհանուր ուղղվածությունը՝ դինամիզացնելով, թեմաներն աստիճանաբար ձևափոխվում են և անցնում ծայրաստիճան արագություններով գագաթակետերի բախման:

Նեյհաուզը ռեպրիզայի մասում գլխավոր պարտիայի տեմպային բնութագիրը չի փոխում՝ ստեղծելով գեղարվեստական ընթանրացնող միատեսակ ոլորտների տեմպային անհրաժեշտ «կամրջակներ», իսկ օժանդակ պարտիան այստեղ անցնում է դանդաղ ($\downarrow = 126$), կարծես բեկվելով, պայքարից հոգնած: Նրանից հետո աստիճանաբար հանգստանում է և ռեպրիզան:

Սոնատի երկրորդ մասի՝ Adagio-յի երաժշտությունը կերպարների մի այլ աշխարհ է՝ հանդարտ, լի «զգացմունքների և կամքի խորհրդածություններով»:

Միջին մասում տղամարդու ողբի արտահայտումը Անտոն Ռուբինշտեյնը գրել է «լուսնի լույսի երազանք»: Ինչպես նկատում է Բեթհովենի սոնատներն ուսումնասիրող Յու.Ա.Կրեմյովը. «Սա Բեթհովենյան նոկտյուրններից մեկն է» (2. էջ 183):

Adagio-յի գրինբերգյան մեկնաբանությունը ներթափանցված է մարդկային ազնիվ ջերմությամբ, ընկղմված դասական խստությամբ: Արտիստը, վերցրած առաջին տակտերի տեմպը ($\downarrow = 44$) պահպանում է մինչև վերջ: Փաստորեն Գրինբերգն այս ողբի երգը մեկնաբանում է միասնական շարժման մեջ, առանց միջնամասի ներդաշնակության հակադրությունների: Կատարողն ամբողջությամբ կենտրոնանում է աշխարհում, նրբագույն զգացմունքների լուսավոր տխրությամբ՝ այստեղ մեղեդիական յուրաքանչյուր հատված լի է ներքին բովանդակությամբ, ներթափանցված նպատակաուղղված իմաստությամբ և պլաստիկ կատարելությամբ, էլ չենք նշում ծայնի գեղեցկության և կախարդիչ գրավչության մասին, որոնք դաշնակահարը, որպես արտահայտչամիջոց, օգտագործում է մարդկային, խոր ներանձնական աշխարհզգացողությունը:

Այս մասն այլ կերպ է մեկնաբանում Լ.Վլասենկոն. նա հեռու է

ներկյանվածության զգացումից: Ընդհակառակը, նրա Adagio-ն լի է գույների կենսունակությամբ: Ղաշնակահարի ընտրած տեմպը տատանվում է (♩=42)-ից մինչև (♩=52) ամպլիտուդայում: Այսպիսի տատանումը երաժշտին չի խանգարում կերտելու հիշվող ամբողջական կերպար: Գ.Նեյխաուզն անդրադառնալով Սոնատի դանդաղ մասի կատարմանը, նշենք, որ նրա համար զլխավոր փիլիսոփայական հոգեբանական խորաթափանցության աշխարհն է: Նրա ընտրած ամբողջ մասի տեմպը Վլասենկոյի ընտրածի համեմատ հնդհանուր է (♩=46), ինչպես նաև Գրինբերգի մոտ: 17-րդ Սոնատի Adagio-ի Նեյխաուզյան ընթերցման մեջ շատ բան է «ընթերցվում» դա, - ինչպես նշում է հայտնի երաժշտական քննադատ Գ.Մ.Ցիպինը, - Ռոմանտիզմի հիման վրա աճած բնափիլիսոփայության խելացի խոնարհում է բնության գեղեցկության առջև և, իր արմատներով «փոթորիկների և գրոհների» դարը գնացող թեժ ողբերգականություն... Adagio-ի ամեն մի տակտ լի է մեկ վեհամբարձ, մեկ՝ բողոքարկող մտքով» (9. էջ 44):

Այդ միտքը կարող է հասկանալի դարձնել և հասցնել ունկնդրին միայն մեծ արվեստագետը, որը ներարկվել է Շեքսպիրի ողբերգականությամբ և Գյոթեի իմաստնությամբ. «մարդկային բոլոր ցավերն ու բոլոր հույսերը, որոնց անունից է խոսում Բեթհովենը»*:

Եվ իրոք, Նեյխաուզի արտիստականության ռոմանտիկ սկիզբը զուգադիպում է «փոթորկի և գրոհների» դարաշրջանի զգացմունքների կառուցվածքի հետ, տվյալ կատարման մեջ զարգանում է գեղարվեստական միտքը, որը լիարժեք բացահայտում է Adagio-ի վեհ կերպարային բովանդակությունը:

Սոնատի եզրափակիչ մասի Գրինբերգի մեկնաբանությունը, չնայած կատարման ռիթմական առածգականության, ընթանում է միասնական շարժմամբ (♩.=76): Եթե դանդաղ մասում գրինբերգյան հաստատուն տեմպը թելադրվում է երաժշտության բնույթով՝ վե-

* Հայտնի է, որ երբ Շինդլերը Բեթհովենին հարցրել է op. 31 և op. 57 Սոնատների երաժշտության կերպարային բովանդակության մասին, կոմպոզիտորը պատասխանել է. «Կարդացեք Շեքսպիրի «Փոթորիկը» (2. էջ 176):

համբարձ-հանդարտ, ապա ֆինալը դաշնակահարը չի մասնատում, հասնելով տասնվեցերորդականների համընթաց հոսքի, դրանով հանդերձ ընդգծելով տեմբրադինամիկ և ռեգիստրների հակադրումները:

Վլասենկոն ֆինալը սկսում է Գրինբերգից արագ ($\downarrow=78$), և սկզբնական տեմպը անփոփոխ է մնում ամբողջ մասի ընթացքում: Հիմնական թեմաների ինտոնացիաներին հատուկ նշանակություն տալով, կերտում է գայթակղված կրքոտ կերպար. «հեռավորին և անհավանականին», դաշնակահարը այդ մասը նվագում է ռոմանտիկ պոռթկումով:

Նեյհաուզի կատարողական ըմբռնումը տարբերվում է նախորդ երկուսից՝ ֆինալում նրա կատարած ամենաշատ փոփոխությունները վերաբերում են օժանդակ թեմային:

Զնայած, որ Նեյհաուզը սոնատի եզրափակիչ մասն սկսում է նույն տեմպով, ինչպես և Վլասենկոն ($\downarrow=78$), սակայն մոտենալով օժանդակ պարտիային հրաժարվելով կարծես անցնում է «տեմպի միասնության» հայտնի կանոնից, կտրուկ արագացնում է՝ թեման սլացիկ, բայց աստիճանաբար հանդարտվում է, և ռեպրիզայի երաժշտությունը նորից վերադառնում է նախկին ընթացքին ($\downarrow=78$): Զևակագմավորման համար այսպիսի կարևոր արտահայտչամիջոցի տարրի օգտագործումը, որպես տեմպի բաղադրիչ, ուժեղացնում է նեյհաուզյան անսովոր մեկնաբանության ամբողջականության տպավորությունը: Անշուշտ, դրան օժանդակում է և կատարման հատուկ ինտոնացիոն արտահայտչականությունը:

Ինչպես հայտնի է, երաժշտությունը դա ժամանակի մեջ ընթացող արվեստ է: Եվ պարզ է մի բան՝ մեկնաբանման տեմպային բնութագրումները կօգնեն պարզաբանելու կատարողական մեկնաբանման սկզբունքների տարածական ժամանակային փոխհարաբերությունները:

Բեթովենի d-moll Սոնատի Հ.Գ.Նեյհաուզի, Մ.Ի.Գրինբերգի և Լ.Ն.Վլասենկոյի մեկնաբանությունների ձայնագրությունների վերլուծումը թույլ է տալիս հաստատելու, որ այս կամ այն մեկնաբանությա-

նը բնորոշ օրինաչափությունները մեծապես պայմանավորված են կատարողների մոտեցումից հեղինակային մտահղացման հարցերին:

Անկախ վերը նշված արվեստագետներից յուրաքանչյուրի ստեղծագործական անհատականությունից, գեղարվեստական անկրկնելի նկարագրի տարբերությունից, նրանց միավորում է մոսկովյան կատարողական դպրոցին պատկանելիությունը*, որը որպես այդպիսին կանխատեսում է երաժիշտ-դաշնակահարի դաստիարակում, որը անձնական մասնագիտական կարողությունների ցուցադրումից՝ տեխնիկա, հնչյունաարտաբերում, գեղեցիկ ֆրազավորում և այլն՝ գերազանցել է հոգևոր բարձրարժեք ազնիվ մեկնաբանությունը, և կատարվող երկի էության մեջ խորաթափանցությունը:

Բեթհովենի հանճարեղ ստեղծագործությունները (այդ թվում և դաշնամուրային) այսօր էլ առաջատար տեղ են գրավում մենակատարների երկացանկում, ինչպես նաև կոնսերվատորիաների, երաժշտական ուսումնարանների և դպրոցների ծրագրերի մասն են կազմում: Դրա հետ է կապված նրա դաշնամուրի սոնատների ընթերցման խնդրի ավելի ու ավելի սևեռուն ուշադրությունը, որը մեր բարդ, հակասական ժամանկներում ոչ միայն կորցրել, այլ հակառակը, ձեռք է բերել ավելի մեծ հետաքրքրություն: Մեկնաբանության խնդրի յուրաքանչյուր կատարողի ինքնատիպությունն իր ժամանակի պատկանելիության մեջ է, որովհետև կատարվող ստեղծագործությունն ի հայտ է բերում ոչ միայն աշխարհայացքային սկիզբ և մեկնաբանի գեղարվեստական դիրքորոշում, այլև կատարողական արվեստում գեղագիտական հայացքների նրա ժամանակի արտացոլումը:

Դա արտացոլվել է Բեթհովենի օր. 31 Սոնատի մեկնաբանությունների ինքնատիպության, մոտ անցյալի հռչակավոր երաժիշտ-

* Հանրահայտ է մոսկովյան դաշնամուրային դպրոցի ազդեցությունը հայկական ազգային դաշնամուրային արվեստի զարգացման վրա:

ների կատարման և նրանց մեկնաբանման կատարողական նորա-
նոր խնդիրների փնտրտուքով:

Ծանոթագրություն

1. Фе́йнберг С.Е., Сонаты Бетховена., / Вопросы фортепианного исполнения, вып.1, М.: Музыка, 1965.
2. Кремлев Ю.А., Фортепианные сонаты Бетховена, М.: Советский композитор, 1970.
3. Фе́йнберг С.Е., Бетховен. Соната op.106, / Вопросы фортепианного исполнения, вып.2, М.: Музыка, 1968.
4. Рабинович Д.А., Портреты пианистов, предисловие ко второму изданию автора, М.: Советский композитор, 1961.
5. Роллан Р., Собрание музыкально-исторических сочинений, том 3, М.: Искусство, 1938.
6. Тигранова И.Г., Музыка – жизнь моя, М.: Музыка, 1994.
Вопросы музыкально-исполнительского искусства, М.: Музыка, 1967.
7. Коган Г.М., Избранные статьи, М.: Советский композитор, 1985.
8. Ципин М., Портреты советских пианистов, М.: Советский композитор, 1982.

Տեմպային արտահայտության աղյուսակ

Սոնատի բաժինները	Մետրոնոմային տեմպեր		
	Գրինբերգ	Վլասենկո	Նեյխաուզ
I մաս Էքսպոզիցիա			
Գլխավոր պարտիա	♩=116	♩=130	♩=130
Օժանդակ պարտիա	♩=108	♩=124	♩=132
Մշակման մաս	♩=108	♩=130	♩=102
Ռեպրիզա			
Գլխավոր պարտիա	♩=108	♩=130	♩=130
Օժանդակ պարտիա	♩=108	♩=132	♩=126
Ժամանակ՝ ռոպե, վայրկ.	8 ռոպե 20 վայրկ.	8 ռոպե	6 ռոպե
II մաս			
Adagio	♩=44	♩=42 ♩=50	♩=46
Ժամանակ՝ ռոպե, վայրկ.	7 ռոպե 04 վայրկ.	7 ռոպե 10 վայրկ.	6 ռոպե 56 վայրկ.
Ֆինալ			
Գլխավոր պարտիա	♩=76	♩=78	♩=78
Օժանդակ պարտիա	♩=76	♩=78	♩=98
Ժամանակ՝ ռոպե, վայրկ.	7 ռոպե 40 վայրկ.	7 ռոպե 20 վայրկ.	7 ռոպե 05 վայրկ.
Կատարման ընդհանուր ժամանակը	22 ռոպե 64 վայրկ.	22 ռոպե 30 վայրկ.	20 ռոպե 55 վայրկ.

Արմինե Սուրենի Սողոմոնյան
դաշնակահար, Կոմիտասի անվան ԵՊԿ
մասնագիտական դաշնամուրի ամբիոնի դասախոս

ՀԱՄԵՐԳԱՅԻՆ ԵՆՈՒՅԹՆԵՐԻՆ ՀՈԳԵՔԱՆԱԿԱՆ ՆԱԽԱՊԱՏՐԱՍՏԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Երաժշտական կատարողական արվեստում գլխավոր խնդիրներից մեկը՝ համերգային ելույթներին հոգեբանական նախապատրաստումն է: Բոլոր երաժիշտ-կատարողներին բնորոշ է բեմական հուզմունքը:

Սկսնակ երաժիշտները պետք է գիտենան, որ անհաջող ելույթը կարող է պատահականություն լինել, բայց հաջողությունը՝ երբեք: Սակայն կատարողի բեմական հոգեվիճակը պայմանավորված չէ միայն երաժշտական ստեղծագործության հուսալի տիրապետմամբ:

Որո՞նք են բեմական հուզմունքի պատճառները:

Հուզմունքը միշտ որոշակի բացատրություն ունի: Հանդիսատեսի առջև հաջող ելույթ ունենալու համար, հարկավոր է ինքնատիրապետման, ուշադրության կենտրոնացման ամենօրյա աշխատանք կատարել: Շատ հոգեբանների կարծիքով, մարդու վրա բացասական ազդեցություն կարող են ունենալ կենցաղային վատ սովորությունները, ինչպես օրինակ, անպարտաճանաչությունը, անկազմակերպվածությունը, ապակենտրոնացումը, և այլն... Սրանք կարող են խաթարել երաժշտի կամային հատկանիշները:

Կատարող - երաժիշտը չի կարող նկարչի կամ գրողի պես ընտրել իր աշխատանքի համար հարմար օրեր կամ պահեր: Նրանք հաճախ ստիպված են լինում նվագել նախօրոք նշված օրը, անկախ տրամադրվածությունից, մինչդեռ նկարիչը կամ բանաստեղծը կարող են ընտրել հարմար պահեր: Հետևաբար, համերգը, դրան նախապատրաստությունը պահանջում է ուժերի մեծ լարում որոշակի ժամկետի համար:

Կան երաժիշտներ, ովքեր ելույթից առաջ խոսում են իրենց հուզմունքի կամ վախի մասին: Նման դեպքերում նրանք հաճախ նմանվում են այն երեխաներին, որոնք սիրում են հիվանդի դերում լինել:

Սակայն նման դեպքերում վախը կարող է ավելի վատ զարգացում ունենալ, քանի որ այն լինելով ուշադրության կենտրոնում, մեծանում է, դառնալով նույնիսկ վտանգավոր: Այն դաշնակահարը, որը դառնում է հուզմունքի «գոհ», նախ պետք է ինքն իրեն պատասխանի, արդյո՞ք միշտ բարեխղճորեն է պատրաստում երաժշտական ստեղծագործությունը:

Անվստահության զգացումը հաճախ առաջանում է անբավարար աշխատանքի հետևանքով: Հուզվելու ամենատարածված պատճառներից մեկը հավանական ծախողման ներշնչումն է: Երիտասարդ կատարողը հաճախ չի պատկերացնում նման ինքնաներշնչման վտանգը:

Նաթան Պերելմանը հաճախ իր աշակերտներին ասել է, որ բեմում ինքնաքննադատությամբ զբաղվելը նման է մի սղոցի, որը կտրում է դաշնակահարի աթոռի ոտքերը (1. էջ 9):

Այդ իսկ պատճառով, ուսանողը, ինչպես և արտիստը, պետք է կարողանա պաշտպանվել վտանգավոր ներշնչումներից, կողմնակի ազդեցություններից, ուրիշների պատմելով իրենց ձախողումների մասին:

Ինչպես ուսանողը, այնպես էլ մեծ երաժիշտ-կատարողը կարող է ունենալ հուսահատության պահեր, ելույթի ժամանակ մոռանալ որոշ տակտեր, սխալվել... Սակայն այդ պահերի մասին անընդհատ հիշելու կամ խոսելու փոխարեն, նա պետք է ձգտի հաջորդ ելույթի ժամանակ նվագել նախապատրաստված:

Եթե կատարողը նվագում է ամբողջ հոգով, ապա ունկնդիրն ու քննադատը պատրաստ են ներել նրա նվագի որոշ սխալ նոտաները կամ մոռացած տակտերը: Այդպիսի օրինակներ կան, հիշենք Արթուր Ռուբինշթայնի որոշ ելույթները: Նկատի ունենալով նրա կատարողական գեղարվեստական բարձր արժանիքները պատահական սխալները անտեսվում են:

Բեմում երաժիշտը չպետք է ուշադրություն դարձնի պատահական սխալին, այլապես, կենտրոնանալով, կարող է տապալել հա-

մերգը: Ծրագրի որևէ երկ կարող է կատարվել հաջող, իսկ մեկ ուրիշ ստեղծագործություն՝ վատ: Հետևաբար, անհաջողության վրա ուշադրությունը սևեռելու փոխարեն, հարկավոր է մտածել լավագույն ելույթների մասին: Միայն դրական հուզումները կարող են վերացնել վախը:

Գոյություն ունեն նաև հուզմունքի ֆիզիկական պատճառներ, օրինակ՝ սառը ձեռքերը: Նույնիսկ ամենափորձառու երաժիշտը, եթե համերգին պատրաստ չէ, երաշխավորված չէ ձախողումներից: Կատարողի նախապատրաստվածության մակարդակը կախված է ոչ միայն նրա մասնագիտական վարպետությունից կամ փորձից, այլ նաև, թե ինչ է կատարվում նրա հետ մինչև համերգն սկսելը, և ինչպես է հաղթահարում բեմական իրավիճակը: Ձեռքերի և ոտքերի դողը, տեքստի մոռացությունը, ցրվածությունն ու առհասարակ վախը հանդեպ բեմը, բեմական հուզմունքի արտահայտման հիմնական ձևերն են:

Հուզմունքի ցանկացած ձև սրվում է նաև հոգնածությամբ: Համերգին նախապատրաստվելու ընթացքում ցանկալի չէ գտնվել ֆիզիկական և հուզական լարված վիճակում: Նաթան Պերելմանն ասել է, որ իսկական երաժիշտը հանգստանում է ոչ թե երաժշտությունից, այլ երաժշտությամբ:

Անհնար է գտնել երկու կատարողի, որոնք բեմ բարձրանալուց առաջ ունենան հոգեկան միևնույն ապրումները: Ոմանք վախենում են մոռանալ տեքստը, մյուսները հայտնվելով անօգնական իրավիճակում ազդվում են դահլիճից իրենց ուղղված հայացքներից, իսկ ոմանք էլ՝ ապրում են ստեղծագործական վերելք և անհամբեր սպասում բեմ բարձրանալուն:

Բեմահարթակ ելնելու պատրաստական վիճակն ունի շատ կարևոր նշանակություն: Երաժշտի նախնական տրամադրվածությունը մեծ դեր է խաղում: Հետևաբար, ինքնավստահ բեմ բարձրանալը, դրան պատրաստ լինելը, արդեն հաջող ելույթի գրավականն է:

Ելույթին անհամբերությամբ է սպասում կատարողը, և հաճախակի ելույթները նպաստում են հաջողության: Հետևաբար, ինչքան շատ է երաժիշտը բեմ բարձրանում և ձեռք է բերում կատարողա-

կան մեծ փորձ, այնքան նվազում են նրա նյարդա-հոգեբանական խնդիրները, որոնք ուղեկցվում են հոգնածությամբ, անքնությամբ և հյուսձածությամբ: Սակայն փորձը չի կարելի շփոթել սովորության հետ: Որքան լայն են կատարողի մտահորիզոնը և շատ նրա մասնագիտական գիտելիքները, այնքան նա ընդունակ է գեղարվեստորեն վառ և խորը մեկնաբանել ստեղծագործությունը, ինչպես նաև իր հուզմունքը ծառայեցնել ստեղծագործական խնդիրներին: Չերմանացի հանձարեղ կոմպոզիտոր Ռոբերտ Շումանը մի առիթով ասել է. «Դաշնամուր նվագելիս մատները պետք է կերտեն այն, ինչ կամենում է գլուխը, և ոչ թե հակառակը» (2. էջ 290):

Հաճախ ուսանողները խուսափում են մեծաթիվ հանձնախմբի կազմից կամ մեծաքանակ լսարանից: Կա երկու ճանապարհ, կամ սիրով տրամադրվել հանդիսատեսի և ունկնդրի նկատմամբ, կամ էլ անտեսելով նրան, մնալ մենակ, վախի և տհաճ զգացումների հետ:

Համերգի ժամանակ սպասվող անորոշությունը կատարողի հոգին լցնում է մռայլ նախազգացումներով: Հետևաբար, երաժշտին կարող է սարսափեցնել ոչ թե ձախողումը, այլ այն, որ նա կարող է չգտնվել պատշաճ բարձրության վրա:

Եթե ստեղծագործությունը լիարժեք պատրաստ է, ապա հիշողության խանգարումներ չպետք է լինեն: Անհանգստությունն ու անվստահությունը կարող են բացասաբար անդրադառնալ կատարման վրա: Արդյունքում, կատարումը կորցնում է իր գեղարվեստական արժանիքները, ոգեշնչվածությունը:

Նոտային տեքստը մոռանալու պարագան, անփորձ երաժիշտների շրջանում ամենատարածված հիվանդությունն է: Վստահ լինելու զգացումը, տեքստին փայլուն տիրապետելը, իհարկե կարող են մենակատարին փրկել բեմական հուզմունքի բացասական ազդեցություններից, սակայն պահանջվում է նաև բավականաչափ փորձառություն, որպեսզի կարողանալ արագ և հուսալի մտապահել ցանկացած նոտային տեքստ: Երաժիշտները հիմնականում հուզվում են որովհետև վախենում են մոռանալ, իսկ մոռանում են, որովհետև հուզվում են:

Տեքստը հիշելու վստահության զգացումից նվազ կարևոր չէ նաև բեմում վստահ շարժումներն ու պահվածքը: Եթե դաշնակահարի

մատներն ու ձեռքերը լինում են կաշկանդված կամ լարված, ապա դա անդրադառնում է նվագի ձայնի որակի վրա: Շարժումների վստահությունը պայմանավորված նրանով, թե որքանով է երիտասարդ դաշնակահարը տիրապետում գործիքին: Հաճախ լարված ձեռքերն ու վատ դրվածքը, ավելորդ շարժումները կարող են խանգարել ստեղծագործության լիարժեք կատարմանը: Չափից դուրս նյարդային ձգվածությունը կարող է հանգեցնել մկանների գերլարվածության, ինչն էլ կխանգարի տեխնիկայի նորմալ գործունեությանը:

Հուզականությունը հաջող ելույթի հիմնական պայմաններից է: Յուրաքանչյուր երաժիշտ-կատարող ունի իր սեփական զգացմունքային հուզվածության օպտիմալ մակարդակը, որն իրեն թույլ է տալիս հնարավորինս հաջող իրագործել իր ստեղծագործական մտահղացումները:

Բայց երբ հուզվածությունն անցնում է որոշակի սահմաններից, սկսվում է ապակենտրոնացում, ինքնատիրապետման անկարողություն և այլն: Պատահում է և հակառակը, երբ հուզականությունը չի հասնում նույնիսկ օպտիմալ մակարդակի, հետևաբար նվագը լինում է անհետաքրքիր և միապաղաղ:

Համերգի համար ծրագրի լիարժեք պատրաստ լինելու կարևորագույն չափանիշներից մեկն էլ տեխնիկական դժվարությունների բացակայության զգացումն է: Դեռ ավելին, ոչ պակաս կարևոր դեր է խաղում նաև կատարողի տեխնիկական հնարավորությունների մակարդակը, ուժը, դիմացկունությունը:

Ստեղծագործությունը կարող է համարվել գեղարվեստական տեսակետից միանգամայն պատրաստ այն դեպքում, երբ կատարման ընթացքում ուշադրությունը ոչ մի պահ չի շեղվում, և այն ընկալվում է իր ամբողջության մեջ:

Ելույթի հաջողությունը պայմանավորված է հոգեբանական գործունեության իրար հետ համաձայնեցված երեք կարևոր պարագաների առկայությամբ. ինտելեկտուալ, հուզական և շարժման:

Երաժշտական ստեղծագործության վրա աշխատելու ընթացքում բավական կարևոր դեր ունեն նաև դասախոսի ցուցումները: Հարկավոր է ստիպել ուսանողին մտածել ինքնուրույն և վերլուծել

առաջացած խնդիրները, սովորեցնել լսել ինքն իրեն:

Իհարկե, բեմական հուզմունքի բացասական երևույթները հաղթահարելու համար ընդհանուր դեղատոմս չկա: Համերգային ելույթի նախապատրաստման համար ամեն ոք պետք է գտնի ժամանակի ընթացքում փորձառության իր իսկ սեփական միջոցը: Հոգեբանական նախապատրաստման այս կամ այն միջոցն ընտրելիս անհրաժեշտ է հաշվի առնել մենակատարի հոգեկան խառնվածքի անհատական առանձնահատկությունները:

Յուրաքանչյուր երաժիշտ պետք է հիշի, որ բեմ բարձրանալիս հարկավոր է մոռանա վախը և ամբողջ ուշադրությունը սևեռի երաժշտության իմաստավորմանը: Ստեղծագործության կատարման ընթացքում, մենակատարը գտնվում է միջնորդի դերում. նա ունկնդրին է հաղորդում կոմպոզիտորի մտահղացումը:

Ելույթի օրը կատարողների մեծամասնությունը տառապում է նախահամերգային հուզմունքով, որը պայմանավորված է ելույթի որակի անհանգստությամբ: Համերգի օրը հոգեբանական ճիշտ տրամադրվածությունը հանդեպ հաջող ելույթը, ուժերի խնայողությունը դրական ազդեցություն են թողնում կատարվելիք ծրագրի վրա:

Փորձառու երաժիշտները խորհուրդ են տալիս նախահամերգային օրերին նախապատվությունը տալ ավելի շուտ ստեղծագործությունների ամբողջական կատարմանը, չմասնատելով հատվածների: Իսկ համերգի օրը ցանկալի է ամբողջ ծրագիրը նվագել միայն առավոտյան, մեկ անգամ:

Համերգից առաջ կարևոր է վերհիշել ստեղծագործությունների տեմպերը, և բեմ բարձրանալուց առաջ շատ արագ տեմպում նվագած ստեղծագործությունը կարող է ուժեղացնել անհանգիստ վիճակը: Ավելի օգտակար կլինի նվագել որոշ հատվածներ միայն, այն էլ հանդարտ տեմպով: Կատարողի հոգեբանական նախապատրաստման կարևորագույն պահերից մեկն էլ ստեղծագործության կերպարի մեջ խորասուզվելն է: Համերգային ելույթը պահանջում է ուժերի և ուշադրության մեծ լարում, բարձր կամային հատկանիշներ: Եվ փորձը ցույց է տալիս, որ հաջողության հասնում են հաճախ հուզական առումով կայուն, ինքնավստահ մարդիկ:

Նույնիսկ հանձարեղ մենակատարները, բեմ բարձրանալուց

առաջ հուզվում են, բայց ոչ բառիս բուն իմաստով, այլ նրանց հուզական վիճակը հաճախ վերածվում է խանդավառության:

Ժամանակակից մի հոգեբան ասել է, որ կան մարդիկ, ովքեր խորխորատ տեսնելիս մտածում են անդունդի մասին, և կան նաև մարդիկ, ովքեր մտածում են ինչպես կառուցել կամուրջ դրա վրա:

Յուրաքանչյուր կատարողի առաջնային խնդիրն է. գիտակցել վախի և բեմական հուզմունքի միջև եղած տարբերությունը, քանի որ դրանցից առաջինը կարող է ձախողել ելույթը, իսկ երկրորդը դառնալ ստեղծագործական վերելքի աղբյուր:

Ղաշնակահարը դժվարությամբ է ընտելանում անծանոթ գործիքին: Դրա հետ մեկտեղ, ցածր կամ բարձր աթոռը կարող է խանգարող հանգամանք հանդիսանալ: Բավական մեծ դեր է խաղում նաև դահլիճի լուսավորությունը, տաքությունը, դաշնակահարի կոշիկներն ու համերգային զգեստը:

Բեմ բարձրանալիս և բեմից հեռանալիս հարկավոր է քայլել հանգիստ և վստահ:

Հարկավոր է միշտ հիշել, որ ցանկացած ելույթ ոչ միայն նյարդային համակարգի կայունության ստուգում է, այլև երաժշտության միջոցով հանդիսատեսի հետ հաղորդակցվելու միջոց, ստեղծագործական ոգեշնչություն և պրոֆեսիոնալ աճ:

Այն երաժիշտները, ովքեր լրջորեն պարապում են, բայց վախենում են բեմից, առաջարկում ենք հիշել գերմանացի գրողի այն խոսքերը, որ նավը թեև ամենաապահով վիճակում գտնվում է նավահանգստում, սակայն այն կառուցված է բաց ծով դուրս գալու համար:

Ծանոթագրություն

1. Перельман Н., В классе рояля., М.: Музыка, 1975.
2. Большая книга афоризмов, Ростов-на-Дону: Владис, 2001.

Լուիզա Ղևոնդի Վարդյան
պարուսույց, Կոմիտասի անվան ԵՊԿ
օպերային պատրաստման ամբիոնի դասախոս

«ՊԱՐ» ԵՎ «ԲԵՄԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄ» ԴԱՍԸՆԹԱՑՆԵՐԻ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ ՄԵՆԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ ԲԱԺՆԻ ՈՒՍԱՆՈՂՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ

Յուրաքանչյուր դարաշրջան ունի իրեն հատուկ հասարակարգ պայմանավորված տնտեսական, քաղաքական և սոցիալական հարաբերություններ: Հենց սրանով է առաջին հերթին այն պատմականորեն բնորոշվում:

Սակայն կա հասարակական մտքի գործառության առավել կարևոր մի ոլորտ ևս՝ արվեստը, որտեղ էլ պետք է փնտրել այս կամ այն դարաշրջանի ամբողջական պատկերը, նրա ոգին և զարգացման ուղղվածությունը: Ոչ մի տեղ կյանքն այնքան իրական և կենդանի արտահայտված չէ, քան արվեստում, որն առավել սերտորեն է կապված ժողովրդի հոգևոր կյանքի և կենցաղի հետ: Արվեստի ճյուղերից են երաժշտությունն ու պարը: Այս երկուսը միշտ էլ առկա են եղել և՛ պալատական արքունիքում, և՛ քաղաքային հրապարակներում, և՛ գեղջկական կյանքում:

Պարը ինքնին սինթետիկ արվեստ է, որտեղ միահյուսվում են և՛ երաժշտությունը, և՛ մնջախաղը և՛ զուտ պարային ժանրերը: Այս արվեստը հագեցած է բանաստեղծական տեքստով, հարուստ կերպարներով և երաժշտությամբ փոխադրում է անուրջների և երազների աշխարհը: Ծանոթանալով այս կամ այն պարի հետ, կարելի է որոշակիորեն նշել դարաշրջանը, ազգային պատկանելիությունը: Կարելի է գուշակել, թե հասարակության որ խավն է տվյալ պարի հեղինակը, ինչպիսի տրամադրություն է արտահայտում այն, ծիսական է, կենցաղային, թե՛ դեկորատիվ: Այսքանից արդեն կարելի է պատկերացնել՝ որքան բարդ է արվեստի այս ճյուղը, հագեցած արտահայտչական հնարավորությունների անսպառ հարստությամբ:

Ինչպես լեզուն նույնպես այնպես էլ պարը անընդհատ զարգացման, փոփոխման, նորոգման մեջ է:

Ժամանակի ընթացքում որոշ շարժումներ դուրս են մղվում կամ ընդհակառակը զարգանում, դրանց փոխարինում են նորերը, որոնք որոշակի պայմաններում առավել հստակ, ամբողջական են վերարտադրում այս կամ այն միտքը:

Օպերային թատրոնի ապագա մեներգչի ներդաշնակ զարգացման համար մեծ նշանակություն ունեն շարժման դասընթացները: Շարժման դասընթացների հիմնավոր ուսուցումը անմիջականորեն նպաստում է երգչի բեմական կեցվածքի ձևավորմանը, մարմնի կոորդինացիային, այս կամ այն դարաշրջանին հատուկ շարժումների մշակմանը և վերջապես տվյալ դերի հոգեբանական առավել նուրբ շերտերի բացահայտմանը: Դերասանի համար բավական չէ, նշել է Կ.Ստանիսլավսկին անկեղծ զգացմունքը, հարկավոր է այն արտահայտել, կերպարանավորել: Դրա համար անհարժեշտ է ունենալ ֆիզիկական զարգացած ապարատ, որ ձկունորեն արծազանքի, ենթագիտակցական այն ապրումներին, հոգեվիճակի ակնթարթային փոփոխություններին, որոնք նպաստում են դերի ամբողջական ընկալմանը: Բազմաթիվ են այն դեպքերը, երբ այս կամ այն դերի մեկնաբանումը իրականանում է շնորհիվ պարային էլեմենտների ներմուծման:

Բեմական շարժման դասընթացների դասավանդման պրոցեսում զարգանում է ապագա երգչի ռիթմի զգացողությունը: Դերի դրամատուրգիական ամբողջականությունն ապահովում է ներքին ռիթմի պահպանումը: Առանց վերջինիս անխախտ զգացողության գրեթե անհնար է ռեժիսորի կողմից դերասանի առաջադրվող խնդրի լուծումը:

Դասավանդման ընթացքում կարևոր է ուսանողի մոտ սեր առաջացնել բեմական շարժման դասընթացների նկատմամբ, նրա հոգեկան և գիտակցական աշխարհը համակել, որ պարն ու բեմական շարժումը կարևոր նշանակություն ունեն իր ընտրած մասնագիտության համար: Սակայն շատ ուսանողներ, իրենց բեմական շարժման դասընթացի նկատմամբ ցուցաբերած գործունե տալիսը, միանգամայն անօգնական վիճակի մեջ են ընկնում, երբ ուսման ընթացքում կուտակված փորձը չեն զուգակցում մասնագիտական գործունեության հետ:

Բեմի վրա կաշկանդված են քայլում, կորցնում են մարմնի կոր-

դինացիան, պարը վերածելով առանձին շարժումների: Պատճառը պետք է փնտրել բեմական շարժման դասընթացի և դերասանի վարպետության ոչ բավարար փոխկապակցվածության մեջ:

Պետք է մոռանալ, որ պարը կամ երգարվեստը ներկայացման մեջ օժանդակ, ներմուծված հատվածներ չեն: Նրանք օրգանական միասնություն են կազմում ընդհանուր գործողության մեջ:

Հարկավոր է ապագա երգչին դասավանդել այնպես, որ անմիջական կապ գտնի դերասանի վարպետության և շարժման դասընթացների դրամատիկ արտահայտչական հնարավորություններում:

Պարի դասընթացի (ինչպես նաև շարժման մյուս դասընթացների) հիմնական նպատակն է ձկունություն, անկաշկանդություն հաղորդել ուսանողին, զարգացնել նրա արտահայտչական հնարավորությունները, բեմական ռիթմը, որը, վերջին հաշվով, բեմական գործունեության կապող, միավորող դրամատիկ գործոնն է:

Օպերային և բալետային ներկայացումներում պարի միջոցով կապ է հաստատվում երաժշտական և բեմական ռիթմերի միջև (վերջինս, ըստ էության արմատապես կապված է երաժշտական ռիթմի հետ և հիմնականում գործում է նրա սկզբունքներով):

Հատկապես մեծ դեր են կատարում պատմական պարերը, որոնք իրենց հղկված ձևերում ամփոփում են ներկայացվող դարաշրջանի մշակույթի մի շարք բնութագրական կողմեր: Այսպիսով, պարն ու բեմական շարժումը իրենց բուն իմաստով, կերպարանավորված, իմաստավորված, երաժշտականացված սինթետիկ երևույթ են, որոնք ի վիճակի են արտահայտելու մարդկային հոգեբանության ամենանուրբ գունդերանգները:

Մեր կարծիքով կարող են ուսանողները ծանոթանալ ստորև բերված գրականությանը, առավել տեղյակ լինելու պարարվեստի ունակություններին և ձեռք բերելու խորը գիտելիքներ:

Ծանոթագրություն

1. Гример В.А., Ритм в искусстве актера., М., 1966.
2. Васильева Е., Танец (для театральных вузов)., М., 1968.

Ирина Саркисовна Акопян
пианистка, кафедра специального фортепиано
ЕГК им.Комитаса

ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА

Существование искусства с определенной точки зрения представляется все еще неразрешенной загадкой. Вряд ли могут возникнуть сомнения в необходимости науки как незаменимого метода познания объективного мира. Между тем, для искусства, на протяжении тысячелетий поглощающего огромные материальные и человеческие ресурсы, ценнейшие творческие силы, все еще нет столь же четкого объяснения: почему оно необходимо и незаменимо.

Видимо, нужно признать, что без искусства, без потребности в искусстве человечество почему-то не могло бы выжить и существовать без страсти познания, без инстинкта созидания, без любви, без материнской любви. Но для всего этого легко найти объективную основу, иначе человек не мог бы ни подчинить себе природу и разумно организовать общество, ни продолжить свой род. Но в чем необходимость искусства? В век огромного развития научного познания мы не можем ограничиться эмоциональными возгласами либо приблизительными ответами. Нужно попытаться указать по возможности точные основания необходимости искусства и художественной деятельности как одного из условий существования человечества. Если бы это оказалось невозможным, то пришлось бы признать, что искусство приятно и полезно, но необязательно и его функции, может быть, следует передать лишь совершенным порождениям человеческой мысли.

Решение интересующей нас проблемы принято искать, изучая функции искусства. Замечательным его свойством является то, что оно осуществляет одновременно множество функций и только мировоззрение, идейная направленность, вкусы или жизненная позиция автора побуждает выделить ту или иную функцию в качестве определяющей.

Указывают, что искусство вносит гармонию в переживание личности: дает наслаждение (гедонистическая функция; наслаждение – это не обязательно элементарное, но может

быть парадоксальным образом связано с трагическим переживанием), осуществляет общение душ (коммуникативная функция); дает “очищение”; отражает жизнь (познавательная функция – отражение является не натуралистическим, но творческим и потому представляет собой акт познания), воспитывает морально, позволяет пережить в отстраненной форме эмоции, подавленные внутренним цензором и потому избавляет от внутренних конфликтов.

Однако все эти столь различные функции не кажутся связанными и взаимно обусловленными. Что общего между познавательной функцией, между гедонистической и коммуникативной? Нет ли здесь общей связующей подосновы?

Гегель отвергал мнение, что функции, подобные названным, определяют подлинное назначение искусства. Он полагал, что они не имеют никакого отношения к художественному произведению как таковому.

Слова Гегеля о чувственной природе постижения истины в искусстве стали исходным пунктом для многочисленных повторений и вариаций. Между тем, при анализе процесса познания наряду с противопоставлением “интеллектуальное - чувственное” существует и иное противопоставление: “формально-логическое – интуитивное” (как наиболее чистый вид дискурсивного). Оно представляется более важным хотя бы потому, что сведение искусства к чисто чувственному постижению пренебрегает ролью интеллектуальных факторов в едином эстетическом восприятии, однако целесообразно четко разделить эти два фундаментальных, альтернативных элемента процесса постижения.

Прежде всего, надо отметить, что всюду будет говорить об интуиции в философском смысле, а не в бытовом значении этого слова, т.е. надо будет иметь в виду интуитивное суждение как прямое усмотрение истины, т.е. усмотрение объективной связи вещей, не опирающееся на доказательство. “В составе постижений ума имеются истины, которые ум признает не на основании доказательства, а просто усмотрением мыслимого в них содержания” (1.С.3, 5). Такая истина может впоследствии опосредована формально-логически, и тогда

интуитивное суждение сведется к интуиции-догадке, но может и никогда не свестись к ней, да и не требовать доказательства, которое невозможно.

Только совокупность сложно переплетающихся формально-логических умозаключений и интуитивных суждений образует результативный и всеобъемлющий метод познания - диалектическую логику.

Существует два предельных случая соотношения логического и интуитивного. Один – это математика, в которой установленный аксиоматический базис позволяет в дальнейшем строить умозаключения чисто логически. Правда, великая теория диалектики Гегеля предсказывает, что в широком классе логико-математических систем неизбежно появление высказываний, о которых, оставаясь в пределах данной системы, нельзя сказать, ложны они или истинны.

Другой предельный случай – эстетика и суждение о красоте. Утверждение “это красиво” представляет собой чисто интуитивное суждение, которое может быть мотивировано другим интуитивным суждением (“этот рисунок прекрасен благодаря тому, что прекрасны мягкие и в то же время четкие линии”, “эта картина прекрасна, благодаря удачному сочетанию красок”), но никогда не может быть логически доказано. На этом примере видны и два важных основных свойства интуитивного суждения: во-первых, сочетание в нем интеллектуального и чувственного; во-вторых, - целостный, синтетический характер: такое суждение охватывает множество неподдающихся перечислению факторов. Для появления суждения “это красиво” существенно многообразие возникающих ассоциаций, и потому оно связано со всем жизненным опытом высказывающего суждение лица. На него влияют и физиологическое состояние, и исторический момент, и социальные, а также национальные особенности.

Казалось бы, все эти факторы можно учесть, запрограммировать, тем самым сводя суждение к логическому умозаключению. Однако пришлось бы заложить в программу всю историю человечества, смоделировать его. Целостное интуитивное суждение заменяет эту нереальную процедуру и является

умозаключением более высокого типа, чем логическое. Однако оно приобретает в то же время черты субъективности и возникает проблема его достоверности, истинности, объективности.

Итак, познание использует и логику, и интуицию. Но относительная их роль различна в разных сферах познания. Естественнонаучное знание существенно опирается на возможность многократной опытной проверки при идентичных внешних условиях.

Мы можем определить науку как постижение объективной истины, в процессе которого весь интуитивный элемент в конце концов сводится (или может быть в принципе сведен) к суждению о достаточности произведенной проверки опытом, практикой. Не следует думать, что интуитивный элемент прост, и критерий его истинности (практика) может быть легко применен.

Натурфилософия отличается от естественных наук тем, что опирается на разнообразные и независимые интуитивные суждения, которые отнюдь не сводятся к единственному виду суждений – суждению о достаточности проверки опытом, практикой.

Однако эстетические и этические суждения не могут быть даже в такой степени надежно проверены практикой. Поэтому такие суждения не могут быть сведены к единому виду интуиции – к суждению о достаточности опыта. Хотя как опыт, так и логический элемент играют здесь существенную роль, они не могут исчерпывающим образом убедить в их достоверности.

Здесь определяющую роль играет внутренняя убежденность, чувство удовлетворения при подобном усмотрении истины. Придание личному переживанию роли объективного критерия истинности, конечно, может вызвать сомнение. Однако действительность именно такова.

Об этом говорил еще Кант, связавший способность к суждению со способностью испытывать удовлетворение или неудовлетворенность. При этом Кант, конечно, требовал соблюдения дополнительных условий. Прежде всего удовле-

творение должно быть всеобщим (т.е. испытываться всеми, кто с этим суждением знакомится) или по крайней мере, претендовать на всеобщность. Между этим, этические, социальные и религиозные, да и эстетические суждения неизбежно ограничены, обусловлены исторически, социально, национально, и потому не могут быть подлинно всеобщими.

Требую “всеобщности”, Кант, конечно, исходил из убеждения, что подобно концепциям пространства и времени, существуют априорные догмы – нравственные (“категорический императив”), эстетические, столь же безусловные, внеисторические, а также внесоциальные и т.п. (2.С.260). Идея априоризма неприемлема даже в отношении пространства и времени (и была опровергнута развитием физики). Еще менее она возможна в вопросах этики.

Однако, отвергая кантовский априоризм, вряд ли следует все же отказываться от мысли, что в пределах заданных исторических, социальных, национальных и т.п. условий критерий удовлетворенности при возникновении интуитивного суждения, фактически играет роль критерия достоверности такого суждения. Важнейшим видом суждения является усмотрение, выведение из общего частных явлений – “рефлектирующее суждение” по Канту (3.С.275).

Что же при гносеологическом подходе представляет собой искусство, каково его назначение?

Эстетическое интуитивное суждение “это красиво” максимально освобождено от дискурсивного элемента. Его объектом может быть простая плавная линия, одно цветовое пятно, звук одной звуковысотности, но с тем или иным тембром или динамикой. Плавная линия может вызвать – в основном подсознательно – ассоциации с линией склонившегося цветка, очертанием женского тела, набегающей морской волной и т.п. Обобщая их, представляя их в сублимированной форме, суждение “это красиво”, по существу, выступает как “рефлектирующее суждение” Канта. Соответственно, оно вызывает переживание удовлетворения (гедонистическая функция). Линия, цветовое пятно, звучащая нота могут тревожить, успокаивать, раздражать, радовать - в зависимости от характера подсознатель-

ных ассоциаций, т.е. вызывать эмоции. Становясь массовым, это суждение позволяет осуществить кантовское “заражение чувством” и т.д.

Ассоциации отнюдь не должны быть осознаваемо-конкретными, но могут содержать другие сублимированные образы, а суждение “это красиво” отнюдь не должно быть единственным и исчерпывающим интуитивным суждением, которое вызывает то или иное произведение искусства. Если произведение искусства содержит конкретно-предметный и потому логически - опосредуемый элемент, то при поверхностном восприятии интуитивный элемент может ускользнуть и роль произведения искусства сведется к легко пересказываемой иллюстрации. Поэтому адекватное восприятие и постижение интуитивной истины в произведении искусства требует высокой степени мобилизации интеллектуальных и эмоциональных возможностей, требует состояния, называемого вдохновением.

Вдохновение требуется не только от художника, но и от тех, кто должен воспринять его творения. Искусство действует только в том случае, если оно способно вызвать это вдохновение, что принято называть сотворчеством.

Высказать интуитивное суждение словами иногда можно очень просто. Просто, например, сказать: “Влечению молодых сердец друг к другу не должны мешать соображения семейного престижа, фамильной вражды”. Такое сухое утверждение может быть правильным или неправильным. Можно пытаться доказывать это логически, но это безнадежная затея: столь же убедительные доводы могут быть приведены в опровержение этого суждения. Однако, когда создается “Ромео и Джульетта”, “догматическое интуитивное суждение благодаря внелогическим элементам искусства приобретает совершенно новую степень убедительности, оно становится, по существу, непреложным” (4.С.87).

Можно высказать утверждение: истинная ценность человеческого существования – в возвышенной духовной жизни, в постижении величия страдания ради других, в отрешенности от всего мелкого, повседневного. Можно спорить об этом, пытаться аргументировать и доказывать, но убедительного

вывода не получится. Однако, когда звучит музыка Баха, то она убеждает и просветвляет, как неопровержимый довод, доказывающий гораздо больше того, что могут выразить слова вроде вышеприведенных.

Значит “искусство, если его понимать как явление, охватывающее деятельность художника и воспринимающего субъекта, есть постижение интуитивных истин, не нуждающееся для своей убедительности в сведении к интуитивной идее высшего авторитета (религия) и не допускающее сведения к суждению только о достаточности опытной проверки (наука), но само своим воздействием обеспечивающее убедительность постижения, т.е. несущее критерий правильности в себе самом” (5.С.238).

Эти постижения становятся возможными потому, что искусство как метод обостряет, пробуждает комплекс интеллектуальных и эмоциональных возможностей человека, приводит его в состояние, в котором целостное, интуитивное постижение и признание его убедительности возможны только в состоянии вдохновения.

Рассмотрим теперь искусство как объект творчества художника и восприятия тех, кто должен разделить с художником его интуитивное постижение.

Если в произведении искусства мысленно отделить часто имеющийся в нем конкретно-предметный содержательный элемент, т.е. все то, что может быть хотя бы приблизительно выражено, постигнуто и другими средствами, то можем прийти к выводу, что элементы, специфические для искусства, нужны исключительно для обеспечения убедительности этой идеи.

Цель и назначение искусства как такового, состоит в том, чтобы обеспечить авторитет, убедительность интуитивного суждения. Достигнув этой цели, искусство обнаруживает силу и плодотворность синтетического суждения т.е. интуиции – в противовес авторитету логического и вообще дискурсивного метода постижения истины.

Все остальные функции искусства не определяют его, а их присутствие в искусстве, по-видимому, может быть понято на основе постижения истины.

Таким образом, познание методами искусства противостоит логическому познанию истины так же, как интуитивное познание дискурсивному. От познания же научных интуитивных истин оно отличается, поскольку несет в себе самом убедительность положения, а не утверждается опытом.

Утверждая авторитет интуитивного постижения истины, «искусство тем самым демонстрирует ограниченность, недостаточность логического познания, и потому укрепляет авторитет интуитивного постижения истины вообще. Тем самым искусство делает человека способным к подлинно научному, полному познанию материального и духовного мира» (5.С.246). Обостряя этот вывод, мы можем кратко определить главное назначение искусства: искусство учит вдохновению.

Широко признанные функции искусства, как уже говорилось, представляются совершенно не связанными между собой и незаменимыми, в действительности неизбежны при осуществлении сформулированной основной функции.

Необходимость гедонистической функции становится очевидной. Удовлетворение есть неотъемлемое свойство достоверного интуитивного суждения. Это переживание отнюдь не сводится к элементарному наслаждению почти физиологического типа, но позволяет понять удовлетворение при восприятии трагизма в искусстве. Искусство, ограничивающееся элементарным наслаждением, может обострить только эмоциональные, но не интеллектуальные возможности человека.

Познавательная функция была, по существу, основой наших рассуждений. Речь идет отнюдь не об ознакомлении с конкретным фактическим материалом, которое может быть осуществлено без привлечения специфических методов искусства, например, простым показом (музей восковых фигур мадам Тюссо вместо Ватиканской галереи) и потому не нуждается во вдохновении, а о постижении глубоких истин, для которых необходимо «искусство как таковое», обеспечивающее убедительность постижения.

Возможно ли чистое искусство, освобожденное от какой бы то ни было этической идеи? Это представляется сомни-

тельным. Действенное искусство приводит в движение такое обширное поле ассоциаций и переживаний, что, вероятно, не могут не проявляться эмоциональные элементы, связанные с той или иной нравственной идеей. Однако это воздействие может быть как “добром”, так и “злом”.

Искусство поэтому представляет собой инструмент, который может быть в этическом отношении как полезным, так и вредным для данного общества.

Широко принято называть “отражение жизни” в качестве важнейшей функции искусства (разумеется, речь идет не о буквальном отображении, а о творческом процессе). Убедительность постижения может быть достигнута только в том случае, если искусство апеллирует к объективному материальному и духовному миру, использует его.

Можно понять и необходимость коммуникативной функции. Способность искусства вносить гармонию в духовную жизнь справедливо рассматривается как одна из важнейших его особенностей и функций. В действительности следует различать по крайней мере три разных понимания слова “гармония”.

Первый аспект связан с утверждением, что искусство необходимо для формирования гармоничной личности. Уже давно говорят, что в современном мире, с отделением технического мастерства от художественного творчества, человек оказывается перед угрозой одностороннего развития, и потому уравновешивающее влияние искусства необходимо.

Искусство, становится одним из важнейших условий постижения материального и духовного мира. Поэтому пожелание гармоничного развития личности получает обоснование. Это первый аспект гармонии.

Однако искусство вносит гармонию во внутреннюю жизнь и в другом смысле – в общее восприятие действительности. Речь идет об обнаружении порядка там, где он не может быть обнаружен логически. Во внутреннем мире личности при этом возникает ощущение успокоения, гармонии, потому что “обнаруживаемая совместимость двух или более эмпирически разнородных законов природы под одним охватывающим их принципом есть основание весьма значительного удовольствия,

часто и восхищения” (6.С.57). Это “рефлектирующее суждение” есть постижение гармонии миропорядка.

Но есть и третий аспект: это “врачующая” сила искусства. Она проявляется, когда невозможно сделать рациональный выбор в конфликтной ситуации, и противоречия раздирают душу. Искусство делает убедительным интуитивный выбор между разными возможностями, разрешает сомнения, делает внутреннюю духовную позицию несокрушимой.

О. Мандельштаму принадлежит прекрасный афоризм: “Поэзия есть сознание своей красоты”. Б.Пастернак писал: “Опять Шопен не ищет выгод, Но окрыляясь на лету, Один прокладывает выход, Из вероятья в правоту”. Здесь речь идет не о “правоте” как об истине, которая не может быть обоснована, доказана, но зато может быть постигнута интуитивно и утверждена средствами искусства.

Мы видим, что во всех трех случаях искусство выполняет свою функцию установления “гармонии” именно потому, что оно способно сделать авторитетным, убедительным интуитивное суждение.

Если назначение искусства – вырваться за рамки чисто логического, противопоставить авторитету дискурсии авторитет интуиции, то можно думать, что основной конфликт между логическим и интуитивным, и разрешение его должно укреплять авторитет интуитивного, быть победой внелогического над логическим.

Торжество внелогического возникает в искусстве на разных условиях. Уже то простое обстоятельство, что в бездушный мрамор, в серый холст, в простые слова художник способен “вдохнуть жизнь”, есть чудо преодоления материала, или точнее преодоления логики материала и представляет собой акт победы внелогического над логическим (4.С.31). Если мрамор, символ мертвенности, безжизненности, может быть женственнонежным, как в “Венере Милосской”, глубокомысленным или эротическим, как в “Мыслителе” или “Поцелуе” Родена, то это чудо такого преодоления. Именно иррациональное преобразование материала, каждый элемент которого прозаичен и рационален, в произведение искусства есть то, что нас

прежде всего поражает и оказывает воздействие.

Но есть и следующий уровень, все еще не затрагивающий содержательный элемент произведения искусства. Речь идет об убедительности в высшей степени условных, не натуралистических элементов. “Плоскостная живопись прерафаэлитов, неестественно вытянутые фигуры Модильяни, картины Шагала, древнегреческий театр, театр Мейерхольтда – стоит ли множить примеры? Всюду, где конкретно-предметный образ нарочито далеко уходит за рамки натуралистической подражательности и где резко, но убедительно отражается, обостряется условность изображения, осуществляется победа внелогического над логическим” (7.С.7). Можно говорить, что здесь достигается преодоление логики конкретно-предметного образа (4.С.31). (Разумеется, всякое искусство условно. Самый натуралистический театр, например, условен уже тем, что зритель делает вид, будто не замечает отсутствия четвертой стены на сцене, а актеры “не замечают” зрителей.)

Однако гораздо более значительный конфликт возникает из противопоставления упорядоченной структуры произведения, с одной стороны, и интуитивной идеи, подлинного содержания – с другой. Всякое произведение искусства строится, подчиняясь некоторой системе правил, даже если, введенные новым гением, они вначале остаются нераспознанными. Они могут быть жестко и технично сформулированы (в музыке – “строгий” контрапункт XVI-XVII веков, серийная техника и т.п.), но могут быть поданы и в более гибкой форме.

Однако система законов, правил, по которым должно строиться художественное произведение, всегда есть и образует свою стройную логику. Высший художественный замысел - не подчиненная этой логике, порожденная вдохновением и потому интуитивная идея должна проявиться в сочетании с этой логикой и возобладать над ней.

Можно сказать, что из противопоставления логической структуры и интуитивной идеи (содержания в обобщенном, не конкретно-предметном смысле) в произведении искусства возникает преодоление логики формы (или логики структуры, композиции).

На всех уровнях преодоления логического интуитивным мы сталкиваемся с замечательным явлением: логическое не отменяется, не подавляется полностью. Оно остается существенным элементом искусства. Его сочетание с интуитивным, при котором интуитивное побеждает, само по себе образует важнейший элемент художественного воздействия.

То же возможно увидеть и в том случае, когда конфликт логического и внелогического разыгрывается в содержательной сфере, приводит к созданию драматического произведения или его наиболее острой формы – трагедии. Здесь можно говорить о “преодолении логики содержания” (4. С.32).

Существует определение трагедии как драматического конфликта, в котором обе стороны правы, и разрешение конфликта может быть достигнуто лишь гибелью героя. Это определение недостаточно, неполно. Вероятно, можно утверждать, что в трагедии две стороны правы по-разному: одна – правотой логики, разумности, рациональности; другая – правотой интуиции, иррациональности, человечности. Гибель героя – это обычная физическая гибель представителя второй стороны. Она горестно потрясает и тем самым утверждает торжество интуитивной правоты над логической.

Фейнберг описывает конфликт пушкинского Сальери и Моцарта не как конфликт завистника и гения. Он считает это конфликтом последовательно “научной” линии и “внелогического” искусства. Великолепные слова: “Звуки умертвив, музыку я разъял, как труп. Поверил я алгеброй гармонию”, – содержат разные планы. Прямой смысл: изучил строение музыкального произведения столь же научно, как это делает анатомия, одна из самых развитых в то время наук. Подтекст: изучал не живую музыку, но ее труп. Между тем, главный смысл музыки, как всякого искусства, – в синтетическом интуитивном воздействии. “Логичной алгеброй можно поверить гармонию только в той степени, в какой логичный элемент присутствует в произведении и противопоставляется внелогичной главной линии. Моцарт гибнет, своей смертью утверждая неправоту научного, рационального Сальери” (4.С.96-97).

Приведенный пример взят из искусства, связанного со словом

или с конкретно-предметным содержанием. Можно ли найти подтверждения того же в искусствах, свободных от предметности, которую мы можем условно назвать абстрактной – в симфонической (вообще, инструментальной и непрограммной) музыке, балете, в архитектуре, в абстрактной живописи и скульптуре? Несомненно, что конфликт логического с интуитивным и здесь присутствует и проявляется в преодолении логики материала и логики формы. Однако анализ с той же точки зрения содержательной сферы – трудная и очень тонкая работа. Здесь очень легко впасть в вульгаризацию. Но на то, что такой конфликт существует, указывает возникновение конфликтных переживаний при восприятии подобного искусства (например, инструментальная музыка).

Итак, познание объективного мира, как материального, так и духовного, невозможно без использования обоих основных путей постижения истины – логического и интуитивного. Но если достоверность постижения обеспечена соблюдением правил принятой системы умозаключений, убедительность интуитивного постижения существенно связана со своеобразным критерием убежденности, удовлетворения. Между тем, логика, замкнутая в самой себе, беспомощна без интуиции и не может обеспечить достаточно полного познания ни в этике, ни в естественных, ни в социальных науках. Общность природы интуитивного суждения в искусстве и науке, общность природы вдохновения, необходимого для интуитивного постижения в науке и искусстве, делает искусство полем постижения широчайшего круга интуитивных истин и методом утверждения авторитета интуиции вообще. В этой своей роли искусство выступало на протяжении всей истории человечества. В эпоху научного знания интуитивное постижение нисколько не утратило своего важнейшего значения. Рост авторитета дискурсивного знания представляет повышенные требования к искусству в целом и к ассоциативной, эмоциональной и интеллектуальной восприимчивости тех, кому искусство адресовано. Возможно, в этом кроется и причина усложнения, обострения форм и средств, используемых искусством.

Поэтому можно полагать, что искусство как метод, помо-

гающий удержать познание от монополии дискуссии и тем обеспечить полноту познания, будет необходимо и в будущем, поскольку адекватное и полное познание в целом есть необходимое условие существования человечества. Поэтому в наше время роль искусства особенно велика.

Примечания:

1. Асмус В.Ф., Проблема интуиции в философии и математике, 2-ое изд., М. 1965.
2. Кант Н., Соч., т.4, ч. 1, 2-ое изд., М. 1965.
3. Кант Н., Критика способностей суждения, ч.2, Аналитика возвышенного, т.5, 2-ое изд., 1965.
4. Фейнберг Л., Кибернетика, логика, искусство., гл.7, М.: Радио и связь, 1980.
5. Прокофьев А.Б., Интуиция в познании., Л.: Наука, 1968.
6. Поливейко Г., Пределы наших способностей., Л.: Наука, 1973.
7. Чалоян Ц.В., Лекции по эстетике (рукопись), 1984.

Сюзанна Оганесовна Амбарцумян
пианистка, кафедра концертмейстерской подготовки
ЕГК им.Комитаса

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРОФЕССОРА Л.В.НИКОЛАЕВА

Леонид Владимирович Николаев - один из выдающихся современных музыкальных деятелей. Его авторитет не только уверенного в своих силах и знаниях педагога, но прежде всего человека, привлекавшего своим обликом, был неоспорим. Это обуславливалось величию духа, интеллектуальной силой и зоркостью, широтой и глубиной музыкального кругозора, обаянием таланта, сдержанностью и, одновременно, преданностью, верностью своим принципам, великим даром спокойствия, весомостью суждений и истинной интеллигентностью.

Л.В.Николаев явился создателем определенных педагогичес-

ких и исполнительских принципов, известных как “николаевская школа”.

“Николаевская школа” - в том виде, в котором она выкристаллизовывалась в результате всей ее деятельности, - школа русского пианизма, с характерным для нее пониманием высокой этической роли музыкального искусства. Музыка здесь рассматривается как одна из средств познания мира, как могущественное средство воздействия, формирующее личность. Здесь исполнитель - пропагандист, внушающий слушателям высокие идеалы, благородные мысли и прекрасные чувства, выраженные в лучших произведениях величайших гениев музыкального искусства или близкие нам мысли современников. Отсюда стремление к яркости, рельефности исполнения, насыщенности красок, красоте и четкости формы. Отсюда - стремление к виртуозному использованию средств выразительности.

В личности Л.В.Николаева счастливо соединились исключительная и разносторонняя музыкальная одаренность, тонкая культура музыкальная и общая.

Педагогический талант Леонида Владимировича сказался прежде всего в глубоком понимании им задач школы исполнительства, отправным пунктом которого был музыкальный интеллект. С самого начала педагогической деятельности Леонид Владимирович настойчиво добивался развития у своих учеников умственной пылкости, что в особенности отличало Л.В.Николаева от его педагогов- современников.

Стремлением Л.В.Николаева было воспитать пианиста-исполнителя, который обладал бы композиторским мышлением. Главным в своих педагогических задачах он видел зарождение в будущем исполнителе стремления к размышлениям, обдумыванию, анализу и обобщению.

Л.В.Николаев направлял свои усилия к тому, чтоб ученики, во-первых, познали язык музыки, ее интонационно-ритмические средства, логику развития и стилевые особенности; во-вторых, научились самим методам такого познания; и, в-третьих, приобрели умение воплощать познанное и понятное.

Николаев не признавал сочинения словесного сюжета к музыкальному произведению. Он считал, что даже самый искусный

литератор, дав словесную характеристику, сделает музыкальное произведение однозначным. В 1935 году в журнале “Советская музыка” появилась краткая заметка Леонида Владимировича, где он в виде тезисов изложил основы своего педагогического кредо (1.С.109):

1. В области музыкального исполнительства учитель должен дать ученику основные общие положения, опираясь на которые последний сможет пойти по своему художественному пути самостоятельно, не нуждаясь в помощи.

2. Спор о том, какая линия работы важнее – техническая или художественная - нелеп. Только соединение той и другой может привести к ценным результатам. Техническое мастерство только средство, но средство необходимое. Выявление художественных намерений есть цель, но она достигается лишь постольку, поскольку имеются для этого средства. Первое без второго бесцельно, второе без первого неосуществимо. Конечно, понятие “техника” охватывает все стороны исполнительства, а не является синонимом беглости.

3. Пианисту нужно работать над постановкой рук так же, как певцу над постановкой голоса. В этой области существуют основные принципы, которые педагог должен дать учащемуся в виде законченной и стройной системы. Усвоение этой системы должно происходить на живом художественном материале, отрыва от которого не должно быть.

4. В области художественного развития ученика, учитель должен стараться развивать и расширять его индивидуальность, не давая ученику остановиться на достигнутом. Со своей стороны, и учитель не должен замыкаться в рамках симпатии к какому-либо одному типу пианиста и, не считаясь с индивидуальностью учеников, изо всех сил стремиться выработать “исполнителей именно этого типа”.

5. В области трактовки исполняемого нужно помнить, что нюанс - не украшение, так же как в разговорной речи он является не украшением, а необходимостью, вытекающей из смысла передаваемого. Задача исполнителя - найти такие необходимые, вытекающие из смысла произведения нюансы.

6. Для того, чтобы из ученика могла выработаться худо-

жественная величина крупного масштаба, необходимо совпадение нескольких условий. Одного таланта мало, нужны, кроме таланта, и ум, и большая работа. Если одного из этих условий нет или не хватает, результаты работы будут неполноценны.

Создатель интересной и своеобразной фортепианной школы Л.В.Николаев изложил в тезисах основы своей педагогической деятельности. Изложенное в первом тезисе бесспорно, и, вероятно, не нуждается в доказательствах. Но Николаеву пришлось обратиться к этому как к первой и самой важной задаче, так как на практике это осуществлялось не часто. Заметка эта, как уже говорилось, появилась в 30-е годы, что и обусловило содержание второго тезиса. В нем чувствуется скрытая полемика с педагогами, которые в то время делили педагогов-музыкантов на “учителей музыки” и “учителей фортепианной игры”. К последним причисляли Л.В.Николаева. Понимая, что у талантливого человека может сформироваться своя “техника”, Леонид Владимирович вместе с тем, считая, что элементарные законы пианистической моторики одинаковы для всех, что в фортепианном классе надо прежде всего овладеть этой “технической грамматикой”, а затем - если будет по силам! - отсюда и третий тезис Николаева.

Четвертый тезис Леонида Владимировича - это кредо наставника, уважающего и верящего в своего ученика. Л.В.Николаев говорил, что чем интереснее и самобытнее личность ученика, тем меньше он озабочен сохранением своей индивидуальности, напротив, такой человек жадно вбирает в себя то, с чем сталкивается, многим увлекается и многому подражает, особенно в годы своего формирования. Так, в процессе усвоения и осознанного, а также интуитивного отбора кристаллизуется “свое”, индивидуальное, личное. Л.В.Николаев считал, что одна из важнейших сторон художественной работы пианиста над музыкальным произведением - “поиски верных интонаций”. Это и есть содержание пятого тезиса. При каждой возможности Л.В.Николаев убеждал учеников и педагогов исходить при использовании музыкально-исполнительских средств не из “красивости”, а из внутренней логики.

Ну, а второй тезис Леонида Владимировича, безусловно, не

нуждается в комментариях, как об этом говорил Баренбойм (2.С.227).

По мнению Л.В.Николаева, практика обучения в фортепианном классе консерватории должна начинаться с прохождения “школы” или, как Николаев иногда говорил, “грамматики”, относящейся и к технической, и к художественной сторонам дела. Без чего, полагал Леонид Владимирович, невозможно дальнейшее продвижение и развитие пианиста. В состав “грамматики фортепианной игры” Л.В.Николаев включал не только общие принципы организации игрового аппарата, работу над техникой; овладение звуковым мастерством, педализацией и многоголосной игрой. Он хотел, чтобы в “грамматику” входило познание стилевых закономерностей и чтоб закономерности эти изучались на практике в специальном классе, а не только в историко-теоретических курсах.

Мудрость Николаева сказалась и в том, что основы музыкальной и пианистической культуры, необходимые для будущей практической деятельности, получали все без исключения. Леонид Владимирович добивался, чтоб из самой практики изучения музыки его ученики поняли, что постижение великих творений искусства в конечном счете беспредельно, ибо постичь нужно не множество отдельных элементов, каждый из которых в отдельности способен передать только внешнюю сторону художественной мысли или ее общие контуры, а нечто, охваченное и переданное композитором в его целостности, приближающейся к органическому целому живого организма. Так воспитывал в своих учениках Леонид Владимирович творческую волю, духовное мужество, критическое отношение к себе и к искусству, неудовлетворенность тем, что достигнуто, стремление к бесконечному поиску, пробам и экспериментам, то-есть та нравственная почва, на которой только и может вырасти артист. Чтобы полностью понять принципиальные особенности николаевской школы, необходимо указать, что в ту пору деятельность крупнейших педагогов шла по двум путям. Первый путь, к которому мы относим деятельность Леонида Владимировича, это путь “через разум – к переживанию”, “через мысли к чувству”. Второй путь – “через прочувствование – к осмы-

слению”, “через эмоции - к мысли”. Здесь педагог обращается к дирижерскому методу, заставляющему ученика глубоко почувствовать метро-ритмическую жизнь исполняемого; к слову, к ассоциациям и сопоставлениям, стимулирующим работу художественного воображения исполнителя к эмоционально-впечатляющему показу.

Таким образом, педагог учит подходить к умной и логичной интерпретации методами эмоционального заражения. педагогам, исповедующим этот принцип преподавания, можно отнести Генриха Густавовича Нейгауза. Два принципа преподавания, две школы, два крупнейших педагога фортепианной школы - Леонид Владимирович Николаев и Генрих Густавович Нейгауз - дали нашему искусству множество талантливых исполнителей.

В своей книге “Об искусстве фортепианной игры” Нейгауз писал: “Один из моих любимых методов преподавания – это переход от образа к его воплощению, от поэзии (поэзии, как сокровенной сущности всякого искусства) - через музыку к художественной фортепианной игре” (З.С.81). Если Николаев, как указывалось выше, не признавал литературного, словесного сюжета для музыкального произведения, то Нейгауз стремился к исполняемому подвести аналогичные произведения других жанров искусства, в частности - поэзии.

Указывая на это, однако, я не хочу сказать, что Нейгауз искал литературную иллюстрацию, нет. Он стремился найти те же поэтические, стилевые, эмоциональные моменты в поэзии и в музыке, чтобы полнее дать возможность ученику это прочувствовать.

В педагогической деятельности Нейгауза (как впрочем, и в исполнительстве) все начиналось с поэзии, с эмоции, которая, однако, должна была иметь под собой огромную почву эрудиции. И если сегодня мы можем окрестить Нейгауза педагогом-поэтом, то Николаева, безусловно, мы назовем педагогом-мыслителем, педагогом-философом. Вот, вероятно, то основное различие, которое разделяет этих двух титанов.

Даже вернувшись к тезисам Леонида Владимировича и пытаюсь сопоставить их с принципами педагогической деятельно-

сти Нейгауза, мы не сможем найти конкретных, глобальных различий. Суть педагогики, основные принципы, подход к своей деятельности, вероятно, у них не имеет различия. Сущность различия, как уже говорилось, в двух путях, в двух позициях подхода к одному и тому же делу, которые в действительности дали одни и те же результаты.

И поэтому, возможно трудно определить, что правильнее, что вернее: “от эмоции - к мысли” или “через мысль - к чувству”. Каждый педагог, исходя из своей индивидуальности и строя своей эмоционально-логической сути, будет искать свои, только ему присущие принципы педагогической деятельности. Исключая, конечно, те понятия, которые уже давно стали основой русской фортепианной школы. Николаев – один из выдающихся русских музыкантов. Говоря о педагогической деятельности Николаева, мы часто забываем, что Леонид Владимирович - блестящий теоретик, пианист и композитор. Николаев был непревзойденным чтецом нот, он свободно читал оркестровые партитуры. Обладая исключительной памятью, Николаев имел глубокие и всеобъемлющие знания музыкальной литературы. Способность внутреннего представления музыки без помощи звучания инструмента была развита у Леонида Владимировича до необычайной силы. Сочинял Николаев без рояля и даже без нотной бумаги. Способность слухового анализа всех элементов слышимой музыки, чутье музыкальной логики и конструкции также были присущи Леониду Владимировичу в превосходной степени. Поэтому почти не сохранилось черновики его произведений.

Николаев был также превосходным теоретиком. По словам профессора Гольденвейзера, в области контрапункта Николаеву удавалось находить разрешение сложнейших задач (4.С.169). Артистическая деятельность, эстрадные выступления Николаева не прекращались до последних дней, хотя и неизбежно уменьшалось их количество. Появление Николаева на концертной эстраде являлось заметным событием в музыкальной жизни Ленинграда. Он имел, что сказать своим слушателям и умел сказать это так, что слушатель уходил с концерта с обогащенной мыслью и чувством эстетического удовлетворе-

ния. Как личность, и как художник, Николаев не оставался неизменным. С годами его игра становилась идейно более значительной, внутренне сосредоточенной и мужественной.

Несмотря на отсутствие зажигающего исполнительского темперамента и непосредственного волевого начала, логическая непреклонность в утверждении главного, действовала чем дальше, тем сильнее и, в конце концов, покоряла слушателей.

Однако при всем богатстве и разнообразии своих дарований, Николаев не разбрасывался, а все свои лучшие творческие силы отдал фортепианной педагогике, где и добился выдающихся результатов, став основателем одной из ветвей передовой школы русских пианистов.

Как-то, говоря о своем ученике, Сафонов высказал следующие слова: "Я всегда считал Николаева выдающимся музыкантом, а теперь вижу, какой это превосходный педагог".

К систематическому изложению своих взглядов по вопросам методики фортепианной игры в письменной форме или хотя бы в форме лекций и докладов Николаев пришел поздно, но уже к началу работы в Петербургской консерватории он твердо знал куда и как поведет своих учеников. С самого начала у Николаева оказалась отчасти интуитивно найденная, отчасти впитанная в классах Пухольского и Сафонова, но несомненно придуманная им система педагогического воздействия на личность каждого ученика и на класс в целом. У учеников Николаева рождалась устойчивость вкусов, воспитывались дисциплина и чувство ответственности, формировались самодисциплина, ежедневная серьезная работа за инструментом становилась святым делом и потребностью.

Николаев являлся тем педагогом, который не только детально показывает что и как надо играть, но и объясняет, почему это надо делать так, а не иначе. И, главное, показывает, как это делается, добивается тут же на уроке основного приспособления ученика к заданному. Работа Николаева-педагога отличалась необычайной тщательностью. Тут же на уроке он старался добиться усвоения показанного. В первую очередь, добивался предельной осмысленности во всем, внятности

“произнесения” музыки, ясности звучаний, отточенности пианистических движений.

Им придавалось особое значение красоте звучания инструмента. С предельной тщательностью велась работа над осмыслением музыкального произведения. Характерные свойства фактуры, особенности “оркестровки”, модуляционного плана, гармонические и ритмические черты, линия развития и их кульминация - все было предметом суждения, ко всему привлекались внимание и мысль учащегося. Непосредственно из них Николаев стремился выводить идейно-эмоциональный строй и смысл музыки. Мастерство, с которым Николаев вел урок, приводило к тому, что каждый из них становился событием в жизни его учеников. В результате, несмотря на то, что число уроков на протяжении года не превышало двадцати-двадцати пяти, а может быть отчасти благодаря этому, ученики делали значительные успехи.

Педагогическая работа Николаева характеризовалась широтой его взглядов, принципиальной обобщенностью его указаний. Другой ее стороной была конкретность основных положений и частных указаний по любому поводу. Он обладал замечательной особенностью находить простые действия для решения сложных исполнительских задач. При выработке и систематизации пианистических движений, предусмотренной его школой, Николаев требовал строгой дисциплины, последовательности и точности. Когда мы говорим о понятии “фортепианная школа”, то подразумеваем художественное направление, основанное на определенных творческих принципах, и представленное группой учеников, последователей исполнителя и педагога. Как много должна вмещать в себя личность, чтобы результаты ее деятельности удостоились понятия “школы”. К таким деятелям можно отнести Леонида Владимировича Николаева.

Творческие принципы Николаева, носящие имя “николаевской школы” и ее долголетие уходят корнями глубоко в прошлое и, будучи, в первую очередь, обусловлены одаренностью самого Николаева, все же в их становлении немаловажную роль сыграли непосредственно педагоги Леонида Владимировича - В.Сафонов, С.Танеев, В.Пухольский. Давшая не одно поколение “школа

Николаева” несет в себе основные принципы русской фортепианной школы.

Благородной и философски мыслящей натуре Николаева было чуждо желание кичиться своими учениками, добиваться почестей и раздувать собственную славу.

Народный артист РСФСР, доктор искусствоведения Леонид Владимирович Николаев, являясь одним из основоположников русской школы фортепианного искусства, дал миру блестящую плеяду музыкантов. Среди них: Д.Шостакович, М.Юдина, В.Софроницкий, П.Серебряков, В.Савшинский, В.Разумовская, Н.Перельман, Г.Бузе и многие другие, кто и по сей день с честью носят имя учеников Николаева, последователей “николаевской школы”.

Примечания:

1. Николаев Л.В., Несколько слов об исполнительстве., // Советская музыка, 1935, N7-8.

2. Баренбойм Л.А., Музыкальная педагогика и исполнительство, Л.:Музыка, 1974.

3. Нейгауз Г.Г., Об искусстве фортепианной игры., М.: Музыка, 1982.

4. Гольденвейзер А., Статьи, материалы, воспоминания., М.: Советский композитор, 1969.

Барсегян Гаянэ Казаросовна
пианистка, кафедра концертмейстерской подготовки
ЕГК им.Комитаса

РОЛЬ ФОРТЕПИАНО В РАСКРЫТИИ ПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА ШУМАНА “ЛЮБОВЬ ПОЭТА”

Великий немецкий композитор Р.Шуман – один из ярчайших представителей романтического искусства XIX века. Его музыка носит личный, автобиографический характер, отражая прежде всего переживания и настроения самого автора.

К вокальной лирике Шуман обратился в годы наивысшего

творческого подъема. Он пришел к ней во всеоружии композиторского опыта и мастерства, обогащенным жизнью зрелым художником.

В предшествующие годы Шуман мало внимания уделял вокальной музыке. В юности он написал несколько песен на тексты Т.Кернера, Дж.Бауэра. В 30-е годы обращался исключительно к фортепиано, только в 1840 году Шуман целиком отдался созданию вокальных сочинений.

Больше половины всех написанных, и притом, наилучших песен относятся к 1840 году: "Круг песен" (ор. 24, на стихи Г.Гейне); "Мирты" (на стихи Рюккерта, Гете, Р.Бернса, Бауэра); "Любовь поэта" (на стихи Гейне); "Любовь жизнь женщины" (на стихи Шамиссо), "Круг песен" (на стихи И.Эйхендорфа) и множество других. Человеческая страсть, любовь с ее тончайшими нюансами получила в вокальной лирике Шумана глубочайшее художественное отображение. Через эту тему Шуман раскрывает сложные моменты жизни, полные трагических конфликтов и противоречий.

Шуман - человек высокой художественной культуры, сам поэт и талантливый писатель - тщательно и строго относился к отбору текстов для своих песен. Но ни одному из поэтов не отдавал Шуман такой доли внимания и любви, как Гейне. Лучшее из всего созданного им в вокальной музыке вдохновлено именно его поэзией.

Для песен цикла "Любовь поэта" Шуман взял тексты из "Лирического интермеццо" Гейне. Это автобиографический цикл, история юношеской любви поэта к его кузине, красивой, но пустой богатой девушке. В то время, как Гейне, при всей искренности и силе чувства оценил свою любовь как интермеццо, т.е. как короткий преходящий эпизод, Шуман, вложив в свой цикл несколько иной смысл, сделал и иной идейный вывод. Совсем не случайно Шуман назвал свой цикл "Любовь поэта", а не "Песнь любви" или еще как-нибудь в этом роде. Само название подчеркивает, что песни объединены вокруг лирического героя, кроме того назван и сам герой - поэт, мечтатель, романтик. Шуман внес много нового и в музыкальную стилистику цикла. Вокальная и фортепианная партии цикла совершенно равноправны. Характерные для его фортепианной музыки поиски выразительной фактуры очень ясно проявились в песнях, сопровождение в которых всегда насыщено мелоди-

ческими голосами, иногда создающими ярчайшие дуэты с голосом.

Цикл “Любовь поэта” состоит из 16 песен.

В расположении песен ощущается ясная и цельная линия, выраженная не только в общем характере песен и соотношении их между собой, но и в музыкально-стилистических приемах.

В первых пяти песнях преобладают светлые тона.

Первая песня цикла “*В сияньи теплых майских дней*” подобна краткому вступлению. Она знакомит с душевной жизнью поэта, с миром поэтических видений, любовных грез, томительных мечтаний. Небольшое фортепианное вступление обрисовывает музыкальный образ песни. Тематический материал вступления составляет основу дальнейшего развития.

Из вариантного развития ячейки фортепианного вступления и рождается мелодия песни. Вступление, так же, как интермедия и постлюдия у фортепиано, заканчиваются на доминантовом септаккорде. Для окончания отсутствие тоники - явление необычное (1.С.430).

Вторая песня - “*Цветов венок душистый*” - проще по изложению, близка к лирической народной мелодии, несколько сентиментальна по выражению. Тихая мечтательность, робость первого признания переходит в радостную восторженность песни “*И розы, и лилии*”, в которой удивительно соединение воздушной легкости движения с подчеркнутой периодичностью, повторностью ритмической фигуры.

В песне “*Встречаю взор очей твоих*” фортепианная и вокальная партии очень “вслушиваются” друг в друга, обмениваются имитациями, а затем в кульминации приходят к полному слиянию. Казалось бы, ничего не предвещает здесь скорбного поворота, и все же совпадающее со словами “склоняюсь я тебе на грудь, и счастья близок светлый путь” отклонение в минор на фоне господствующего мажорного лада, невольно настораживает, появляются первые знамена катастрофы, первые сомнения (1.С.431).

“Ты говоришь: “Люблю тебя!” - И горько, горько плачу я”. Здесь Шуман обращается к декламационной манере и к диалогическому изложению партии фортепиано и голоса. Эти приемы в дальнейшем получают развитие в песнях “*Я не сержусь*” и “*Во сне я горько плакал*”. Оригинально решено в песне “*В цветах белоснежных лилий*” соотношение вокальной и фортепианной

партий. Вокальная партия окружена контрапунктирующими мелодическими линиями фортепиано. Сливаясь, все три линии движутся в едином лирическом потоке, что не исключает гибкости и самостоятельности каждого отдельного голоса.

Это одна из обаятельных мелодий Шумана, развертывающаяся широко, пластично, непринужденно.

Предельно простая мелодия обладает очень большой вокальной выразительностью: звучание голоса певца раскрывается постепенно, достигая всей полноты и насыщенности в кульминации. Весь этот ряд завершается песней *“Над Рейна светлым простором”* - гимном в честь любимой. Она вносит неожиданный контраст. В величавой поступи “органных” басов, в объемности звучания фортепианной партии, в хоральной сдержанности и лаконизме вокальной мелодии запечатлено настроение, навеянное архитектурой Кельнского собора. В соответствии с этим музыка Шумана тонко стилизована в старинной манере, напоминая строгие и торжественные песни Баха. Партия фортепиано весьма своеобразна и в ритмическом отношении: сочетание пунктирного ритма и медленного движения придает музыке особую напряженность пульсации.

После этой строгой и торжественной, но еще светлой мелодии контрастом звучит трагический монолог *“Я не сержусь”*. ак это ни парадоксально, монолог этот написан в мажоре и в добавок в самом светлом - в тональности C-dur. Это произведение может служить доказательством того, что ладомотональность сама по себе еще никак не определяет характера музыки. Трагический характер этой песни-монолога во многом обусловлен выразительностью гармонии. C-dur здесь “впитывает” в себя очень много минорных гармоний. Монолог *“Я не сержусь”* является поворотным моментом в развитии цикла. Его горечь и скорбь как бы проникают и в другие песни. Светлая радость любви все реже проглядывает на страницах “цикла-дневника”, все чаще и чаще ее сменяют чувства разочарования и скорби. В восьмой песне *“О, если б цветы угадали”*, как бы наполненной лепетом листьев и щебетаньем птиц, последние слова, говорящие о разбитом сердце поэта, отмечены резкой, неожиданной сменой фактуры. Этот же прием положен в основу развития трех последних песен. Чем ближе к концу цикла, тем более углубляется контраст между песнями, расположенными рядом. Так, далее следует песня в танцевальном ритме

“Напевом скрипка чарует”. Еще сильнее выражен контраст между 10-ой и 11-ой песнями. Десятая песня цикла *“Слышу ли песен звуки”* относится к лучшим его песням. Печальная, глубоко искренняя и трогательная мелодия впитывает в себя напевность немецких народных песен и выразительность речевых интонаций, естественно сочетая то и другое.

Одиннадцатая песня - *“Красотку парень любит”* - также близка народным песням. Поначалу она звучит как шуточная. Простая, четко ритмованная мелодия почти танцевального характера с шутливой скороговоркой в вокальной партии и синкопами в фортепианном сопровождении – все, казалось бы, указывает на то, что это – песня-шутка. И лишь последние строки, где говорится о разбитом сердце, о старой, обычной истории неразделенной любви, звучат неожиданно серьезно, наполнившись живой болью и горечью. А в фортепианном заключении снова возвращается тот же моторный, приплясывающий ритм.

Две следующие песни образуют одно из самых контрастных сочетаний в цикле. Тишиной глубоко запрятанной тоски веет от песни *“Я утром в саду встречаю”*. Фортепианная партия песни особенно выразительна. В ней нет звукоподражания, но тем не менее, слушатель ощущает голос природы-утешительницы, который и звучит в стихах Гейне. Этой проникновенной музыкой Шуман заканчивает весь цикл.

13-ая песня цикла *“Во сне я горько плакал”* – самая скорбная в цикле. Декламационность здесь выражена еще ярче, чем в монологе *“Я не сержусь”*, вся эта песня представляет собой речетатив, где скорбные фразы голоса чередуются с траурными аккордами фортепиано в низком регистре. Видения сна - горькие или радостные - уступают место реальному живому горю, и траурная музыка как-будто символизирует гибель всех надежд и иллюзий. Здесь, как и во многих других случаях, музыка Шумана раскрывает не столько текст стихотворения, сколько его глубокий психологический подтекст.

В песне *“Мне снится образ твой”* также проводится тема сна, но в обычном, традиционном плане, как противопоставление светлых, радостных сновидений горестям действительности.

В предпоследней песне цикла *“Забывтой старой сказке”* контраст грез и действительности находит выражение в

общей композиции. Из темы Шуман развивает довольно большую форму. Движение мелодии замедляется, утяжеляется, естественно приводя к речитативу на словах об исчезновении волшебной страны грез.

Последняя, шестнадцатая песня цикла - *“Вы злые, злые песни”* - представляет собой эпилог всего цикла. Маршеобразное движение, активный ритм, решительные интонации характерны для основной части эпилога. Совсем в ином, серьезном и печальном тоне звучит кода, приобретая в заключительном речитативе характер глубокой скорби. Прием “эмоционального сдвига”, уже применявшийся в других песнях, здесь находит наиболее яркое выражение.

Но за этим следует еще один сдвиг в совершенно противоположную сторону. Фортепианная постлюдия “звучит просветленно”, умиротворенно, как воспоминание о юношеской любви, прекрасной и поэтической, несмотря на все страдания и разочарования. И если весь цикл воспринимается как дневник, каждая страница которого отражает только что пережитые радости, сомнения и печали, то постлюдия производит впечатление послесловия, написанного уже много лет спустя, когда юные страдания уже миновали и сама любовь стала только дорогим воспоминанием.

Цикл “Любовь поэта” с его разнообразием образов и глубиной настроения, принадлежит к выдающимся произведениям мировой вокальной лирики. Зарождение чувств, взаимная любовь, утрата возлюбленной, безграничное страдание, отчаяние – все это очень увлекает студентов, настолько, что они начинают совершенно по-новому относиться к роли концертмейстерства. В стремлении к наиболее полному воплощению поэтического образа Шуман утвердил новую роль фортепианной партии. То, что нельзя выразить словами, Шуман передает фортепианной партией. Голос и фортепиано находятся в состоянии нерушимого единства. В связи с этим студент-концертмейстер поневоле вникает в партию вокальной строчки. Идет осмысление произведения в целом. Это дает хороший толчок для становления личности студента. В ряде песен фортепианная партия довольно сложна как по голосоведению, так и по фактуре. Студенту нужно хорошо потрудиться, чтобы сохранить легкость фактуры и драматизм в целом. По преодолению всех этих исполнительских труднос-

теи, возникает хорошее ансамблевое чутье, которое в дальнейшем развивается по мере развития музыкальных способностей студента. В песне "В цветах белоснежных лилий" фортепианная партия написана довольно сложно. В левой руке фактура не очень удобная. Своим студентам я предлагаю последнюю шестнадцатую ноту брать правой рукой. Это облегчает плавное передвижение правой руки. В песне "Напевом скрипка чарует" надо обратить большое внимание на legato правой руки, которое без остановки продолжается. Это важно для достижения цельности. В песне "Слышу ли песен звуки" имеется также ряд задач для достижения плавного движения основной тематической линии. Желательно четвертую шестнадцатую ноту брать левой рукой, благодаря чему достигается длинная мелодическая линия. Данный цикл в связи с его доступностью и пользой, рекомендуем для более широкого прохождения в концертмейстерском классе.

Примечания:

1. Галацкая., Зарубежная литература зарубежных стран., М.: Музыка, 1981.

Барсегян Гаянэ Казаросовна,
пианистка, кафедра концертмейстерской подготовки
ЕГК им.Комитаса

МУСОРГСКИЙ. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ "ДЕТСКАЯ"

Мусоргский - композитор подлинно народный, посвятивший свое творчество рассказу о жизни, горестях, надеждах русского народа. Верой в его силу и могущество проникнуты лучшие страницы его музыки. Творчество Мусоргского было настолько самобытным и новаторским, что до сих пор оказывает сильнейшее воздействие на композиторов разных стран. Романс, песня зазвучали у Мусоргского музыкой русской речи то степенно возвышенной, то взволнованной, драматизированной,

обобщенно-бытовой или поэтической. Вопросы речевой природы Мусоргского едва ли не первыми вставали среди проблем его творчества. Наиболее ярко талант Мусоргского раскрылся в операх “Хованщина”, “Борис Годунов”, а также в циклах “Детская”, “Без солнца”, “Песни и пляски смерти”.

Вокальный цикл “Детская”, созданный на рубеже 60-70-х годов XIX века, стал одним из воплощений у Мусоргского принципов вокального камерного театра. Семь маленьких песен, объединенных своеобразием видения детского мира, своим появлением вызвали неподдельный восторг у музыкантов, окружавших Мусоргского.

Все, что есть поэтического, наивного, милого, немного лукавого, добродушного, прелестного, по-детски горячего, мечтательного и глубоко трогательного в мире ребенка, нашло пленяющую своей новизной обрисовку у Мусоргского (1.С.124). Стасов и Кюи среди русских музыкальных критиков, Ф.Лист и Дебюсси на Западе дали восторженную оценку “Детской”. Каковы же принципы этого огромного успеха скромных вокальных пьесок о детях?

Многое говорят о глубококом интересе Мусоргского к детским образам. Естественное возникновение этого интереса объяснимо самим художественным складом композитора, но, главное - его человеческими чертами - живостью, импульсивностью восприятия, какой-то детской непосредственностью художника, внимательно наблюдающего окружающих его детей, с которыми он очень дружил. Живое общение с искусством русских литераторов (Некрасов, Плещеев, Тургенев), художников (Перов, Савицкий, Маковский), много писавших о детях, усугубило восприятие детской темы. И сколь широко была поставлена эта тема в русской литературе и живописи - от образов счастливого и безмятежного детства (“Крестьянские дети” Некрасова, до картин глубочайшего горя и страдания - “Тройка” Перова), столь многогранно раскрыта у Мусоргского. Трагическую сторону крестьянского детства запечатлел Мусоргский в песне-сценке “Сирота”(1868). Но ею не ограничились зарисовки детских образов: композитора привлекал детский мир в своей чистоте и непосредственности. Мусоргский создает “Детскую” после душераздирающей “Сиротки”. Она предшествует единственному по силе выражения отчаяния и одиночества даже в творчестве Мусоргского циклу “Без солнца”. В цикле

“Детская” с наибольшей полнотой проявилось новаторство самого подхода композитора к теме. В музыкальном изображении детского мира Мусоргский выступил как первооткрыватель, несмотря на то, что в европейском искусстве детская тема была раскрыта Шуманом (“Детские сцены”, 1833, “Альбом для юношества”, 1848). В вокальном цикле композитор ставит принципиально иную задачу, проистекающую из нового подхода к жанру, образам композиции. Индивидуализируя детские образы, передавая музыкой непосредственность, импульсивность детского мировосприятия, Мусоргский входит в мир своих героев, как в собственный (1.С.126). У Мусоргского действуют сами маленькие герои. Он следует за ними неотступно, в то же время ненавязчиво. Они существуют как бы “сами по себе”, проказничают и резвятся, пугаются страшных рассказов няни, засыпают под звуки няниных сказок или собственной колыбельной, спетой кукле. Детская психология постоянно в центре внимания композитора. Не просто широкая гамма детских настроений, а процесс их развития запечатлен в песнях, живая их смена. Палитра чуткого художника вобрала в себя всю красочную гамму детских настроений и впечатлений, капризных и изменчивых, каждую еле видимую светотень. Мусоргский не устает следить за этой быстрой детской реакцией, он живет чувствами своих героев, как бы заново переживая с ними и свои детские впечатления. Каждая из песен показывает отдельные моменты сложного и психологического процесса. Цель этих психологических зарисовок прекрасно определена Асафьевым: “становление” в ребенке размышляющей личности.

“Детская” написана на собственные слова. Мастерство Мусоргского в передаче тончайших оттенков речевой интонации представлено здесь в богатстве эмоций и интонационной красоте.

Первая пьеса, открывающая цикл, - “С няней” - завораживает обаятельнейшей правдивостью передачи речи ребенка: “Расскажи мне, няня, расскажи мне, милая, про того, про буку страшного”. Главное выразительное средство – мелодическая линия, это настоящая речь, мелодизированная и интонационно гибкий речитатив. Несмотря на наличие повторений звука на одной высоте, здесь нет монотонности. Здесь каждое слово текста как драгоценность: наблюдениями и находками компози-

тора в области музыкального воплощения детской речи можно наслаждаться бесконечно.

Вторая пьеса - *“В углу”* - начинается с высокой эмоциональной ноты нянюшкиного гнева: бурление безостановочных восьмых служит аккомпанементом ее обвинений: “Ах, ты проказник! Клубок размотал, прутки растерял. Ахти! Все петли спустил, чулок весь забрызгал чернилами! В угол! Пошел в угол!” И утихал “проказник”. В ответ из угла звучат жалостные, закругленные интонации в миноре с ниспадающим окончанием и хныкающим мотивом в аккомпанементе.

Но как запечатлен психологический переход? Убедив самого себя в собственной невинности, малыш понемногу меняет тон и интонации: из жалобных постепенно переходят в агрессивно-восходящие нотки. Это уже вопль “оскорбленного достоинства”: “Няня Мишеньку обидела, напрасно в угол поставила; Миша больше не будет любить свою нянюшку, вот что!”

Третья пьеса – *“Жук”* - передающая возбуждение малыша от встречи с жуком. Он строил домик из лучинок и вдруг увидел огромного черного жука. Жук взлетел и ударил его в висок, а потом сам свалился. Пьеса построена на непрерывном движении восьмых в аккомпанементе, взволнованный рассказ приводит к кульминации происшествия на резком аккорде, конечно копирующем “взрослые драматические события”.

Четвертая песня - *С куклой “Тяпа”* - девочка убаюкивает куклу Тяпу и подражает своей нянюшке, поет монотонную колыбельную, прерываемую нетерпеливым криком: “Тяпа, спать надо!” Навевая своей Тяпе приятные сны, она поет про чудный остров, где не жнут, не сеют, где цветут и зреют груши наливные, день и ночь поют птички золотые. Здесь мелодическая линия усыпляюще монотонна, а в гармонии причудливо соединяются минор (обычный для колыбельных песен) и мажор (как подразумеваемая и просвечивающая основа). Там, где заходит речь про чудный, “экзотический” остров, сопровождение отвечает на текст красивой статичной гармонией.

Пятая – *“На сон грядущий”* - это наивная детская молитва на здоровье всех родных, близких и дальних, а также приятелей по играм.

Шестая песня – *“Кот Матрос”* - история про кота, запустившего лапу в клетку со снегирем. Она изложена на взволнованном

пульсирующем ритме безостановочных восьмых. Здесь запечатлены остроумные приемы выразительной изобразительности: иллюстрация описываемых событий (звук скрежета по клетке, дрожание снегиря).

Седьмая – *“Поехал на палочке”* – живая сцена игры в лошадки, прерываемая коротким разговором с приятелем Васей и омраченная падением: *“Ой, больно; Ой, ногу”*. Утешение мамы (ласково-умиротворяющие интонации) быстро излечивает боль и реприза бодр и резва, как в начале.

“Детская” была издана в 1873 году в оформлении И.Репина и получила широкое признание у публики. Этот цикл еще при жизни стал единственным произведением, получившим отзыв от Ф.Листа, которому издатель Бессель послал эти ноты (вместе с произведениями других молодых композиторов). Лист восторженно оценил новизну, необычность и непосредственность тона *“Детской”*.

Брат Бесселя сообщил Мусоргскому, что *“Детская”* до такой степени расшевелила Листа, что он полюбил автора и желает ему посвятить *“une blquette”*.

Новаторство Мусоргского в цикле *“Детская”* беспрецедентно. Произведения русских композиторов, возникшие позже и посвященные детской теме, созданы в ином русле. Продолжая в *“Детской”* новаторские приемы музыкального выражения речевой интонации, начатые в раннем вокальном творчестве, Мусоргский предугадывает явления, характерные для камерного, вокального и оперного искусства русских и западноевропейских композиторов XIX-XX вв. За Мусоргским стоит Прокофьев, унаследовавший и развивший основные заповеди вокального театра Мусоргского.

В *“Детской”*, как, впрочем, и в других сочинениях, у Мусоргского не было исторического предшественника. Он оказался первооткрывателем.

Вокальный цикл *“Детская”* стал высшим воплощением у Мусоргского осознанных принципов вокального камерного театра. Обладая уже значительным опытом сочинения сенок, в которых форма, действие и образы движимы прежде всего законами театра, Мусоргский в *“Детской”* отказался от собственно музыкальных канонов. Тексты цикла, написанные им самим, точно реализуют новую психолого-художественную задачу. Прохождение цикла в учебном процессе, как нам

представляется, имеет определенные сложности в исполнении как у певца, так у пианиста. В связи с этим многие педагоги не включают этот цикл в программу студентов. Большею частью, в связи с удобностью в исполнении, многие предпочитают “Колыбельную”, которая идет в качающемся ритме с невучей правой рукой в фортепианной партии.

Отдельно исполняется также “Жук”. Здесь очень интересно переплетаются смысловые акценты вокальной строки и аккомпанемента.

“Верхом на палочке” - здесь представляет большую сложность партия аккомпаниатора, а также ансамбль с голосом.

В целом, конечно, цикл предназначен для сильного студента, который живо интересуется концертмейстерством и имеет хороший технический багаж. Но даже прохождение отдельных номеров дает студенту большой опыт и знакомит исполнителя с оригинальным мышлением композитора, который с большим мастерством и виртуозностью сумел создать свой театр няни и ребенка.

Примечания:

1. Дурандина Е.Е., Вокальное творчество Мусоргского, М.: Музыка, 1985.

Лилит Ервандовна Григорян
пианистка, кафедра исполнительского искусства и
педагогической практики ЕГК им.Комитаса

ШЕСТАЯ СОНАТА С.С.ПРОКОФЬЕВА: ВОПРОСЫ СТИЛЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Сонаты С.С.Прокофьева для фортепиано принадлежат к числу сочинений XX века, наиболее впечатляюще выразивших в ярких образах обостренную динамику эпохи, огромный накал социальных коллизий, переосмысленных и воплощенных твор-

ческим мышлением, личностным отношением одного из величайших композиторов минувшего столетия.

Эволюцию фортепианных сонат композитора, связанную с развитием его художественного мировоззрения, нельзя рассматривать в отрыве от прокофьевского пианизма, инструментальности. Здесь происходит редкое совпадение новаторских композиторских тенденций с аналогичными тенденциями искусства исполнительского, с переосмыслением фортепиано как инструмента. У Прокофьева музыка как бы возвращается на новом уровне к своим синкретическим истокам, где создание произведения творцом и его исполнение слиты воедино. Примером такого единства для композитора стало творчество его старших современников - А.Скрябина, С.Рахманинова, К.Дебюсси. Как и они, С.Прокофьев был своеобразным интерпретатором своих сочинений, подражать которому было невозможно. Эволюция пианистического стиля композитора шла от преодоления вначале острого ударного подхода, суховатой игры, связанной, в частности, с остинатным принципом, где ощущалось вторжение урбанистического начала, звучностей XX века к более богатой, насыщенной красками палитре, к стремлению к звенящим и гудящим тембрам, певучести, большей выпуклости фразы. Во многом это было связано с особой направленностью композиторского мышления – стремлением использовать весь диапазон инструмента, все его тембровозвучные и выразительные возможности.

М.Д. Сабина пишет: "Прокофьевский пианизм – графический, мускулистый, беспедальный, тяготеющий к четкости линий и резкой ударной акцентности – являет некую антитезу как "романтическому" стилю Рахманинова, так и изысканно-импрессионистическому стилю пианизма Дебюсси. Арсенал технических приемов пианизма Прокофьева устремлен вперед, в будущее – потому он некогда так остро эпатировал и потому популярность его фортепианных произведений последовательно растет в наши дни на концертной эстраде"(1.С.21-22).

И действительно, ныне прокофьевская музыка постоянно звучит на инструментальных вечерах, на конкурсных соревнованиях, записывается, изучается в консерваториях и других музыкальных заведениях во всем мире.

Сонаты Прокофьева относятся к высочайшим достижениям фортепианного искусства прошлого столетия. Это большой

содержательный музыкальный пласт мироощущения и мировосприятия гениального композитора, требующий от исполнителя полной эмоциональной и интеллектуальной отдачи, открывающий неисчерпаемые возможности для выявления самых глубоких мыслей, чувств, настроений.

Наряду с техническими трудностями, возникающими в связи с тем, что автор использует яркие новые средства выразительности одновременно с применением средств, ставших традиционными, они ставят проблемы, определяемые необходимостью выявить художественную неповторимость и богатую образность, присущие Прокофьеву. Все это требует от исполнителя как интеллектуального постижения музыки, так и виртуозного мастерства.

Для проникновения в стиль фортепианных сонат композитора и всестороннего раскрытия образного строя в каждом отдельном произведении важен анализ не только самих сочинений, но и их интерпретаций выдающимися исполнителями - ведь каждый крупный артист подчеркивает близкие ему стороны и грани содержания исполняемого. Как утверждает известный музыковед С.С.Скребков, при анализе современной музыки необходимо знание как минимум двух, если не большего числа интересных, творчески оригинальных трактовок изучаемого произведения – тогда исследователь будет огражден от опасности одностороннего истолкования сочинения и сможет подойти к определению многогранности. Эти выводы, безусловно, распространяются и на музыку Прокофьева. Подходы к ней выдающихся исполнителей дают ценные художественно-убедительные варианты возможностей ее интерпретации.

Музыку Прокофьева неизменно и справедливо сравнивают с “железным ритмом эпохи”, с его “сокрушающим пульсом” (С.Рихтер, 2. С.138). Эта сторона интерпретации представляется весьма знаменательной для различия тех или иных трактовок сонат. Обострение или нивелирование этого важнейшего выразительного и, в определенной мере, “образосозидательного” средства очень значимы для определения стилистической направленности интерпретации, ее энергетического тонуса. Учтем при этом, что сам Прокофьев – пианист, по словам Г.Г.Нейгауза, обладал огромной исполнительской волей, железным ритмом, огромной динамикой игры, для которой была характерна особенная “эпичность”, тщательно избегающая

всего слишком утонченного или интимного (чего тоже нет в его музыке), но при этом удивительное умение полностью донести до слушателя лирику, “поэтичность”, грусть, раздумье, какую-то особенную человеческую теплоту, чувство природы – все то, чем так богаты его произведения наряду с совершенно другими проявлениями человеческого духа” (З.С.200).

Сам Прокофьев отмечал: “Во всем, что я пишу, я придерживаюсь двух главных принципов – ясность в выявлении моих идей и лаконизм, избегая всего лишнего в их выражении” (4.С.206-207). Проследим, как эти принципы композитора находят воплощение в интерпретации Шестой сонаты у разных исполнителей, какими средствами они выявляют эти идеи композитора, насколько лаконично и емко они это делают*.

Различные подходы исполнителей к общей концепции сочинения сказываются и в применении различных темпов, в способах осуществления их изменений. Это не случайно, так как выбранный интерпретатором темп уже во многом определяет характер других выразительных средств – нюансировки, звуковой окраски, штрихов и др. Разнообразные художественные подходы к исполнению сонаты обогащают в нашем сознании то глубоко нравственное идейное содержание, которое отличает музыку композитора.

Исполнителям еще предстоит открыть для себя, а следовательно и для слушателей новые стороны богатейшего содержания Шестой сонаты. Такой поиск не только правомерен, но и необходим, так как в произведении отражены сложные процессы общественной жизни, борьба добра и зла, душевные состояния человека XX века.

Как известно, Шестая соната открывает знаменитую триаду сонат (Шестая, Седьмая, Восьмая), объединенную раскрытием единого масштабного исторического замысла. Характерно, что композитор начал одновременно создание всех частей трех сонат параллельно, лишь затем заканчивая одну за другой. Вместе с тем, исполнительский стиль самого

*Сравнительный анализ записей Шестой сонаты показывает, что исполнители пользуются во многом различными, порой значительно индивидуализированными средствами для создания и выражения художественно-исполнительской концепции сочинения. Однако при всем этом можно проследить и общее, присущее всем исполнениям обращение к однотипным или схожим решениям.

Прокофьева напрямую можно связать лишь с первыми шестью сонатами, которые он сам замечательно исполнял. Вернувшись на родину, композитор выступал сравнительно редко, а затем и совершенно прекратил публичные выступления. Рекомендуем обратить внимание молодых исполнителей на то, что стиль его более поздних фортепианных сонат однако не уходит от традиций, свойственных пизнизму Прокофьева. Эти традиции продолжались и развивались в московской пианистической школе, в частности, в творчестве С.Т.Рихтера, Э.Г.Гилельса, А.И.Ведерникова. Исполнение ими поздних сонат Прокофьева, получившее поддержку и одобрение автора, можно рассматривать в определенной мере как авторизованное.

Шестая соната С.С.Прокофьева была задумана летом 1939 года. Музыка ее необычайно активна, действенна, вовлекает в сопереживание своим накалом, неумолимым ритмом, токкатностью, неудержимым потоком эмоций, где используются крайние полюса звучностей, тембров, приемов – от мощных аккордовых последовательностей, яростной акцентировки до удивительной мягкости, лиричности, хрустальной чистоты верхних регистров, певучести, близкой звучанию человеческого голоса, напевности, свойственной протяжной русской песне. Соната характеризуется симфоничностью мышления, масштабностью образов, их глубиной и рельефностью, яркими контрастами как внутри частей, так и между ними, конфликтной драматургией, определенной программностью замысла, удивительной органичностью его раскрытия, новизной выразительных средств.

По свидетельству жены композитора, М.А. Мендельсон-Прокофьевой, замысел создать триаду сонат возник у Прокофьева после чтения книги Ромена Роллана о Бетховене (4.С.374). Если это и так, то, на наш взгляд, чтение книги могло стать лишь толчком для рождения глобального замысла: отразить в цикле сонат современные проблемы в драматически остром, волнующем повествовании, столкновении полярных сил.

Необходимо учесть, что за год до этого Прокофьев начал работать над своей Первой скрипичной сонатой, “пропитанной”, по его словам, образами к фильму - образами борьбы русского народа против иноземных завоевателей, музыкой ярко национальной, патриотической.

Несомненно, и в Шестой сонате, как и в скрипичной, нашли выражение аналогичные тенденции, во всяком случае, уже в первых интонациях главной темы первой части можно отметить некоторое их сходство с темой тевтонцев из фильма “Александр Невский”. Сложная международная обстановка того времени, начало Второй мировой войны отразились на драматургии сонаты, которая явилась первой, написанной после возвращения Прокофьева на родину. Замысел сонаты связан с целостным решением всего триптиха. Это – экспозиция цикла, завязка смертельного конфликта: борьбы человеческого, гуманистического начала против сил зла. В то же время, в сонате представлены и прошедшее, и будущее времена. Этим композитор как бы говорит о вечных ценностях, о том, что победа добра неизбежна, зло – временно, и против него необходимо бороться не щадя сил. Здесь композитор выступает как патриот, верящий в светлое будущее – в этом оптимизм произведения.

Седьмая соната представляет собой кульминацию того конфликта, который завязан в Шестой. Здесь столкновение полярных сил достигает апогея. В Восьмой сонате происходит завершение конфликта, его “снятие” светлым началом, раскрывающимся полно и ярко. Сонаты связаны одной концепцией, единой сферой образности. В них можно проследить развитие сходных интонаций, тематических и образных структур, что говорит о моноинтонационности цикла, его целостной драматургии. Несомненно, все это необходимо учитывать при интерпретации Шестой сонаты.

Она открывается темой – предостережением. Без подготовки, ударно и зловеще звучат диссонантные фанфарные мотивы. В их ниспадающем однообразном маршевом напоре слышатся стоны.

Грубая открытая лапидарность в чем-то близка прокофьевскому “Наваждению”. Сходные интонации проявятся затем в сочинениях С.С.Прокофьева, написанных в годы войны, а также Д.Д.Шостаковича – в частности, в его Седьмой симфонии, Первом скрипичном концерте.

Тема разворачивается в гулком открытом пространстве, она как бы лишена художественного времени, статична, чем подчеркивается ее механистичность:



Триольный мотив, проникающий в драматургический ряд уже в шестом такте, ассоциируется с “темой судьбы” Бетховена, выступает определенной смысловой формулой, роль которой в дальнейшем конфликте весьма велика. Сплетаясь с ниспадающим фанфарным мотивом, он составляет ядро главной партии. После небольшой разработки наступает реприза, свидетельствующая о замкнутости мира зла, его устойчивости, неумолимости.

Связующая партия меняет психологическое настроение. Нарастает тревога, ощущение ужаса, смятения, застывшее время “раскалывается”, начинает “двигаться”, затрагивает все новые образные слои. В ее кульминационном нарастании слышны черты главной темы. Остинатность, токкатный характер подчеркивают неизбежность столкновения полярных сил.

Неожиданно все замирает. На органном пункте в унисонном октавном изложении разворачивается огромным контрастом к предыдущему изложению хрустально-прозрачный образ, ассоциирующийся с прекрасным и чистым женским русским образом:



Его интонации в чем-то близки хрупкой теме Первого скрипичного концерта композитора, в несколько статичном изложении чувствуется незащищенность, в гибких изгибах мелодической линии слышатся интонации русских протяжных песен о нелегкой доле, одиночестве, но, вместе с тем, и светлое, незамутненное восприятие мира. Создается впечатление раскрывшейся прекрасной души, мечты которой не безоблачны, их осуществлению мешают внешние силы. Плавность мелодии

нарушают вопросительные интонации (восьмая и две шестнадцатых унаследованные от главной темы—стоны, но поданные здесь в восходящем движении), и вторгающаяся триоль - как своеобразное предостережение о грядущей судьбе:



Постепенно драматургический накал нарастает; усиливаются и ощущение тревоги, и противодействие вторгающимся интонациям главной темы, что приводит к появлению набатных интонаций. На фоне ниспадающих линий в полную силу гудит колокол (здесь музыка в чем-то перекликается с интонациями Второго концерта Рахманинова), как бы призывая к отпору враждебных сил. Разработочная волна в экспозиции, захватывающая сферу заключительной партии, постепенно стихает, звучность угасает, чуть слышно глубоко в басах в стаккатированном изложении простираются былинные интонации речитатива, близкие Мусоргскому. Триольность оставляет ощущение зловещности. Небольшая связка - *Lento* - вводит, как и в побочной партии, органичный пункт (тянущийся на протяжении пяти тактов и создающий "открытое" пространство действия), на фоне которого звучит триольный мотив, вобравший здесь в себя и начальную интонацию главной темы: все как бы готово для смертельной схватки.



В разработке происходит непримиримое столкновение двух основных образов. На фоне развития основного мотива главной темы в полифоническом сочетании возникают контуры лирической темы, которая излагается здесь в увеличении, октавами: в ней нарастает решимость, энергия сопротивления. Вновь во всю силу звучит набат. Фактура уплотняется, звучность достигает апогея. Для воплощения накала борьбы, грубости, звериного оскала жестоких сил, Покофьев прибегает здесь и к введению мощных акцентированных аккордов, использованию “кричащих” высоких регистров, и даже к удару кулаком. Изложенное захватывает весь регистр фортепиано. Огромные душевные потрясения, стоны, картины ужаса и страданий разворачиваются в разработке.

После возвращения набатных колоколов битва стихает. Вновь, как и в конце экспозиции, на органном пункте (но звучащем в более высоком регистре) возникают интонации былинного речитатива, опускающиеся в глубокие басы в унисонном проведении. Обрамление этим речитативом драматической разработки можно трактовать как особый образный прием, показывающий, что речь идет не о прямом действии, а как бы о рассказе о нем народного сказителя. В этом ракурсе разработку можно трактовать как обобщенный образ народной борьбы, народной трагедии, носящий здесь обобщенно-исторический, а не конкретный характер.

В репризе главная партия разворачивается в более низком регистре. Она не так откровенно обнажена, но зло не исчезло, оно лишь изменило свое лицо, стало более затаенно. Изменилась и побочная тема. Переменность лада, столь характерная для русской народной музыки, почти исчезла. Она проходит в миноре в той форме, которую приобрела в разработке в результате борьбы – в увеличении, более мужественно и активно. В заключительной партии возникают колыбельные интонации, пробиваются спокойные интонации детской сказки. Но реальность жестока. Вновь звучит в увеличении в высоком регистре триоль судьбы, как образная “арка” возникает в конце фортепессимо основная зловещая фанфарная интонация.

Вторая часть - скерцо в стилизованном ритме гавота (излюбленный прием композитора, проявившийся во многих его сочинениях, в частности, в Классической симфонии). Контраст с предыдущей частью столь велик, что на первый взгляд, эта

музыка воспринимается как гротесковая, шуточно-юмористическая. Но, как представляется, такая трактовка данной части будет не совсем верна. Часть – не “дань” неоклассицизму. Серьезность образов тут сохраняется вполне. Прокофьев после показа античеловеческой сущности сил натиска и неизбежности борьбы с ними, как бы возвращает слушателя к временам юности, в прошлое (что было подготовлено и интонациями колыбельной в первой части, и речитативом народного сказителя).

Вторгающаяся легкая маршеобразность, альбертиевы басы, символизирующие скачки на игрушечных лошадках, а также другие выразительные приемы, переносят нас в обстановку, предшествующую конфликту, о котором пророчествует первая часть, показывают радость восприятия бытия.

В среднем эпизоде (трехчастная форма) действие переносит слушателя в обстановку, сходную с первой частью. В атмосфере зыбкости и неустойчивости возникают интонации побочной темы первой части, как лирический образ, пронизывающий всю сонату.

Реприза динамизирована, в ней усилен элемент “игры”, подвижности, радости. Переливы радужных, светлых, прозрачных красок в конце напоминают завершение самого светлого сочинения Прокофьева – его Седьмой симфонии. В этой части можно отметить и некоторые ассоциации, возникающие с наиболее “детским” сочинением композитора – “Петей и волком”.

Третья часть сонаты - театрализованный вальс. Два средних раздела - область лирики, связанная с раскрытием разных граней лирического образа первой части. Если там этот образ дан скорее как противопоставление силам зла, плюс человечности, он еще не совсем разбужен и лишь вторжение внешних сил вызывает в нем действительность, то здесь этот образ раскрывается во всей полноте своих душевных качеств, привлекая необыкновенной теплотой и интимностью выражения.

Удивительная неторопливая плавность и изящество мелодии, ее гибкость воплощают глубокий лирический образ, способный на огромный душевный подьем. Тема построена на преобразованных интонациях и побочной и главной партии первой части. Но зловещие интонации здесь приобретают иной смысловой оттенок, даже триоль судьбы звучит мечтательно и светло, как томление по прекрасному:



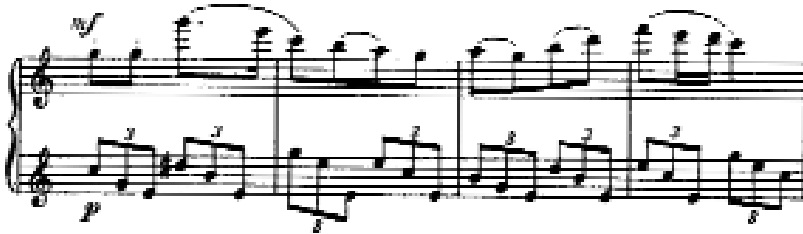
Это свидетельствует о глубине симфонического мышления Прокофьева, который сравнительно редко прибегал к приему полной трансформации образных интонаций даже в симфониях (гораздо чаще данный прием использовал Д.Шостакович).

В среднем эпизоде вновь возникают черты колыбельности, создавая образную “арку” с предыдущими частями.

Реприза звучит более приподнято и торжественно, как гимн красоте, пространственная отдаленность голосов в регистрах, симфоническая плотность фактуры достигают максимума.

Неожиданно в эту атмосферу вторгаются тревожные интонации, омрачающие радость, настораживающие. Вновь возникают, как бы в отдалении, устрашающие контуры главной темы начала сонаты. Третья часть заканчивается вопросительной интонацией, создавая ощущение недосказанности, незавершенности.

Финал (рондо-соната) – вновь область динамики, действия. Это – радостное настоящее. Токкатность, моторность здесь продолжают, столь ярко раскрывшуюся еще в “Токкате” ор.11, линию творчества Прокофьева. В среднем эпизоде (C-dur) возникает жизнерадостная песня, в чем-то близкая интонациям пионерских песен, музыке “Пети и волка”.



В то же время, в ней проступают и черты побочной темы первой части, сквозной нитью проходящие через все сочинение то в прямом, то в транспонированном виде, что позволяет считать ее основной лейттемой сонаты, определяющей смысловую стержень произведения.

Область токатности в финале оказывается связанной с тревожными настроениями, присущими главной теме первой части.

В изложение неожиданно вторгаются фанфарные звучания начала сонаты. Столкновение конфликтных сил, начатое в первой части, разворачивается в финале с новой силой. Лирическая тема, смытая борьбой, искажается, приобретает черты, во многом сближающие ее с побочной темой первой части, возвращая к начальному состоянию хрупкости и ранимости.

Реприза переходит непосредственно в коду, где на огромном накале звучат и “триоль судьбы”, и грозные интонации начала сонаты. Высокий регистр, предельно звучащая, насыщенная динамика и “вдалбливание” вычлененной интонации усиливают зловещий характер образа, завершающего сонату.

Лирика в произведении оказалась как бы “погруженной” в область столкновения добра и зла, в область душевных движений, придающих многим лирическим эпизодам суровый колорит.

“Арка”, обрамляющая сонату как кольцом экспонирования античеловеческого (что тоже связано с принципом “вторжения”), возвращает мысль слушателя к началу действия: “все возвращается на круги своя...”

Концепция Шестой сонаты может трактоваться и как

предупреждение (беда близка, зло не побеждено), и как размышление о судьбах мира и человека, как стремление утвердить гуманистическое начало, отстоять и защитить красоту – такова, на наш взгляд, основная художественная мысль этой сонаты С.Прокофьева, выраженная с потрясающей силой и предельным мастерством.

С.Т.Рихтер вспоминал, что услышав Шестую сонату в исполнении автора по радио 8 апреля 1940 года, он был потрясен. “Необыкновенная ясность и конструктивное совершенство музыки поразили меня. Ничего в таком роде я никогда не слышал. С варварской смелостью композитор порывает с идеалами романтики и включает в свою музыку сокрушающий пульс XX века. Классически стройная в своем равновесии, несмотря на все острые углы, эта соната великолепна. Соната заинтересовала меня и с чисто исполнительской точки зрения; я подумал: поскольку в этом роде я ничего никогда не играл, так вот попробую себя и в таком. Г.Г.Нейгауз одобрил. Уезжая на каникулы в Одессу, я взял с собой ноты” (З.С.156).

Рихтер стал одним из лучших исполнителей этого сочинения. Он его сыграл в присутствии автора 14 октября 1940 года. “Прокофьев, улыбаясь, прошел через весь зал и пожал мне руку,”- вспоминал он впоследствии.

В своем исполнении пианист раскрывает прежде всего конфликтность драматургии сонаты, придает предельную остроту столкновению полярных сил как ядра конфликта. Вершинами построения исполнительской концепции для него становятся кульминационные зоны первой части и финала. Неуклонно ведет он к страшному окончанию Шестой, где как видение возникает во всей своей обнаженности и разрушительной силе образ зла. Он начинает первую часть в несколько медленном темпе, чем предписывает автор ($\text{♩} = 98$, вместо $\text{♩} = 112$)*, что вызывается стремлением “укрупнить” образ, придать ему большую жестокость и статичность.

*Все темповые сдвиги проанализированы по имеющимся записям исполнения и сведены в таблицу. Сравниваются темповые сдвиги, выражающие темповую драматургию исполнительского прочтения следующих пианистов: С.Рихтера, В. Клиберна, Н.Петрова. Для сравнения приведена расшифровка исполнения М.Гринберг 1-ой части сонаты.

*Темповые расшифровки исполнения Шестой сонаты
С.Прокофьева
I часть (♩ =)*

Раздел	Гринберг	Рихтер	Клиберн	Петров
Главная партия	90	98	90	115
Связ. партия	88,6	106	106	106
Поб. партия	127	134	103	127
Закл. партия	105	88,6	96	114
Начало разр.	138	163,6	225	180
Поб. партия в увеличении	89	104	144	165
Вся разработка	84	96	101	161
Анданте	84	63	86	63
Репр. главн. п.	88	132	88	147
Репр. поб.п.	105,6	132	105,6	132
Заклуч. партия	87,3	96	96	80
Вся часть (в сек.).	9 м. 55 с	9 м.15 с.	9 м. 15 с.	8 м. 0,5 с.

II часть

Начало	-	142,4	123	152
Середина	-	124	95	129
Реприза	-	162	122	158
Вся часть	-	4 м. 0,4 с.	5 м. 33с.	4 мин. 12 с.

III часть

Начало	-	148	134	129
Середина	-	184	137	152
Реприза	-	134	204	195
Вся часть	-	6 м. 53 с.	7 м. 11 с.	6 м. 25 с.

Финал

Начало	-	184	184	195
Анданте	-	80	69	90
Piu tranquillo	-	140	129	150
Реприза	-	147,6	113,5	180
Вся часть	-	6 м. 25 с.	7 м. 20 с.	6 м. 10 с.

В связующей партии Рихтер сдвигает темп ($\text{♩}=106$), но все же не доходит до авторского предписания *Poco piu mosso*. Исподволь, как бы с натугой исполнитель подводит слушателя к необходимости активизации сил противодействия перед лицом наивысшей опасности.

Для того, чтобы отменить полярный образ, он в побочной теме резко ускоряет темп ($\text{♩}=134$), делая его “полетным”, прозрачно-воздушным, тем самым усиливает ощущение хрупкости, незащищенности хрустального образа, и, вместе с тем, сохраняет предельную его динамику.

Здесь он играет эту тему быстрее трех других исполнителей. В заключительной теме пианист избирает очень медленный темп, снижая его даже по сравнению с экспозицией главной темы ($\text{♩}= 88,6$), подчеркивая “былинность” времени, мощь набата, грандиозность вовлеченных в действие сил (все остальные исполнители предпочитают более подвижный темп).

И в разработке Рихтер стремится скорее сдерживать скорость развертывания событийного времени, а не ускорять его. Им тщательно “выигрываются” малейшие оттенки смыслов, подчеркиваются контрасты. Кульминации в его исполнении захватывают стихийной мощью, накалом, взрывами энергии – создается ощущение кипящей лавы, титанического напряжения сил. Если общий темп разработки у Рихтера $\text{♩}=163,5$, то у Николая Петрова $\text{♩}= 180$, а у Вана Клиберна даже $\text{♩}= 225$. Медленнее Рихтера играет разработку Мария Гринберг. У нее общий темп $\text{♩}=138$. Она скорее подчеркивает “эпичность” развертывания событий, взирает на них как бы сквозь дымку времени, не

включаясь в непосредственную ситуацию действия. Однако при этом, как представляется, снижается динамика образов, их контрастность. Действие заменяется повествованием.

Побочную партию в разработке Рихтер проводит в увеличении, резко замедляя общий темп, выделяя характерную русскую народную интонацию темы, ее “звонкую хрустальность”, которую она в его интерпретации не теряет в наиболее напряженные моменты столкновения сил. Его темп здесь $\text{♩} = 104$ намного медленнее темпов Н.Петрова ($\text{♩} = 165$) и В.Клиберна ($\text{♩} = 144$). Медленнее С.Рихтера играет здесь и М.Гринберг ($\text{♩} = 89$), что связано с ее концепцией.

Рихтер выделяет и интонации “сказителя” в Andante при подходе к репризе ($\text{♩} = 63$, как и Н.Петров). Соответственно, М.Гринберг: $\text{♩} = 84$, а В.Клиберн: $\text{♩} = 86$.

Зато репризу главной темы С.Т.Рихтер начинает стремительно, показывая качественный сдвиг, произошедший с темой после разработки. Он, как и Н.Петров, не возвращается к начальному темпу (что делает М.Гринберг и В.Клиберн, чуть даже “осаживая” темп), а как бы хочет продемонстрировать, что основной образ, несмотря на переход глубоко в басы не потерял своей активности и стремительности, своей опасности. Его темп здесь: $\text{♩} = 132$, против: $\text{♩} = 98$ в экспозиции.

Побочная партия в репризе у него практически не подвергается темповой смене. Рихтер сохраняет кратность темпа, ощущение времени экспозиции (М.Гринберг и В.Клиберн значительно замедляют темп) - тем самым он как бы подчеркивает, что выйдя из борьбы, лирическая тема не потеряла своей сущности, что образ (благодаря темповому стержню) остался незыблемым.

В заключительной партии Рихтер возвращается почти точно к начальному темпу, подчеркивая скерцозность образов, их подвижность и светлый характер. Середину он играет несколько медленнее, а в репризе сдвигает темп вперед ($\text{♩} = 162$ против начала, где темп: $\text{♩} = 142$), чем достигает ощущения раскрытия

незамутненной, радостной стороны бытия. У других исполнителей здесь происходит возврат к начальному темпу.

В третьей же части С.Рихтер поступает как раз наоборот: укрупняет изложение в репризе, что выполняет важную роль в построении темповой драматургии всего цикла: сдвиг темпа репризы второй части как бы компенсируется обратным сдвигом в репризе третьей части, создавая внутри сонаты своеобразную двухчастность, и в целом, соответствует общему характеру средних частей – сближает их и отделяет от крайних. Его темп в репризе ♩=134 против начала ♩=148, в то время, как соотношение темпов у Петрова ♩= 129-195, а у Клиберна ♩= 134-204 (♩).

В финале Рихтер менее всего дробит темп, добиваясь в целом единого дыхания, что способствует звуковому воплощению ощущения стремительного движения, необходимого завершающей части цикла: начало ♩=184, конец ♩=148, в то время, как у Клиберна – начало ♩=184, как и у Рихтера, конец ♩=113,5.

Шестая соната С.Прокофьева – сочинение, проверенное временем, ставшее уже классикой XX века. Сложный мир контрастных прокофьевских образов, взрывчатое диалектическое взаимодействие противоположных начал нашли отражение как в музыкальном языке, так и в драматургии сонаты. В ней господствуют скорее не плавные, “логичные” переходы, а неожиданные, порой парадоксальные повороты образов, когда кульминации нагнетаются и не разрешаются, а сосуществуют как бы параллельно и расходятся в бесконечность.

Значительностью своего содержания, выпуклой лепкой образов, интересной формой и другими достоинствами самого сочинения, обладающего целым рядом ценнейших качеств в музыкально-эстетическом плане, соната предоставляет молодым пианистам безграничные возможности художественных решений.

Достоинейший пример для них – замечательные интерпретации Шестой сонаты мастерами фортепианного исполнительского искусства.

Примечания:

1. Сабина М.Д. Прокофьев., /Музыка XX века, кн.4, М., 1984.
2. Рихтер С., Несколько мыслей о советской музыке., / ПIANИСТЫ рассказывают, вып.3, М.: Советский композитор, 1988.
3. Неи́гауз Г.Г., Композитор-исполнитель., /Размышления, воспоминания, дневники., Избранные статьи и письма к родителям, М.: Советский композитор, 1983.
4. Прокофьев С.С., Материалы, документы, воспоминания., 2-е изд., М.: Музгиз, 1961.
5. Рознер.Ф., Токката жизни, М.: Молодая гвардия, 1978.

Ирина Михайловна Мамиконова
пианистка, кафедра общего фортепиано
ЕГК им.Комитаса

ЧЕЛОВЕК, ОДЕРЖИМЫЙ МУЗЫКОЙ

Труд учителя не имеет смысла, если переданные знания не становятся наследием.

Именно так можно охарактеризовать Шушаник Арутюновну Апоян – видного деятеля армянской музыкальной культуры, одаренного пытливого исследователя, первого в истории армянской музыки, обратившегося к изучению национальной фортепианной культуры. Она - высокообразованный музыковед, педагог, опытный методист и активный общественно-музыкальный деятель. Выпускница Ереванской консерватории - спец. ф-но (класс Р.Х.Андриасяна, одного из выдающихся мастеров армянского фортепианного искусства), истории и теории музыки (класс известного армянского музыковеда Г. Г. Тигранова – профессора Ереванской и Ленинградской

консерваторий), совершенствовалась в аспирантуре по истории и теории искусств АН Арм. ССР, а затем специализировалась в области истории и теории фортепианного искусства и методики преподавания игры на фортепиано в Ленинградской консерватории у профессора Л. А. Баренбойма. Шушаник Арутюновна уже смолоду ярко проявила себя в двух видах музыкальной деятельности: в качестве педагога и музыковеда-исследователя.

Около полувека Апоян преподает в Ереванской консерватории. Шушаник Арутюновна впервые в истории Ереванской консерватории разработала и вела курсы истории и теории фортепианного искусства (с 1957 года), с 1960 года - методику обучения игре на фортепиано. Лекции по истории пианизма вызывали большой интерес студентов к проблемам фортепианного творчества, исполнительского мастерства, заставляя серьезно относиться к проблемам истории и теории исполнительства, а на занятиях по методике она знакомила студентов с важнейшими проблемами современного фортепианного обучения. Помнится, как по примеру своего наставника Л.А.Баренбойма Апоян собирала сборники разных современных педагогических школ начального обучения и студенты с большим интересом знакомились с ними, порою переписывали из них примеры, таким образом делая “заготовки” для своей будущей педагогической деятельности.

Следует отметить, что за долгие годы своей преподавательской работы Шушаник Арутюновна воспитала в своих студентах и ассистентах-стажерах ценнейшие качества: творческую инициативу, умение самостоятельно работать, пробудила в них любовь и уважение к своей профессии.

Среди студентов Апоян более 5 тыс. человек, прошедших эти профилирующие дисциплины, – пианисты-исполнители, педагоги, методисты, успешно работающие в Ереванской консерватории, Армянском педагогическом Университете им. Абовяна, музыкальных училищах и музыкальных школах

республики и далеко за ее пределами. Среди них Заслуженные деятели искусств, лауреаты международных конкурсов, кандидаты искусствоведения, профессора и т. д.

Характеризуя деятельность армянского музыковеда, нельзя обойти одну из важных ее областей. Благодаря исключительной целеустремленности, энергии, трудолюбию ей удалось сплотить коллектив педагогов, организовать и возглавлять в течение 10-ти лет (1980-1990гг.) первую в Ереванской консерватории кафедру истории и теории исполнительского искусства.

Кафедра, руководимая Апоян, представляла собой научно-методический центр исполнительского факультета консерватории по вопросам истории и теории исполнительства, музыкальной педагогики и педагогической практики, где, наряду с педагогической, проводилась большая научно-методическая работа. Члены кафедры принимали активное участие во Всесоюзных, Республиканских, Закавказских конференциях и семинарах, оказывали методическую помощь музыкальным школам и училищам республики, принимали участие в деятельности Союза композиторов Армении. Известность кафедры настолько возросла, что туда обращались с многочисленными просьбами о научных отзывах на кандидатские и докторские диссертации и авторефераты из разных консерваторий страны. По инициативе кафедры в консерваторию приглашались с лекциями крупные специалисты в области истории фортепианной музыки – Баренбойм, Алексеев, Гаккель – авторы известных учебников и капитальных исследований. Можно смело сказать, что выступления этих музыкантов на долгие годы оставались незабываемыми в памяти их слушателей. Важно, что созданная и возглавленная Шушаник Арутюновой, кафедра успешно работает и сегодня, во многом продолжая заложенные ею традиции.

Деятельность авторитетного, прекрасно знающего свое дело музыканта известна не только в Армении, но и за ее пре-

делами. В свидетельство тому приведем хотя бы факты ее неоднократных выступлений в качестве официального оппонента кандидатских диссертаций на Ученых советах прославленной Ленинградской консерватории и Тбилисского театрального института.

Энергичная, любознательная, общительная – характерные черты натуры Апоян. Как проницательна была известнейший музыковед Тамара Ливанова, которая только после одной встречи с молодой еще Апоян писала: “Живая, толковая, с большим интересом к своей национальной музыке”. Эти качества проявлялись в различных областях ее деятельности, даже во время поездок, которые она использовала для обогащения знаний, нахождения новых ценных материалов. Так, например, во Франции встречалась с известной армянской пианисткой Миримановой, в Германии – с Каламкарян (которая, кстати, подарила Апоян редкую запись произведений шести представителей Баховской семьи), посетила знаменитый институт по музыкально-эстетическому воспитанию Карла Орфа в Зальцбурге, работала в архивах Санкт-Петербургской, Московской, Львовской, Тбилисской консерваторий и для пополнения фонотеки консерватории и радио, привезла много интересных материалов, таких, например, как запись из Америки последних малоизвестных тогда сонат Скарлатти в исполнении крупного исследователя и знатока клавесинной музыки Ральфа Киркпатрика. Апоян постоянно поддерживала творческие связи со знаменитыми музыкантами – Баренбоймом, Алексеевым, Николаевым. В ее личном архиве хранятся более 200 писем от известных музыкантов.

Кроме педагогической работы, много сил, знаний, времени Апоян отдавала музыковедческой деятельности. Ее перу принадлежит большое число научных, методических и публицистических работ по вопросам исполнительства, педагогики и музыкального воспитания, фортепианного творчества армянских композиторов.

Научно-методическую деятельность Апоян отличают большая эрудиция, способность свободно оперировать материалами и обобщать их, представляя то или иное конкретное явление “пианистического” искусства в соотношении с широким общекультурным фоном.

В своих книгах она изучила почти весь исторический путь развития армянской фортепианной музыки. Хотелось бы отметить в первую очередь монографию “Фортепианная музыка Советской Армении”, в которой с большой полнотой прослеживаются пути становления и развития армянского фортепианного творчества. В ней систематизированы различные жанры и формы, начиная от простейших, кончая крупными концертами, сонатами (1.С.50). Автор прослеживает связь творчества армянских композиторов с народным творчеством и с европейской музыкой, дает ряд сведений, публикуемых впервые, в частности, относящихся к деятельности таких известных в Европе музыкантов, как К. Микули, С. Эльмас, сестер Адамян и др.

На страницах книги мы встречаемся с яркими и образными характеристиками таких произведений, как Концерт А. Хачатуряна, “Героическая баллада” А. Бабаджаняна, “Концертино” А. Арутюняна и многих других. Монография и сегодня продолжает оставаться отправной точкой для научных исследований, в частности кандидатских диссертаций, изучающих развитие уже отдельных жанров армянской фортепианной музыки. Работа написана с любовью к своей национальной культуре и сегодня, можно сказать, является единственным учебным пособием для музыкальных училищ и консерваторий.

Другой значительный труд Апоян – монография о талантливом армянском пианисте и педагоге Р. Андриасяне. В ней автор знакомит с личностью крупного армянского музыканта-новатора, проложившего дорогу фортепианному направлению, в котором слились особенности национального “пианизма” с принципами ленинградской школы.

В монографии с большим знанием фактического материала представлены жизненный и творческий путь армянского музыканта – детство и юность в Тбилиси, годы учебы в Ленинграде и, наконец, тридцатитрехлетняя плодотворная педагогическая деятельность в Ереване (2.С.108). Подробно освещен предшествующий Андриасяну исторический этап развития армянской фортепианной педагогики, начиная с первых шагов. Воссоздана атмосфера музыкально-общественной жизни, окружающая талантливое педагога, тонко раскрыты творческие связи с выдающимися советскими музыкантами. В отдельных главах можно познакомиться с Андриасяном – пианистом и композитором, автором широко известных транскрипций песен Комитаса и Саят-Новы. Особую ценность представляет последняя большая глава книги, где исследуются фортепианно-педагогические принципы Андриасяна – прогрессивные взгляды на воспитание музыканта-профессионала, разнообразные методы работы над музыкальным произведением. Здесь автору удалось, по крупицам собрав материал, убедительно обрисовать артистический и педагогический облик музыканта, сыгравшего важную роль в развитии исполнительского искусства и армянской музыкальной педагогики. Монография является весомым вкладом в историю армянской фортепианной педагогики. Но этим не исчерпывается ее значение. Творчески развитые Р. Андриасяном принципы современной фортепианной школы, представленные в книге, весьма актуальны и для сегодняшней педагогической практики. О ее ценности свидетельствуют отзывы профессоров Л. А. Баренбойма, А. Д. Алексеева, народного артиста СССР А. Г. Арутюняна, профессора Ереванской консерватории И. Г. Тиграновой, Народного артиста Армянской ССР Ю. С. Айрапетяна и др. Не случайно, что этот труд, переведенный на армянский язык, был издан в Ливане в 1998 году.

Настольной книгой пианистов можно назвать хрестоматию “Из истории фортепианной педагогики и исполнительского

искусства XX века”, написанную совместно с профессором И. Л. Золотовой. Данное пособие дает возможность молодым музыкантам познакомиться с фрагментами трудов выдающихся мастеров фортепианного искусства.

Кроме названных трудов многочисленные статьи Шушаник Арутюновны посвящены актуальным проблемам музыкально-эстетического воспитания и подготовки музыканта-педагога. Они являются творческими портретами армянских пианистов, живущих не только на Родине, но и за рубежом. Научно-методические работы Аюян, которые, порой, используются как учебные пособия, отличаются актуальностью проблематики, новизной и богатством исследуемого материала, опубликованы в Армянской и Большой Российской энциклопедиях, в республиканских журналах, научных сборниках, изданных в Ереване и Москве. С целью расширения и обогащения педагогического репертуара пианистов Аюян совместно с доцентом Ш. Бабяян опубликовала репертуарный перечень армянской фортепианной музыки, разработанный для музыкальных школ, училищ и консерваторий. Этот труд дает широкие возможности для практического знакомства с этой сферой музыкального творчества.

Важно отметить, что в настоящее время к изданию готовы две книги – “Из истории армянской фортепианной культуры” и учебник “Армянское фортепианное искусство”. Первая книга включает в себя 14 очерков об известных армянских пианистах, успешная деятельность которых протекала в городах Закавказья, России и Западной Европы, начиная со второй половины XIX века до наших дней. Вторая книга является учебником, в котором дана история армянского фортепианного искусства с 1850-1920 гг. В этой работе представлен богатейший материал, неизвестные до сих пор факты, собранные автором на протяжении многих лет.

Ведущий специалист в области истории и теории фортепианного искусства и музыкальной педагогики, Шушаник Арутю-

новна Апоян остается очень скромным человеком для которого главное работа, которой она посвятила свою жизнь. Ее вклад в развитие армянской музыкальной культуры трудно переоценить, весомы и заслуги как музыкально-общественного деятеля и педагога, сумевшего передать не одному поколению музыкантов основы мастерства.

Примечания:

1. Саркисян В.В., Путь фортепианной музыки., // Советакан арвест, 1969, N8.
2. Тигранова И.Г., О книге “Роберт Андриасян”, // Советская музыка, 1987, N 8.

Ирина Михайловна Мамиконова
пианистка, кафедра общего фортепиано
ЕГК им.Комитаса

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ (гаммы, арпеджио, аккорды)

Нужно ли пианисту в процессе обучения прибегать к специальным упражнениям для развития техники, в частности, гаммам, арпеджио, аккордам? На протяжении многих лет этот вопрос решался педагогами по-разному. Одни из них уделяли упражнениям много внимания, считая, что не только ученики, но и зрелые пианисты должны играть гаммы. Другие же не придавали упражнениям важности, порою отрицая их необходимость. К примеру, в двадцатых годах прошлого века появилась тенденция “запрета” гамм. В связи с этим хочется привести интересный случай из истории фортепианной кафедры Ереванской консерватории. В период так называемых “левацких загибов” советской музыкальной педагогики было предложено исключить прохождение гамм из фортепианной программы. Тогда Анна

Михайловна Мнацакян, сама - представительница немецкой фортепианной школы, окончившая знаменитую Берлинскую консерваторию Штерна, проделала эксперимент с двумя учениками, чтобы доказать абсурдность такого требования. С одним систематически проходила гаммы в течение года, а с другим нет. В результате первый студент добился успехов в техническом отношении, а другой - заметно отстал в этой области. Таким образом, ей удалось наглядно доказать то, в чем она сама была убеждена: систематическая работа над упражнениями необходима*.

Думается, пианисты, даже очень известные, не ощущающие необходимости работы над гаммами, упускают из виду то, что они вряд ли достигли бы высот в своем искусстве, если бы в детстве не занимались усердно гаммами. Приведем пример. Както С.Майкапар спросил знаменитого пианиста Артура Шнабеля, играет ли он упражнения, гаммы и т.д., тот ответил, что не играет их совсем. Шнабель даже сказал, что вообще никогда их не играл, вероятно забыв, что когда был еще учеником Лешетицкого и готовился у его ассистентки Мальвины Брей, помногу играл и упражнения, и гаммы, и арпеджио. Другой вопрос: нужно ли играть гаммы всю жизнь? Здесь можно примкнуть к мнению таких пианистов, как Петри, Гизекинг, которые полагают, что в этом нет надобности и что пианист, развивший хорошую технику, может в дальнейшем обойтись без ежедневного разыгрывания гамм.

В истории пианизма многие выдающиеся музыканты писали о работе над гаммами. В своем трактате "Искусство игры на клавиатуре" Франсуа Куперен еще в XVIII веке уделил им внимание. Известно, что великий поэт фортепиано Фридерик Шопен в своей педагогической практике предлагал новые приемы прохождения гамм. На начальном этапе обучения он давал ученикам пятиступенные упражнения с черными клавишами (на звуках "e", "fis", "gis", "ais", "his", "ais", "gis", "fis", "e"), так как расположение пальцев на этих клавишах способствует наиболее естествен-

* Приведенный факт известен со слов исследователя армянского пианизма проф. Ш.А.Апоян.

ному, непринужденному положению рук. Шопен тонко понимал, что “развитие технических навыков надо начинать с непринужденной технической основы, заставляя играть эти пять нот подряд, как легкое portamento, с участием кисти так, чтобы чувствовать в каждом суставе полную гибкость и свободу” (1.С.104). У него был свой особый подход к работе над гаммами. Его воспитанники играли их, используя разные артикуляционные приемы: *legato*, *staccato*, *non legato* и различные динамические нюансы: *p*, *f*, *ff*. Таким образом, он стремился обогатить, уточнить палитру звучания в исполнении своих учеников. Об особом внимании Шопена к гаммам говорит и предлагаемая им своеобразная аппликатура хроматических терций:

$$\frac{3}{1} \quad \frac{4}{2} \quad \frac{5}{1} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{4}{1} \quad \frac{3}{1} \quad \frac{4}{2} \quad \frac{3}{1} \quad \frac{4}{2} \quad \frac{5}{1} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{4}{1}$$

В ней он использует повторение первого пальца на двух соседних белых клавишах. Как известно, эта аппликатура впоследствии была “подправлена” Мошковским, а позже Годовским. Ферруччо Бузони также предлагал совершенно новый, своеобразный аппликатурный вариант. Что же касается аккордов, невольно вспоминается совет Листа играющим аккорды: “Хватать аккорд, слегка втягивая пальцы внутрь, к ладоши, не опускать их как мертвые тыкалки на рояль” (1.С.156). Приведенные примеры свидетельствуют о большом интересе этих выдающихся музыкантов к интересующей нас теме.

Обратившись к крупнейшим мастерам русской пианистической школы, мы увидим, что и они подчеркивали несомненную пользу гамм. “Гаммы и упражнения - это “утренняя гимнастика пианиста”, - часто любил повторять Игумнов. Свои домашние занятия он начинал с игры гамм и арпеджио, обращая особое внимание при этом на *legato*, ровность и певучесть звука. В работе над упражнениями он требовал, в первую очередь, звуковой и ритмической ровности. Важное значение при игре гамм и арпеджио Игумнов придавал положению большого пальца. И действительно, мы часто встречаемся на практике с пианистами, у которых плохо развит первый палец, а при неразвитом и напряженном первом пальце, как известно, не

получаются ни ровные гаммы, ни, в особенности, арпеджио.

Однако вернемся к рекомендациям Константина Николаевича относительно положения большого пальца: держать его надо “как можно ближе к другим пальцам” и “в сравнительно высоком положении, которое как бы освобождает остальные пальцы, придает им легкость, а главное, делает игру более четкой, ровной, менее грузной” (2.С.81).

Другой представитель этой известной школы, Г.Нейгауз, обращает наше внимание на необходимость систематического прохождения гамм особенно на начальном этапе обучения.

Здесь он также рассматривает проблему первого пальца, рекомендует упражнение, где особое значение уделяет подкладыванию первого пальца: “с”-1, “е”-3, “f”-1, “h”-4, “с”-1, “е”-3, “f” -1, “h”-4, “с”-1 и обратно (1.С.143).

Автору этих строк, пианистке, преподавателю кафедры общего фортепиано, часто приходится работать со студентами, не имеющими музыкального образования. Мы считаем, что таким студентам нужно предлагать именно это упражнение Нейгауза, в котором внимание сосредоточивается на подкладывании первого пальца и перекладывании всей руки. Данное упражнение считаем очень полезным, оно является еще и переходным от гамм к арпеджио.

Как же работать над аккордами на начальном этапе? Мы знаем, что в аккордах главное - полнейшая одновременность звучания, ровность всех звуков и умение выделять мелодический голос, особенно когда он исполняется пятым пальцем. В этом случае надо научить ученика сосредоточивать вес руки на нем. Если же аккорд выдерживается, то очень важно приучить после его взятия освобождать руку от плеча до кисти: это помогает снять напряжение. Нейгауз же предлагал то же, что делал Шопен с “пятипальцовкой”: заставлял играть аккорды легко *portamento*, но “певуче” (1.С.156). И, конечно, крайне важно приучить играть упражнения в едином темпе с начала до конца. Без этой ритмической сферы работа не даст положительных результатов в техническом развитии ученика. Игра будет неряшливой, лишь простым “бренчанием” на инструменте, пустой тратой драгоценного времени. Ритмическая дисциплина -

это одно из самых важнейших правил работы над гаммами. При исполнении гамм нельзя забывать, как писал Баренбойм, что “вне определенного ритма не должно быть никакой технической тренировки” (З.С.317). Одним из главных требований педагога при работе над гаммами должна быть систематичность занятий, ежедневная тренировка. Необходимо, чтобы ученик осознал, какую пользу приносят гаммы и непременно следил за качеством звучания, а не превращал их в “механическую зубрежку”. Вспоминаются слова В.Сафонова, который в одной из своих “Пяти заповедей учащегося” писал: “Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой звука” (4.С.38).

Нельзя забывать также, что техническое мастерство должно служить, прежде всего, художественным целям. Говоря о необходимости упражнений, следует особо отметить, что в процессе работы над гаммами основной задачей должно стать выравнивание артикуляционной, ритмической и динамической окраски извлекаемого звука.

В настоящее время в педагогической практике уделяется особое внимание гаммам, арпеджио и аккордам. Выработана программа, по которой с первого года обучения в музыкальной школе и училище предусмотрена систематическая работа в этом направлении: проводятся зачеты и экзамены. Во многих “Школах игры на фортепиано”, в том числе современных, приводится “Таблица гамм, аккордов и арпеджио”. Заметим, что такая таблица дается и в первой армянской фортепианной школе, созданной во второй половине XX века профессорами Ереванской государственной консерватории им.Комитаса Г.В.Сараджевым и В.В.Умр-Шатом.

В заключение, основываясь на собственном многолетнем педагогическом опыте, хочется еще раз подчеркнуть неоспоримую пользу гамм. Работа над ними дает прекрасный результат. Студенты обретают ровность и беглость пальцев, добиваются хорошего *legato*, свободной и уверенной тональной ориентировки на клавиатуре. Вместе с тем, большая практическая ценность гамм и в том, что они приучают руки к определенной аппликатуре, так, что в любой тональности наилучшая аппликатура становится автоматической. Этим сильно облег-

чается и чтение с листа (навык, значение которого очень возросло в современной педагогике), ибо рука инстинктивно выбирает наиболее логичную аппликатуру. И, думается, сколько бы вы ни упражнялись в гаммах, этого может быть мало, но никогда не будет слишком много.

Примечания:

1. Нейгауз Г., Об искусстве фортепианной игры., М.: Госмузиздательство, 1961.

2. Мильштейн Я., Исполнительские и педагогические принципы Игумнова К.Н., / Мастера советской пианистической школы, М.: Госмузиздательство, 1961.

3. Баренбойм Л., Путь к музицированию., Л.: Советский композитор, 1973.

4. Апоян Ш., Золотова И., Из истории фортепианной педагогики и исполнительского искусства XX века., Ер.: Комитас, 1998.

Гаяне Симоновна Оганесян
пианистка, кафедра камерного ансамбля и
струнного квартета ЕГК им.Комитаса

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКРИПИЧНЫХ СОНАТ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ*

Жанр скрипичной сонаты – самостоятельная и богатая ветвь камерно-инструментальной музыки. Обычно сонаты пишутся для одного или двух исполнителей. Уже на раннем этапе развития жанра (XVI-XVII вв.) создание сонат для двух исполнителей легко объяснялось тем, что струнные (или духовые) инструменты редко выступали без сопровождения клавира. Первостепенная роль здесь отдавалась исполнявшему мелоди-

*На материале сборника “Скрипичные сонаты” под редакцией Г. и А.Смбатян, Ер., 1983.

ческую функцию струнному или духовому инструменту, а клавиру отводилась в большинстве случаев аккомпанирующая роль.

Вторая половина XVII века - классический период развития сонат для двух исполнителей. В творчестве венских классиков формируется ансамблевый тип сонаты, где особенно акцентируется равнозначная роль обоих инструментов в развитии "музыкального действия".

Сонаты доклассического и классического типов представляют собой многочастный цикл, который включает законченные части, выражающие различные образы и настроения*(1.С.5).

Говоря об образах сонат, нужно отметить, что их сфера очень обширна. Здесь и различные события жизни, картины природы и бытовые сценки, различные состояния человеческой души. Радость и грусть, героика и лирика, юмор и философское раздумье находили свое воплощение в музыке сонат (1. С.6).

В ансамблевой сонате большое значение приобретает вопрос ансамблевого взаимодействия инструментов.

Проследивая пути развития скрипичной ансамблевой сонаты, замечаем, что каждая эпоха и каждый крупный композитор внесли в эту область свой вклад (традиции скрипичных сонат нашли своеобразное развитие в творчестве композиторов-романтиков, импрессионистов, в музыке зарубежных композиторов XX века и русских композиторов-классиков). Эти традиции своеобразно преломились и в творчестве армянских композиторов.

Известно, что первой из армянских композиторов обратилась к жанру скрипичной ансамблевой сонаты еще в досоветский период *Осанна Тер-Григорян* (1918). Уже в советский период была создана соната для скрипки и фортепиано *Арама Хачатуряна* (1932). Отдельную группу составили написанные в 40-е годы сонаты *Аро Степаняна, Вардкеса Тальяна и Каро Закаряна*. Сре-

*Доклассический тип сонат близок по строению к сюите и основан на противопоставлении частей: быстрых и медленных, танцевальных, импровизационных, гомофонных и полифонических. В классическом типе сонат 1-я часть – "сонатное аллегро"; медленная певучая 2-я часть становится лирическим центром цикла, за нею следует менуэт или шуточное скерцо (3-я часть) и быстрый финал. В 3-х частном цикле менуэт отсутствует.

ди скрипичных ансамблевых сонат, созданных армянскими композиторами, живущими за пределами Армении, заметное место занимает соната *Карена Хачатуряна* (1947). Особый вклад в развитие армянской скрипичной сонаты внес *Арно Бабаджанян*. Его соната (1959) - большое достижение не только армянской, но и всей советской камерной музыки. Интерес к жанру скрипичной сонаты не угас у армянских композиторов и в последующие годы. Об этом свидетельствует создание большого количества сонат. С годами все более увеличивается число композиторов, обращающихся к этому жанру. Среди них Т.Мансурян, Р.Алмунян, Е.Ерканян, Э.Айрапетян, Г.Ахинян, В.Бабаян, Р.Саркисян, Л.Чаушян, Г.Меликян и другие. Приток в сонатный жанр новых творческих сил очень знаменателен. Попытаемся рассмотреть некоторые особенности развития скрипичной ансамблевой сонаты* на примере произведений объединенных в сборнике "Скрипичные сонаты" под редакцией Генриха и Аллы Смбатян (Ереван, 1983). В этом сборнике помещены сонаты армянских композиторов, написанные в разные годы на протяжении примерно 20-ти лет (самая ранняя из них - Соната N 1 Т.Мансуряна, написана в 1964-м, самая поздняя - Соната Г.Меликяна - в 1982-м). Мы рассмотрим лишь ансамблевые сонаты этого сборника.

Первое же впечатление от ознакомления со сборником, это индивидуальное решение каждой из сонат, где каждый из композиторов стремится следовать по своему пути. В целом же сборник представляет своеобразную панораму новых исканий в этом жанре.

Пытаясь выделить крупным планом основные образные "полюсы", притягивающие к себе внимание композиторов, поневоле выделяешь, с одной стороны, сферу философских раздумий, с другой – сферу лирики, и конечно же сферу образов, отражающих действительность в ее динамичном движении, в столкновениях, порою конфликтах. Разумеется, подобное "укрупнение" очень условно. Каждая из названных сфер пред-

*Это сонаты Г.Ахиняна, Р.Алмуняна, В.Бабаяна (N 4), Е.Ерканяна (N 1), Т.Мансуряна (N 1), Г.Меликяна, Р.Саркисяна (N 1).

стает в огромном разнообразии конкретных индивидуальных решений и оттенков.

Достаточно сказать, что лирика отражается то в образах сдержанных (2-я ч. Сонаты Р.Саркисяна), то романтически порывистых, импульсивных (1-я ч. Сонаты Р.Алтуняна, Соната Г.Меликяна). Философские раздумья приобретают то трагическую окраску (Соната В.Бабаяна), то мечтательность, просветленность (3-я ч. Сонаты Г.Ахияна). В передаче динамики движения чаще всего преобладают токатность, моторика, энергия развития, большие ритмические и фактурные нагнетания, приводящие к кульминациям (Сонаты В.Бабаяна, Г.Ахияна). Добавим к этому встречающиеся в сонатах (хотя и значительно реже) образы жанрово-бытовые, скерцозные (2-я ч. Сонаты Р.Алтуняна, 2-я ч. Сонаты Г.Ахияна) и станет ясно, что сонаты охватывают достаточно широкий диапазон явлений и образов действительности. И что особенно важно, почти во всех сонатах чувствуется современное мироощущение композиторов, острота и свежесть их мировосприятия.

Рассматриваемые нами сонаты чрезвычайно разнообразны и по своей структуре. Достаточно сказать, что почти невозможно найти две сонаты, хотя бы внешне схожие по строению. Это и четырехчастные циклы (Т.Мансурян, Г.Ахиян, В.Бабаян), и трехчастная соната (Р.Саркисян), и двухчастные (Р.Алтунян и Е.Ерканян) и одночастная (Г.Меликян). В ряде случаев можно провести прямые аналогии с доклассическим (Т.Мансурян, Г.Ахиян) и классическим (Р.Саркисян) типами сонат. Столь же разнообразны сонаты и с точки зрения строения отдельных частей. Причем композиторы относительно редко обращаются к устоявшимся классическим формам, как, например, к форме сонатного аллегро (1-я ч. Сонаты Р.Саркисяна), рондо (3-я ч. Сонаты Р.Саркисяна и 2-я ч. Сонаты Р. Алтуняна) и т.д., предпочитая принцип свободного развития музыкального материала. Но даже в этом случае подход каждого композитора индивидуален.

Своеобразием замысла отличается, например, четырехчастная Соната Г.Ахияна. Каждая из ее частей имеет название: 1 -

“Импровизация”, 2 - “Канон”, 3 - “Чакона”, 4 - “Токката”. Каждое из этих названий подразумевает определенные принципы строения, а также развития материала. Но Г.Ахинян подходит к этим традиционным жанрам очень свободно как с точки зрения тематического развития, тонального плана, так и с точки зрения фактурной разработки материала. Строение цикла логично: 1-я часть (“Импровизация”) с ее частой сменой темпов и свободным развитием представляет собою как бы развернутую прелюдию, 2-я часть (“Канон”) танцевального характера, выполняет как бы роль скерцо, 3-я часть (неторопливая “Чакона”), образует философский центр сонаты, наконец, 4-я часть (динамичная “Токката”), становится финалом цикла, в ней раскрепощается энергия, как бы аккумулированная в предшествующих частях сонаты.

Еще один пример построения сонаты на основе доклассической схемы - Соната №1 Т.Мансуряна, четыре части которой представляют собой четыре образа, четыре характера, четыре темпа, четыре типа движения. Постоянно ощущается, что соната написана композитором XX века, так как тематизм, ритмика, острота гармонического языка, тональные соотношения внутри каждой части и цикла в целом обнаруживают современный характер мышления, имея мало общего с доклассическими образцами.

Рассматриваемые сонаты интересны и с точки зрения представленных в них типов тематизма. Здесь встречаются и развернутые темы-мелодии (Сонаты Т.Мансуряна, Е.Ерканяна, Р.Саркисяна), и темы-ячейки, темы-интонации (Соната В.Бабаяна) и т.д. Экспозиция тематизма дана то очень “выпукло”, определенно (4-я часть сонаты Т.Мансуряна, 2-я ч. Сонаты Р.Алтуняна, 1-я и 3-я части сонаты Р.Саркисяна и т.д.), то тема словно завуалирована и сливается с последующим развитием (1-я часть сонаты Р.Алтуняна, 4-я часть сонаты Г.Ахиняна и др.).

Большое значение имеет принцип тематического и интонационного объединения цикла. Это проявляется по-разному: в одном случае путем построения всех частей на едином тематическом материале (Сонаты В.Бабаяна и Е.Ерканяна), в

другом – путем реминисценций или “вторжений” в последующих частях тематизма предшествующих частей (Сонаты Г.Ахуняна, Р.Саркисяна), наконец, благодаря общности интонаций различных частей (этот принцип проявляется в большинстве рассмотренных сонат).

Не менее разнообразны и приемы развития тематического материала, где можно выделить:

1) тип классической разработки тематизма с дроблением темы и вычленением отдельных интонаций (Т.Мансурян, Р.Саркисян, Р.Алтунян);

2) развитие тематизма путем его фактурного обогащения (Г.Ахунян, В.Бабааян и др.);

3) вариантное обогащение темы, включающее интонационное, ритмическое, ладовое обновление (Т.Мансурян, Р.Алтунян, Г.Ахунян и др.);

4) свободное “развертывание” материала из начального тематического зерна (Т.Мансурян, В.Бабааян и др.).

Разумеется, все эти подразделения условны, они почти никогда не выступают изолированно, чаще всего активно взаимодействуя друг с другом.

В процессе музыкального развития активно используются возможности гармонии. В большинстве случаев преобладают сложные гармонические комплексы, экспрессивные аккорды обостренного звучания, чаще всего аккорды обогащены побочными тонами. Средства гармонии в сонатах, как правило, служат раскрытию музыкальных образов.

В рассмотренных сонатах отчетливо проявилось тяготение армянских композиторов к широкому использованию средств полифонического развития. Правда, здесь мы не найдем полифонических форм в их классическом понимании (даже в таких “обязывающих” частях сонаты Г.Ахуняна, как “Канон” и “Чакона” развитие достаточно отдалено от предустановленных схем). Однако важно, что логика мышления композиторов в большинстве случаев связана с горизонтальным развитием материала, что порождает сочетание в одновременности самостоятельных голосов–линий. Излишне говорить о широком, богатом и интересном применении различных типов полифо-

нии: контрастной, подголосочной и имитационной.

Говоря о мелодическом развитии в сонатах, можно выделить певучие, закругленные мелодии вокально-ариозного склада, характерные, в основном, для медленных частей сонат, и воплощающие лирико-философские или возвышенно-романтические настроения (например, 2-я ч. Сонаты Р.Саркисяна, 3-я ч. Сонаты Т.Мансуряна). Часто подобная мелодическая линия плавно переходит от одного инструмента к другому.

Это доказывает, что многие армянские композиторы остаются верны традициям мелодического развития, которыми так богата армянская музыка.

Однако в большинстве случаев, мелодика сонат имеет чисто инструментальный характер, насыщается гаммообразными и арпеджированными пассажами, скачками на большие интервалы с охватом отдаленных друг от друга регистров, дробится на мельчайшие мотивные образования и т.д. Такого рода мелодика представляется естественной в инструментальных сонатах.

Более полному раскрытию образов сонат способствуют также интересные фактурные находки, разнообразнейшая динамика и т.д.

Рассматривая сонаты ансамблевого типа, нельзя не затронуть вопрос о взаимодействии в них скрипичной и фортепианной партий, о собственно ансамблевых свойствах этих произведений. В большинстве случаев, композиторам удается достичь естественной взаимосвязи и взаимодополняемости партий двух инструментов. Это происходит путем широкого привлечения полифонических средств, вопросо-ответного соотношения в "диалоге" скрипки и фортепиано, путем дополнения одним инструментом мысли, начатой другим, тематической и интонационной "переклички" скрипки и фортепиано (наиболее удачные решения находим в сонатах Т.Мансуряна, В.Бабаяна, Р.Саркисяна, Р.Алтуняна). В ряде случаев, хотя тематический материал и не проходит в партии фортепиано, однако этот инструмент играет немаловажную роль в раскрытии образа. С такими примерами в связи с особым замыслом композиторов, встречаемся в 3-й части сонаты Т.Мансуряна, в 1-й части Сонаты Г.Ахияна.

При ознакомлении с сонатами армянских композиторов неизбежен вопрос: насколько ярко проявляются в них черты национального. Эта проблема всегда волновала армянских композиторов, и с каждым новым поколением видоизменялись критерии.

Очевидно, например, что на современном этапе гораздо более свободно и опосредованно трактуется такая важная черта проявления национального, как ладовая основа.

Неизмеримо обогащается “интонационный словарь” армянских композиторов, который пополняется “за счет новых пластов национального музыкального искусства”, и с другой стороны, благодаря активному усвоению ритмоинтонаций XX века.

В рассмотренных сонатах мы не встречаем каких-либо мелодических “цитат” из армянских песен или танцев. Однако довольно часто используются небольшие мелодические и интонационные обороты или “ячейки”, придающие музыке определенную национальную окраску (Г.Ахиян, Т.Мансурян). В некоторых случаях возникают непосредственные ассоциации с художественными образами армянской классической музыки (такова 3-я ч. Сонаты Т.Мансуряна, где нетрудно проследить развитие традиций гениальной песни Комитаса “Антуни”). Черты национального проявляются и в живой, динамичной импульсивной ритмике музыки сонат, в характерных ритмоинтонационных формулах (Р.Алтунян, Е.Ерканян и др.). Свойственная исполнению армянских народных инструментов стихийная тяга к красочности, к богатству колористических оттенков своеобразно преломилась в сонате Г.Меликяна.

Наконец, в характере высказывания авторов скрипичных сонат нетрудно найти черты импровизационности, поэмности.

Через все это порою достаточно конкретно и осязаемо, порою же довольно опосредованно и труднодоказуемо, проявляется национальный характер музыки сонат.

В целом, сонаты, представленные в сборнике, открывают довольно широкую панораму исканий композиторов. Разумеется, основы сонатного жанра остаются неизблемыми, и в то же время, на каждом шагу мы видим свободное творческое переосмысление этих основ.

По существу, отвергается понятие сонаты как раз и

навсегда установленной формы-схемы, открывая широкую дорогу для индивидуальных решений. Это увеличивает личную ответственность композиторов при утверждении новых концепций сонат.

Примечания:

1. Բուրդախյան Ա. «Ջութակի սոնատը հայ երաժշտության մեջ», Երևան, 1984.

2. Тер-Симонян М., Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении., Ер.,1974.

Гаяне Симоновна Оганесян
пианистка, кафедра камерного ансамбля и
струнного квартета ЕГК им.Комитаса

СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО БЕТХОВЕНА И НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИХ ИСПОЛНЕНИЯ

Людвиг ван Бетховен... Произнося имя этого человека, перед нами предстает прежде всего образ могучего и гениального композитора, творчество которого охватывает необозримый круг жанров и форм: от монументальных “полотен” – оперы “Фиделио” и симфоний - до небольших песен и инструментальных миниатюр. Каждое из этих произведений создает свой неповторимый мир, где все богатство музыкальных образов неизменно подчиняется развитию единой мысли. Бетховен опередил развитие музыки на много лет вперед. Его новаторские завоевания в области создания и развития музыкальных тем, гармонии, музыкальных форм, инструментовки – все это и сейчас не только восхищает слушателей и исполнителей, но и пристально изучается музыкантами-исследователями.

Бетховен, как никто до него, показал неисчерпаемые возможности, которые таит в себе одна из наиболее сложных музы-

кальных форм - сонатная. Говоря о сонатной форме, мы, конечно же, наряду с сольными сонатами и симфониями, должны отметить камерно-инструментальные произведения Бетховена – 16 струнных кватретов, 3 квартета для фортепиано и струнных, 9 фортепианных трио, 10 сонат для скрипки и фортепиано, 5 сонат для виолончели и фортепиано, сонату для валторны и фортепиано и множество других сочинений для различных ансамблей.

В этой статье мы рассматриваем лишь одну “страницу” камерно-инструментального творчества – 10 сонат для скрипки и фортепиано.

Когда в 1799 году появились первые три сонаты для скрипки и фортепиано оп.12, критик лейпцигской “Всеобщей музыкальной газеты” порицал их за “строптивость, поиски редких модуляций, отвращение к обычным соединениям”. Далее, критик писал: “Ученость, ученость и все время ученость – и ничего естественного, ничего певучего” (1.С.124).

Правильному пониманию скрипичных сонат Бетховена мешал – и, отчасти, мешает и теперь - целый ряд препятствий. Это объясняется разными причинами. Стилистическое строение сонат сложно: в них в своеобразном бетховенском синтезе сочетаются такие крайности, как отголоски галантного стиля и предчувствие надвигающегося романтизма.

Понятие “скрипичные сонаты Бетховена” не приобрело еще того значения, которое приобрели такие понятия, как “этюды Шопена” или “песни Шуберта”.

Если рассматривать десять сонат для скрипки и фортепиано не как ряд отдельных произведений, а как единое целое: три сонаты оп.12 (посвященные Сальери), оп.23 и 24 (посвященные графу фон Фрису), три сонаты оп.30 (посвященные Александру I), затем “Крейцера” соната и соната оп.96 – и сравнивать разные решения идентичных проблем - первые части, медленные части, вариации, темпы, тональности и т.д. - то нельзя не удивляться волшебной способности Бетховена каждый раз подходить к этим проблемам с иной стороны и решать их новым способом.

Рассмотрим вопрос о выборе тональности. Тональность А-

dur встречается трижды - во Второй, Шестой и Девятой сонатах. Предпочтение этой тональности, по мнению Сигети, очевидно объясняется тем, что она особенно подходит для скрипки. Две сонаты написаны в *G-dur*: Восьмая и полная созерцательной мудрости последняя, Десятая соната. Минорные тональности встречаются лишь дважды. Романтическая Четвертая соната написана в *a-moll*, а драматическая Седьмая - в *c-moll* (тональности Пятой симфонии и Патетической сонаты). Интересно, что во Второй и Четвертой сонатах все три части написаны в тональности *A*, но попеременно в мажоре и миноре. Тональность *F-dur* создает фон именно для Весенней сонаты (N5). Тональность *Es-dur*, более подходящая для фортепиано, чем для скрипки, избрана для Третьей сонаты.

Такое впечатление, что к выбору и последовательности тональностей Бетховен отнесся с большим вниманием, особенно в первых трех сонатах. За Первой и Второй, написанными в удобных для скрипача тональностях *D-dur* и *A-dur*, следует Третья соната (*Es-dur*) – одно из трудных для пианиста произведений этой серии.

Характерным кажется и то, что цикл из десяти сонат открывается с юношеским подъемом, как бы звонкими трубами в *D-dur* (соната N1 op.12) и завершается вопрошающим мотивом в *G-dur* (соната N10 op.96), тоже “оптимистическая” тональность, но оптимистическая совершенно в ином смысле.

Другая тема, связанная с творчеством Бетховена и также с его скрипичными сонатами, которую нужно обязательно рассмотреть – это темпы. Имеется много примеров, свидетельствующих о том, что при выборе терминов для обозначения музыкальных темпов Бетховен испытывал немалые затруднения, обусловленные некоторой неопределенностью этих терминов. Взгляд Бетховена на роль заглавных обозначений музыкальных произведений наиболее полно выражен в его письме к дирижеру, композитору и музыкальному журналисту И.Ф.Мозелю в 1817 году. Бетховен в этом письме писал: “Что может быть, к примеру, нелепее, нежели раз и навсегда означающее “весело”, хотя мы очень часто настолько отдаляемся от этого понятия о темпе, что сочиненная пьеса вступает с ним в

противоречие. В рассуждении же четырех главных темпов, каковы далеко не так точны и постоянны, как четыре главных ветра, то мы охотнее бы от них отказались. Другое дело – слова, которыми определяется характер пьесы. Ими мы можем пренебречь, потому что такт является, в сущности, скорее телом сочинения, а эти слова имеют отношение к его духу. Что до меня, то я давно уже обдумал, как отказаться от этих бессмысленных названий: *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto*. Мельцелевский метроном открывает тут перед нами самую лучшую возможность... Употребление метронома является необходимым для каждого деревенского учителя” (2.С.195). Судя по этому письму, Бетховен считал главными 4 темпа: *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto*. Но несмотря на эти 4 темпа, бросается в глаза чрезвычайное многообразие метрономических указаний при одинаковых темповых терминах. Если перевести все метрономические указания на среднюю единицу, то у Бетховена

<i>Adagio</i>	- от 20 до 69,
<i>Andante</i>	- от 38 до 84,
<i>Allegro</i>	- от 88 до 348,
<i>Presto</i>	- от 184 до 396.

И здесь видно, что иногда *Adagio* может совпадать с *Andante* и т.д., то есть, есть расхождения между абсолютным значением темпа и метрономической единицей. И хотя все десять скрипичных сонат написаны до создания Мельцелем метронома в 1816 году, и в этих сонатах, естественно, нет метрономических обозначений, Бетховен остался верен своим основным 4-м темпам (лишь в 3-й части сонаты №6 стоит *Allegro con Variazioni* и в сонате №8 2-я часть написана в *Tempo di Menuetto*). Конечно, все эти четыре темпа даны не как абсолютные величины, а со словами, “которыми определяется характер пьесы”. Здесь и *con brio*, *con moto*, *piacevole*, *con spirito*, *espressione*, *molto cantabile* и т.д.

Говоря о темпе, нужно сказать и несколько слов о ритме. Разумеется, глубоко прав А.Б.Гольденвейзер, говоря, что “стиль Бетховена не терпит разрыхления ритма”, и что любая часть из произведения Бетховена, несмотря на присущий ей индивидуальный характер, “объединяется единой пульсацией”.

К исполнению произведений Бетховена применимо также и замечание К.Н.Игумнова о необходимости объединить плановые отклонения от основного темпа “в одно органическое целое” и “всегда своевременно возвращаться к этому темпу” (2.С.207).

Но заостренная метрическая схема, означающая механистичность исполнения, так же чужда бетховенскому стилю, как и внешняя аффектация, ведущая к ритмической анархии. Первейшим условием хорошего исполнения Бетховен считал соблюдение верного темпа. Этот верный темп определяется, однако, не только и не столько темповым термином, значение которого условно, сколько первостепенное значение имеет метроритмическая структура произведения.

Выше мы уже отмечали тон рецензий в июне 1799 года об ор.12, но уже с октября 1799 года тон рецензий меняется. “Несомненно, - пишет газета, - что г-н Бетховен обладает гениальностью, оригинален и следует своему собственному пути...” Тут же дается и новая оценка скрипичных сонат ор.12, жестоко раскритикованных за четыре месяца до этого: “Изобретательность, серьезный мужественный стиль, правильная связь музыкальных мыслей, выдержанный характер каждой партии, не превышающий меру, занимательные гармонические последования - все это очень возвышает сонаты Бетховена над другими произведениями этого рода” (1.С.124).

Сонаты ор.12, посвященные Сальери, хотя и отражают в какой-то мере влияние Моцарта и Гайдна, но в то же время передают выразительное своеобразие и обаяние молодого мастера.

В своем несколько покровительственном отношении к трем первым сонатам многие забывают об известной самокритичности юного Бетховена. Он не издал бы этот ранний опус, если бы не считал его полноценным. Эти три сонаты должны были выдержать сравнение с другими ранними произведениями. Уже одни только средние части – *Andante con Variazioni* из Первой сонаты, грациозное и печально-песенное *Andante-Allegretto* из Второй сонаты, мольба и страстное стремление единственной действительно медленной части *Adagio con moto* из

Третьей сонаты своим различным строением обнаруживают мастерство 26-летнего композитора. По-видимому, Бетховен прежде всего хотел достигнуть эффекта контраста при выборе порядка следования трех сонат ор.12 и характера их соответствующих друг другу частей. Не только средние, но и другие части их отличаются: юмор и прозрачность фактуры начала Второй сонаты не напоминают строгие и бурные пассажи первой части Сонаты №3. Сходная с лендлером тема третьей части Сонаты *A-dur* контрастирует с сонатами *D-dur* и *Es-dur*. И надо всегда помнить, что когда Бетховен передал издателю Сонаты ор.12, он был уже известным и почитаемым композитором.

Всего лишь через год в 1800-1801 годах Бетховен написал следующие две сонаты для скрипки и фортепиано ор.23 и 24, посвященные графу Морицу фон Фрису. Они были созданы почти одновременно и должны были исполняться вместе. К сожалению, это бывает очень редко. Обе сонаты взаимно дополняют друг друга: спокойно текущая мелодия Весенней сонаты должна принести освобождение от напряженной сосредоточенности крайних частей и особенно концентрированной, драматичной первой части *a-moll*ной сонаты. Вряд ли можно представить себе большую противоположность, чем между решительной интонацией темы из первой части *a-moll*ной сонаты и широко развернутой линией первой части Сонаты ор.24. В Пятой сонате (ор.24) Бетховен выходит за рамки трехчастного цикла, вводя *Scherzo, Allegro molto* – гениальный пример тонкой и остроумной музыкальной шутки. Легкость и изящество озорной танцевальной мелодии крайних разделов подчеркнуты великолепно найденным эффектом как бы запаздывающего вступления скрипки – композитор словно посмеивается над расходящимися ансамблистами. Нужно отметить, что и эта часть, и вторая часть Четвертой сонаты были задуманы Бетховеном как менуэт, но потом он изменил первоначальное намерение.

В 1802 году появляются следующие три сонаты для скрипки и фортепиано ор.30, посвященные императору Александру I. Стремление к независимости у Бетховена всегда было искрен-

ним, он чуждался придворного низкопоклонства, но, кажется, с живой симпатией отнесся к взошедшему на трон Александру I.

Из трех сонат, посвященных Бетховеном Александру I, «каждая, - пишет Марсель Эрвег, - имеет свой колорит... Первая, несомненно, пасторальная; вторая – воинственного характера; третья рисует...народные, крестьянские сцены...» (З.С.94).

Шестая соната (op.30 N1), безусловно, является поворотным пунктом и характеризует новый подход Бетховена к решению проблемы скрипичной сонаты. Это становится ясным уже в начале, в главной теме, где он отводит скрипке средний голос в трехголосном изложении. Роскошные звучания *Adagio* возносятся к звездам подобно восторженному гимну любви, а в финале разворачивается празднество, хотя *a-moll*'ная вариация носит задумчивый, мечтательный характер, еще не встречавшийся нам в пяти предыдущих сонатах.

Несомненно, что Седьмая соната – это могучее и героическое произведение, симфонический характер которого дает право часто и справедливо сравнивать эту сонату с Пятой симфонией. Эта соната потрясает неисчерпаемым богатством образов. Драматическая сила высказывания в этом произведении привела Бетховена к совершенно новой фактуре; отсюда произошли молниеносные гаммы, сочетание ворчания басов и длинных жалобных мелодий. Смелым новшеством является отказ от повторения экспозиции в первой части.

Эти новые инструментальные формулы придали скрипичной сонате новое измерение. Как, например, тот момент полного экстаза в прекрасной мелодии *Adagio*, которая внезапно прерывается исполняемыми *fortissimo* гаммами фортепиано, прежде чем на краткое мгновение зазвучит тема; перечисляющие ритмы в Скерцо; симфонические масштабы финала, с его неудержимым движением – все это открывает перед нами новые перспективы. Невероятно сильное впечатление, которое такое произведение должно было произвести на современников Бетховена, трудно представить себе в настоящее время.

В Восьмой сонате мы вступаем в сферу безмятежного совершенства. Соразмерность и сияющая радость первой части, спокойная красота *Tempo di Minuetto* и сверкающая

веселость *Rondo*, которая ведет нас в гущу народной ярмарки, с такой веселой суетой и разнообразными ритмами, безусловно заимствованными из украинских танцев, вовлекающими нас в головокружительный хоровод, - все это вместе создает одно из самых гармоничных творений во всей серии сонат для скрипки и фортепиано. Сигети пишет: "Бела Барток, с которым я часто играл вместе, особенно любил это Рондо; "эффект волынки" (как он его называл) превосходно удавался ему, и его очень забавляло "выколачивание" синкопированных басов *sforzando* в последних десяти тактах" (4.С.271).

Через год после трех сонат op.30 в 1803 году на "академии" молодого скрипача, мулата Бриджтауэра, английского придворного музыканта, была впервые исполнена "Крейцера соната" A-dur op.47, причем партию фортепиано исполнял автор. Бриджтауэр близко сошелся с Бетховеном, который хотел посвятить ему скрипичную сонату op.47. Но вследствие какой-то размолвки композитор изменил свое намерение и посвятил свое новое произведение Родольфу Крейцеру. Бетховен был высокого мнения о своем парижском знакомом. "Крейцер - хороший, милый человек, доставивший мне много удовольствия во время его пребывания в Вене"* (5.).

Как это часто случается при рождении на свет великих созданий искусства, первая реакция публики и музыкальной критики на появление "Крейцеровой сонаты" была и бурной, и разноречивой. Один за другим появлялись в газетах хвалебные и осуждающие отзывы. Например, в одной из рецензий говорилось, что Бетховен сумел в этой сонате поднять музыкальное искусство на новую высоту. А в другой статье содержится резкая критика. "Крейцера соната" выделяется из числа скрипичных сонат Бетховена прежде всего по своему жанру. Композитор отдавал себе ясный отчет в размерах этого произведения: он назвал его "Соната для фортепиано и облигатной (обязательной) скрипки, написанная в концертирующем стиле, - как бы концерт". Следовательно, соната была задумана

*К сожалению, "милый Крейцер" впоследствии прославился полным непониманием произведений Бетховена.

как концерт и принадлежит скорее к симфоническому, нежели камерному жанру. Действительно, оставляющая впечатление симфонии, соната требует от обоих инструментов максимальной отдачи.

Артисты обращаются здесь не к узкому кругу посетителей салона и имеется в виду не домашнее музицирование. Это широкое полотно, требующее просторного зала, который может вместить много людей и позволяет для созерцания картины отойти от нее на известное расстояние. Несомненно, героическая попытка создать относительно простыми средствами музыкальное произведение с симфонической мощью и величием была причиной беспримерного, не ослабевающего и в настоящее время успеха этой самой популярной из всех скрипичных сонат. Главные причины ее успеха надо искать в силе выражения и блестящем изложении, в том наслаждении, которое “борьба” двух противников должна доставлять как исполнителям, так и слушателям.

Первая часть сонаты отличается необыкновенной энергией, трагическим благородством тем и редкой глубиной чувств.

Смычком скрипача властно охвачен аккорд *A-dur* в широком расположении. Излученная этим аккордом, медленно нисходит с высоты упругая двухголосная мелодия. Господствует мажор, возвышенный и благородный. Вступает пианист. То, что было произнесено скрипкой, повторяется в новом освещении, обретая минорный оттенок. В кратких *crescendo* первых ансамблевых тактов звучат уже какие-то горестные вопросы. Воцаряется неизвестность. Все замирает в *pianissimo*. Предгрозовая тишина. И начинается *Presto*. Вся первая часть характеризуется прерывистостью строения. Не только главная, но и побочная партия, и разработка, и кода прерываются ферматами и небольшими эпизодами *Adagio*, что в соединении со страстным, беспокойным характером музыки создает впечатление большой напряженности. Вот это и образует уже новые черты “зрелого” Бетховена.

Грация и изящество *Andante con Variazioni*, виртуозный характер двух первых вариаций, эмоциональность *f-moll*ной вариации, широкая тема и очаровательный оркестровый

колорит последней вариации - все это делает “Крейцерову сонату” теперь, как и прежде, самым любимым произведением своего рода. Какая публика могла бы устоять перед бурным финалом *Presto*, бешенством огненной тарантеллы?

Использование танцевального жанра для финала обычно у классиков, но такая стихийная огненность, выражающая торжество путем использования массовых народных музыкальных жанров, исполняется только у Бетховена и именно во втором периоде его творчества.

Очевидно, что Бетховен создал совершенно новый тип сонаты-дуэта в трех сонатах ор.30, “Крейцеровой сонате” и последней сонате ор.96.

В 1812 году Бетховен написал своему ученику, эрцгерцогу Рудольфу, что при сочинении Сонаты ор.96, написанной для Пьера Роде и посвященной эрцгерцогу, он руководствовался стилем Роде. Когда после почти 8-летнего перерыва Бетховен задумал написать новую, последнюю скрипичную сонату было ясно, что она действительно будет “новой”. Неслыханная для того времени интимность инструментального диалога, некоторая недосказанность, совершенно недраматичное основное настроение, далекое от всякого пафоса, дают нам почувствовать, что для скрипичной сонаты открываются новые перспективы, и мы ясно видим цель, к которой стремился Бетховен. В Десятой сонате он стремился к более совершенному объединению четырех частей в одно целое. На это указывает переход аттасса от медленной части к *Scherzo*, равно как и родственное настроение веселой мелодии Трио в *Scherzo* и темы последней части. За исключением “Крейцеровой сонаты”, соната ор.96 единственная, начинающаяся с партии скрипки без сопровождения: это чистое проведение основной тематической мысли без всяких добавлений. Кроме Шестой, Десятая соната также единственная, в которой первая часть написана на 3/4 (в “Крейцеровой” только вступление на 3/4).

Рассмотрев все десять сонат для скрипки и фортепиано Бетховена мы можем сказать, что, к сожалению, не все они равноценны не только для слушателей, но и для исполнителей. Очень редко все десять сонат исполняются в виде цикла.

“Крейцера соната”, “Весенняя соната”, Седьмая соната, ну, может еще одна – этим обычно ограничивается знание слушателя. Карл Флеш пишет: “Сонаты Бетховена для фортепиано и скрипки занимают второстепенное место в общей оценке его творчества. Трудно установить: в какой мере распространению этого взгляда способствовала их низкокачественное исполнение. И все же они содержат так много прекрасного, что при их современном воспроизведении как слушатели, так и исполнители должны испытать обаяние гения Бетховена в такой же мере, как при слушании его фортепианных сонат, смычковых квартетов и симфоний” (4.С.258).

Частичная ответственность за это лежит на тех скрипачах, которые включают в свою программу для “разыгрывания” одну из более коротких сонат и исполняют ее с пианистом, который очень редко бывает готов к ее исполнению с такой же самоотдачей, как если бы он играл одну из фортепианных сонат Бетховена.

То обстоятельство, что слово “соната” ассоциируется у широкой публики со скукой, Карл Флеш объясняет эгоизмом тех виртуозов, которые играют эти сложные произведения в сопровождении пианистов, склонных держаться на заднем плане, либо по своему характеру, либо согласно полученным ими инструкциям. Флеш описывает еще один тип исполнителя сонат, а именно музыканта, который берется за эту задачу, потому что он сознает свою неспособность к исполнению сольного репертуара. Флеш приходит к следующему выводу: “По моему мнению, к исполнению сонат и вообще камерной музыки, призваны только самые лучшие инструменталисты”.

Эти десять сонат трудны и в техническом плане, но не настолько, насколько труднее выполнить требования, которые Бетховен предъявляет к музыкальности и выразительности исполнения.

О Бетховене-пианисте говорить не надо. Известно, что его игра на фортепиано открыла ему в Вене все двери. Об этом можно судить и по свидетельству ученика Бетховена Карла Черни, который писал в 1852 году: “Его игра, так как и его сочинения, опередила время, и тогдашние еще слабые...

фортепиано, ... вовсе не соответствовали его гигантским исполнительским замыслам”(1.С.194). В целом, конечно, сочинениям даже молодого Бетховена гораздо больше соответствуют современные рояли. Как о пианисте, о Бетховене знают. Но менее известен тот факт, что в относительно зрелом возрасте – 24-х лет – Бетховен просил скрипача Шуппанцига регулярно давать ему уроки скрипки. Из этого видно, насколько серьезно Бетховен относился к своей игре на скрипке. Каждая из частей скрипичных сонат показывает, как интенсивно Бетховен изучал возможности игры на скрипке. Бетховенские указания по исполнению его произведений могут казаться очень простыми, но становятся трудно выполнимыми в тот момент, когда их пытаются осуществить. Бетховен предлагает крепкие орешки именно там, где он пишет проще всего. Строгие требования к скрипачу предельно являют и динамика. Стоит только вспомнить бесчисленные *sforzandi*, *crescendo*, переходящие во внезапное *piano* или *pianissimo*. Понятно, что Бетховен не считался с ожиданиями скрипачей, которым он посвящал свои творения. Он столь же мало интересовался их ожиданиями, как и возражениями. Так, Крейцер отказался играть посвященную ему сонату ор.47 и упрекнул Бетховена в “возмутительной несурезице!” На все это Бетховен отвечал: “О, они написаны не для вас, а для будущих времен!”

“В будущем”, то есть сейчас, дается более “гладкое” толкование бетховенских сонат. А в собственных практических требованиях Бетховена к их исполнению, между прочим, есть и некоторые “назаписанные” *ritardandi* и *accelerandi* и другие выразительные нюансы исполнения. По свидетельству современников, игра Бетховена часто отличалась *tempo rubato* в истинном смысле этого слова.

Во всех подобных циклах (типа скрипичных сонат) некоторые произведения незаметно становятся фаворитами, тогда как другие относятся, скорее, к “пасынкам” с точки зрения их оценки критикой, публикой и исполнителями. Как пишет Игорь Ойстрах: “Не представляю себе, чтобы можно было ощутить неповторимое своеобразие каждой из сонат, не сыграв весь цикл”. “Нужно, чтобы молодые исполнители попы-

тались переоценить для себя те из десяти сонат, которые не находятся “ в свете рамы”. Они увидят тогда, какой ошибкой является оценка некоторых произведений на основании старых штампованных суждений. И тогда они смогут сказать о скрипичных сонатах Бетховена также, как сказал о его музыке Ромен Роллан: “Музыка Бетховена никогда не была для меня абстрактной мудростью – благодаря ее чарам в мои жилы вливалась свежая, новая кровь. Она проникала в тело, просачивалась во все поры и становилась моею плотью и моею мыслью. Это чудо – самая сокровенная тайна жизни, ее нельзя постичь разумом...” (6.).

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Альшванг А., Бетховен, М.: Музыка, 1977.
2. Фишман Н., Этюды и очерки по бетховениане., М: Музыка, 1982.
3. Эррио Э., Жизнь Бетховена., М.:Музыка, 1975.
4. Сигети Й., Воспоминания. Заметки скрипача., М.: Музыка, 1969.
5. Разговорные тетради Бетховена.
6. Интервью с И.Ойстрахом., //Советская музыка, 1981, N10.

Армине Суреновна Согомонян
пианистка, кафедра специального фортепиано
ЕГК им.Комитаса

КОРОТКАЯ ЖИЗНЬ ГЕНИЯ ... ДЛИННОЮ В БЕСКОНЕЧНОСТЬ

(О фортепианных сонатах Шопена)

“Если правда, что сердцевина всякого искусства, его глубочайшая сущность и сокровенный смысл есть п о э з и я, то в истории искусств найдется немного гениальных людей, которые воплощали бы ее в своем творчестве столь полно и

совершенно, как Шопен. Пишет ли он “мелочи” (прелюды, этюды, мазурки, вальсы), пишет ли сонаты, фантазии, баллады - каждая нота, каждая фраза дышат поэзией, каждое произведение передает с неповторимым совершенством, с предельной ясностью и силой целостный поэтический образ – видение поэта. В этом захватывающая сила шопеновского искусства, залог его неслыханной популярности, неуязвимость его красоты, так легко и непринужденно покоряющей “веков завистливую даль” (1.С. 286).

Один из ярчайших представителей романтизма, Фредерик Шопен, прожил недолгую жизнь в коротком отрезке первой половины девятнадцатого столетия. Его отношения с эпохой противоречивы и неразрывны. Принадлежность к течению романтизма несомненна и, тем не менее, требует многих уточнений. Система мышления, идеи, характеры, которые нес в себе романтизм, требовали нового воплощения. Обратная связь: новизна материала пробуждала композиторскую мысль и фантазию. Это взаимодействие порождало интересные открытия.

Сделав человеческие переживания темой искусства, романтики открыли бесконечное разнообразие душевных состояний - от глубокой меланхолии до экстатической радости. Романтизм культивирует чувство. В исполнительстве вырастает роль артиста; возникает культ виртуозности. Фактура инструмента заявляет о своих правах, увлекает художника красотой материала.

Девятнадцатое столетие открывает в рояле неизведанные возможности, его тембральные, колористические свойства становятся очевидны.

Хорошо видно, как меняется клавирная фактура от венских классиков к зрелому романтизму. Фортепиано постепенно эмансипируется от оркестра, обретая свою, независимую речь. Послебетховенская эпоха создает новый язык: романтики развивают тот пианистический материал, который уже нельзя ассоциировать с оркестром. Роль Шопена в таком преображении рояля велика. Его творчество – средоточие наивысшего внимания к этому инструменту. Сопоставляя сочинения Шопена крупной формы, можно проследить движение шопеновского

стиля: три сонаты и фортепианные концерты связаны единой линией. Разделенные во времени, на протяжении всей жизни - 17 лет, 29 лет, 34 года — они всякий раз дают нам новое понимание этой музыкальной формы.

Свою Первую сонату ор.4 *c-moll* Шопен пишет под руководством Эльснера в 1827 году. Он не сразу и не во всем находит свой индивидуальный почерк. Но уже можно выделить то, что это произведение принадлежит Шопену. Превосходное конструктивное мастерство и мелодическое дарование. Очень существенно и важно: найденный здесь принцип сквозного романтического монолога станет основой многих дальнейших шопеновских открытий.

Сразу же в первой части ощутимо движение в сторону индивидуального музыкального решения сонатной «схемы». В самой структуре очевидны начавшиеся перемены. Привычные тональные связи никак не соблюдены (тональность репризы – *b-moll*, при основной тональности – *c-moll*). Главная и побочная темы сплавлены в непрерывный поэтический поток, где все границы (в том числе и тональные) размыты, неразличимы. Общий характер импровизационного течения музыкальной речи явно преобладает над контрастами различных тем. Патетическое и лирическое органично сменяют друг друга. Характер, обозначенный автором - *Allegro maestoso*. В нем легко узнается юношеский пафос будущих фортепианных концертов. Стиль Шопена уже здесь имеет свои индивидуальные приметы: чуткую интонацию музыкальной речи, мелодическое начало, на которое всегда опирается мысль, особую одухотворенность пианизма. Наивная чистота образов трогает нас как музыкальный отпечаток его ранней юности.

Превосходно написана вторая часть – менуэт *Es-dur*. Танцевальная стихия вообще в природе Шопена. Вспомним его вальсы, мазурки, полонезы... Она часто проявляется и в сочинениях нетанцевального жанра: балладах, скерцо.

Здесь, в четвертом опусе, Шопен следует классической венской традиции и пишет менуэт. Делает это вполне свободно, но явно находится не в своем амплуа. В менуэте, как впрочем и в финале, нет еще собственного строя. Чувствуются чужие

влияния: трио из менюэта переключается с вальсами Шуберта, а финал пронизан мятежным духом веберовского «Волшебного стрелка». Блестящая виртуозность последней части напоминает фортепианные концерты.

Очень совершенна по форме и глубоко лирична по настроению медленная часть. Она уже полностью принадлежит Шопену-поэту. Близость этого ларгетто и ларгетто *f-moll'*ного концерта (кстати, оба они в *As-dur'e*) настолько очевидна, что не нуждается в доказательствах. Благородство, изящество мелодического рисунка, поющие фигурации предчувствуют многие поэтические страницы будущего Шопена.

При сравнении с Первой сонатой, фортепианные концерты, появившиеся вскоре один за другим, наглядно иллюстрируют дальнейший рост музыканта. Их новизна и совершенство непостижимы. Это расцвет молодого гения. Фортепианные концерты - стремительный шаг вперед. Но в них продолжены многие главные идеи Первой сонаты. Две основные образные сферы юношеского сочинения, обогащенные, возникают вновь и в обоих фортепианных концертах - патетика и лирика. Однако здесь они разделены. Патетические образы узнаются в оркестровых тютти; роль поэта-лирика взял на себя солист. Это разделение позволило Шопену сохранить идею бесконтрастных отношений главной и побочной темы - обе лирические. Меняется лишь тональное освещение, первая - минор, вторая - мажор. Контраст оказался перенесенным в сопоставление тютти и соло. Медленные части еще раз обнаруживают редчайший шопеновский дар интимного поэтического переживания. А финалы обоих концертов в сравнении с финалом Первой сонаты дают нечто принципиально новое. Здесь композитору помог польский танцевальный фольклор. Стихия народного танца оказалась счастливой находкой. Возможно, такое решение было подсказано финалами бетховенских концертов.

Соната *c-moll* и два концерта написаны очень рано. Глубочайшая поглощенность Шопена чисто фортепианной музыкой с годами раскрывала перед ним все новые горизонты. Инструмент стал предоставлять такую полноту самовыражения, что оркестр оказался ненужным. Путь, проделанный Шопеном от

юности к зрелости, столь огромен, что, кажется, требует длинной жизни. Тем поразительнее его сжатость во времени.

Проходит всего 12 лет с момента появления Первой сонаты. За эти годы он шагнул очень далеко. Позади 24 этюда, Первая баллада, множество ноктюрнов, Первое и Второе скерцо, мазурка, полонезы, 24 прелюдии... Шопен уже выдающаяся фигура среди музыкантов XIX столетия. Он вновь обращается к идее сонатного цикла, выстроив его на этот раз в единое и неразрывное целое. Соната из четырех частей создана как четыре акта драмы. Сюжет обозначен в авторском названии третьей части: "*Marche funebre*". Похоронный марш - торжество смерти - становится центром притяжения всех событий трагедии. Йозеф Хоминьский пишет, что похоронный марш Шопена признан наиболее выдающимся произведением данного жанра, наряду с маршем из "Саула" Генделя, маршами из сонаты оп. 26 и Третьей симфонии Бетховена (2.С.302). Его соната во всех смыслах небывалое творение. Она программна, но автором не расшифрована: чисто шопеновское умалчивание. Музыка, где жизнь борется со смертью. Стихия смерти одолевает человека не сразу. Мажорная тема звучит и ширится. Жизнь еще не сломлена. Первая часть - поле битвы. Неукротимые силы столкнулись в разработке *b-moll* ной сонаты: кажется, громоздятся гигантские валы. Реприза начинается сразу со второй темы. Вспомним, что в Концерте *f-moll* репризе первой части главной партии отводится всего четыре такта. Идея сокращения репризы за счет главной партии возникла уже тогда, в юности... И снова на гребне кульминации ликует радость жизни: мажор яростно доказывает свое владычество, завершая первую часть - первый акт драмы.

Совсем иными предстают перед нами эти две силы уже во второй части. Зловещее скерцо страшно по своему замыслу - как темное воинство смерти. В сущности, борьба уже закончилась, жизнь сломлена. Мажор, который возникает в трио, звучит как воспоминание.

Последний его всплеск в самом конце скерцо. Смерть «происходит» в музыке как реальное событие, которое слышится как бы в остановившемся, внезапно застывшем аккорде.

В басовом регистре возникают два коротких, таинственных удара: отсчет времени закончился - земная жизнь свершилась и оборвалась. Наступает глубокое молчание, осязаемое, как помертневшая тишина. Начинается похоронный марш. В нем размеренность шага и пышность погребального обряда. В трио марша словно парит в воздухе мажорная тема. Теперь она уже становится бесплотной тенью. Бесстрастно и отрешенно звучит мелодия блаженства и неземной тишины. Все уже завершено. Что же дальше? И именно потом, в финале, рождается как озарение. Она доводит до конца философскую и музыкальную концепцию. В этом финале нет ничего, кроме безликого шепота в унисонном движении. Гармония, мелодия, ритм, мажор, минор - все потонуло в потоке зловещего единообразия. Шопену удалось достичь наибольшего воплощения небытия в музыке. Решение финала настолько уникально, что и в наше время продолжает восприниматься как одно из самых дерзких музыкальных открытий. По свидетельству одного из современников, Шопен в кругу друзей, отвечая на критику этого финала, заметил, со свойственным ему юмором: «А чего вы хотите? Траурный марш означает похороны. А после похорон, как известно, все как можно скорее удирают домой». Его не понимали, он отшучивался.

В поздней сонате *h-moll* op.58 Шопен как бы находит синтез всего достигнутого им. Соната объединила в себе и вдохновенную поэтическую речь юности, и трагический размах зрелости. Импровизационность свободного монолога сочетается с абсолютной ясностью конструкции, пластика и совершенство пианизма - с беспредельным лирическим даром. В сонате *h-moll* нет какого-либо одного сюжета, какой-либо одной идеи, объединяющей все четыре части. Шопен предпослал короткие вступления к *Largo* и финалу. В них как бы происходит перемена состояния и возникновение нового.

Авторское обозначение первой части *Allegro maestoso* напоминает нам о *c-moll* ной Сонате и, особенно, о *e-moll* ном Концерте. Первая патетическая тема очень близка по характеру оркестровому вступлению из этого концерта. В ней та же горделивая поступь и мощь, но на этот раз рояль как бы «вобрал в себя» оркестр, сам «стал» им.

Соната *h-moll*, по сути, объединяет в себе два основных образа, которые разделены Шопеном между оркестром и солистом в его фортепианных концертах. Подготовка лирической темы здесь, так же как и там, требует постепенного ухода от объективной поступи оркестра к субъективному, свободному току времени, который предвещает рождение будущей темы. Постепенно и органично развиваясь, течение музыки становится все более прихотливым и чисто фортепианным по языку. Поющая ткань шопеновского пианизма готовит появление солирующего голоса. Его приближение возвещает мелодический взлет, подобный морской волне, выплеснувшейся на берег и вернувшейся обратно.

Лирическая тема первой части *h-moll*ной сонаты снова возвращает нас к чистоте ранних мелодических образов Шопена.

Она также парит над миром и светит во мгле как юношеская лирика фортепианных концертов. Но мышление позднего Шопена становится более изысканным, многослоинным, зрелым.

В этой лирике нет отроческого томления, хотя сохранились чистота колорита, легкость дыхания, прозрачность воздуха. Перед нами образ раскрывшейся души, растворение в блаженстве.

*Es-dur*ное скерцо - вторая часть - по своей ажурной легкости и пианистической пластике более всего ассоциируется с Четвертым поздним шопеновским скерцо *E-dur*. Virtuозное владение материалом и грация, с которой написано скерцо Третьей сонаты - одно из фортепианных чудес Шопена. Кажется, пианизм здесь рождается от соприкосновения руки с клавиатурой. Середина скерцо таинственна и причудлива.

Словно кто-то, прислушиваясь, «пристраивает» гармонии к дующим звукам, или вдруг встрепенется на отдаленный зов трубы. Аккорды, преображаясь, звучат тревожно и загадочно.

Величественная панорама третьей части обозначена авторским *Largo*. Поэтическая речь, которая слышится здесь, ближе всего по строю к оде. Пространная, постепенно раскрывающая свой мир середина. В ней звучат печаль и отрешенность от земного.

Largo завершается. Первые же звуки финала возвещают о приближении стихии бушующей и грозной. Мятая и темная глубина первой темы, яростные и светлые вихри в эпизодах и, наконец, завершающий прорыв в мажорную кульминацию в коде, подобный солнцу в штормовую бурю над взметенным океаном. Кажется, что Шопен пережил, «прожил» трагедию смерти в Сонате *b-moll* и как бы освободился от нее. Артур Хэдли пишет: “Колорит, изящество, страстность... - все здесь подвластно композитору, который достиг вершины своего дарования” (З.С.158).

Соната *h-moll* выше смерти. Она о жизни и бессмертии. Ее ослепительная как вспышка света кода вырастает на кульминации трагического и устремляется в ликующий праздничный мажор. Этот радостный взлет венчает все.

В каждом возрасте человеческой жизни есть свой смысл и для каждого отдельного человека он разный. Гений иногда проживает огромную жизнь в недолгом временном пространстве. Все зависит от срока земного существования. Если он мал, время уплотняется.

Три сонаты Шопена – три возраста человека: ранний – 17 лет, средний - 29 лет и поздний – 34 года. Это вехи его пути, заключающие в себе весь объем творческого накопления. В них глубина прожитой жизни и панорама исканий – с первых шагов до вершины. Соотнося Первую сонату с последующими, можно в полной мере оценить дерзкую и стремительную эволюцию, которую пережил в короткий отрезок времени шопеновский гений.

Примечания:

1. Неўгауз Г., Об искусстве фортепианной игры., М.: Музыка, 1982.
2. Chominski J. M., *Preludia Chopina.*, PWM, 1950.
3. Hedley A., *Chopin.*, L., 1953.

Нонна Ашотовна Торосян,
пианистка, кафедра исполнительского искусства и
педагогической практики ЕГК им.Комитаса

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ АРТИКУЛЯЦИИ В ИНВЕНЦИЯХ И.С.БАХА

Артикуляция входит в триаду исполнительских средств, имеющих в распоряжении исполнителя для прояснения мотивного строения. Это средства динамики, агогики и артикуляции. Их действие почти всегда совместно и зачастую нераздельно. В процессе исполнения эти средства, естественно, воспринимаются и осознаются не сами по себе, а как непосредственная выразительность музыкальной речи. Обратимся к хорошо всем известным первым двум двухголосным инвенциям И.С.Баха и попытаемся на их примере рассмотреть некоторые проблемы, связанные с артикуляцией, проследить ряд существенных артикуляционных закономерностей. Общеизвестно, что исполнительские, в том числе и артикуляционные указания, которые мы находим в разных редакциях, зачастую существенно отличаются. Чем вызваны эти указания, как их следует оценивать, как их возможно использовать?

Рассмотрим несколько моментов: конкретная артикуляционная картина определяется действиями двух факторов: мотивно-интонационного строения артикуляционного материала и образно-эмоционального содержания произведения и данного его фрагмента. Взаимосвязь этих факторов:

образно-эмоциональное содержание



мотивно-интонационное строение



артикуляция

Артикуляционные средства способны или прояснить мотивно-интонационное строение произведения, подчеркнув определенные моменты в его структуре, или напротив, исказить его, спутав соотношения, подчеркнув ненужное, замушевав значительное. Все зависит от исполнителя. Образно-эмоциональное содержание произведения (конкретизируясь в форме избранной исполнительской трактовки) определяет конкретный характер взятия и снятия тонов, соответствующий прием, штрих, туше. Артикуляция может также находиться в согласии с содержанием произведения или противоречить ему.

Вопросы мотивного строения оказываются принципиально важными для исполнителя. Важно подходить к ним не с абстрактно-теоретических позиций, не статически, а стремясь ощутить их интонационную динамику (например, смысл ямба - устремление, хоря - торможение). Подчеркнем существенный момент – принципиальную многозначность мотивного строения. В тени основного вида мотивного строения мелодической линии всегда прячется его антипод. Из единства противоположных сил рождается сложная слитность мотивов.

Смысл и значение артикулирования не может быть верно воспринят и понят вне участия развитого внутреннего интонационного слуха. Имеется в виду внутреннее ощущение тонов мелодической линии не как отдельных точек, а как объединенных единым внутренним процессом интонирования. Со стороны ритма имеется в виду ощущение разнóй весомости различных ритмических и метрических долей, т.е. не внешний отсчет и не механическое акцентирование. Имеется в виду динамическое ощущение мотивных устремлений. В результате возникает чувство весомости и упругости мелодических линий полифонии, артикуляция становится в полной мере понятной и ощутимой.

Если подобное восприятие недостаточно развито, что часто наблюдается среди учащихся, особенно со средними дан-

ными, то, что касается артикуляционной стороны, мы имеем следующую знакомую картину. Артикуляция для ученика малозаметна, постоянно ускользает от его внимания, он порою даже просто не слышит разницы между различными артикуляционными вариантами. Занятия этими вопросами (хотя бы элементарное требование соблюдать лиги и точки текста) без необходимой подготовки интонационного слуха будут восприниматься им как досадные мелочи и придирки педагога. Даже если ученик и обратит внимание на артикуляцию, то совершенно закономерно будет относиться к ней как к чему-то внешнеукрашающему и необязательному и работать над ней будет в последнюю очередь. Нормальная картина полностью противоположна - ясно ощущаемая разница между различными вариантами артикуляционных решений, восприятие артикуляции как существенного элемента музыкальной речи, рождающегося из объективных предпосылок внутреннего строения произведения, начало работы над артикуляционной стороной уже на стадии первоначального ознакомления и разбора. Итак, развитый интонационный слух - предпосылка для занятий артикуляционными проблемами.

Первая инвенция *C-dur* задает тон всему сборнику. Это короткая энергичная, несколько нейтральная по образу, пьеса. Эта нейтральность, очевидно, вызвана сосредоточением на главном художественном принципе: произрастания всей формы из одного короткого мотива. На этом примере наглядно видно образование тематической насыщенности звуковой ткани, где весь материал восходит к одному источнику.

Обратимся к вопросам внутримотивного расчленения, займемся непосредственно темой инвенции и некоторыми характерными моментами в дальнейшем развитии, где это расчленение может иметь место. Инвенция как бы строится из мелких блоков. Что же касается применяемых средств артикуляцион-

ного расчленения, то предлагаемые исполнительские решения, зафиксированные в записях и редакциях, могут значительно различаться.

Во-первых, вся инвенция может идти *legato*, при этом артикуляционные средства в осуществлении расчленений участия почти не принимают (к этой трактовке в разной степени тяготеют редакции Гольденвейзера, Роузмана). Во-вторых, все основные расчленения могут быть поддержаны артикуляционно, что мы и наблюдаем в большинстве редакций. В-третьих, может иметь место и внутримотивное расчленение в восьмых и даже шестнадцатых. Как лучше артикулировать инвенцию? Оставаясь в пределах только артикуляционных проблем, мы не сможем ответить на этот вопрос.

Данная инвенция имеет значительные расхождения в трактовках. Исполнительские указания различных редакций колеблются в весьма широком диапазоне (например, темп от *Andante* до *Allegro*, начало - от *p* до *f*).

Следует прежде разобраться в том, какой выразительный смысл имеет каждый артикуляционный вариант в предлагаемой исполнительской концепции, запечатленной в исполнительских указаниях конкретной редакции. Необходимо рассмотреть роль артикуляции в создании художественного образа, лежащего в основе исполнительской трактовки (1. С.29-30).

В редакции К.Черни инвенция воспринимается, главным образом, как этюд на мелкую пальцевую технику, чему способствует рекордно быстрый темп и легатная манера звукоизвлечения. Фигурация инвенции в этом плане становится аналогична фигурациям в черниевских этюдах op.299 N8.



Требования к исполнению прилигаются к требованиям, предьявляемым к исполнению собственных этюдов на развитие пальцевой техники. Черни не был так уж неправ. Среди обширного круга идей, запечатленных в инвенциях, не последнее место занимает и этот аспект – развитие технического аппарата (вспомним о специальном педагогическом предназначении этих пьес). Известна незаменимость полифонических произведений Баха для воспитания гибкости, независимости и равномерной разработанности пальцев в обеих руках, для выработки разнообразных пианистических приемов, для развития техники, ведомой интонационным слухом, в том числе, и для развития чисто пальцевой беглости. Например, ломаные интервалы (*Es-dur*), разложенные аккорды (*a-moll*), исполнение украшений, типы мордентов (*E-dur*), группетто (*B-dur*), репетиции (*h-moll*).

Технический аспект Черни поставил во главу угла, в ущерб остальным сторонам, тем самым исказив смысл, содержание пьесы. Легатное звукоизвлечение характерно и для других редакций. Обратимся к редакции Я.Экера. Этой редакции характерна простота средств, крупный штрих. Темп - умеренный (*Moderato*). Артикуляционные средства отличаются естественностью, динамический уровень начала - интенсивный - *mf* (в противовес черниевскому *p*). Экер ориентировался, очевидно, на органную звучность. Можно сказать, что артикуляция, ограничивающаяся минимальными основными расчленениями, находится в согласии с основным характером исполнения и не нарушает органоподобной слитности и величия.

К подобному пониманию приближаются трактовки инвенций в редакциях Гольденвейзера, Роузмана.

Обратимся к редакциям, тяготеющим ко второму варианту артикуляции.

В редакции Рутхардта еще сохраняется этюдоподобная основа, однако с задачей развития пальцевой беглости выдвигается

гается на передний план также и задача ясного произношения мотивно-тематического текста.

Инвенция в редакции Бузони предстает в несколько суровом плане, несущая на себе сильный отпечаток волевой личности редактора. В редакции Браудо - неторопливая, ясно продекламированная пьеса. Царит дух ясности, постижимости.

Перейдем к рассмотрению третьего возможного варианта артикуляций. Редакция Фишера дает еще один облик инвенций. Темп и характер близки к бузониеским, однако динамические указания полны артистизма. Меняются и артикуляционные указания - появляются расчлененные восьмые. Инвенция приобретает живость и легкость. Все обсуждавшееся выше трактовки данной инвенции интересны и убедительны, т.к. каждая высвечивает какую-нибудь грань ее образного содержания, а исполнительские, в частности артикуляционные средства, находятся с ними в согласии.

Остановимся подробней на начальной теме инвенции. Смысл этой короткой, энергичной темы - разбег перед прыжком. Несмотря на краткость, тема имеет свою драматургию, в этих восьми нотах заключен интонационный процесс. Начальное горделивое восхождение обрывается, начинаются колебания, сомнения. Движение дробится на мелкие импульсы, в тот самый момент, когда казалось, все уже кончено следует яркий прорыв - великолепный скачок.

После начального разбега навверх к "g", возникает вопрос: имеем ли мы здесь дело с нисходящими терциями (хореичность) или же с восходящими секундами (ямбичность). Здесь мы сталкиваемся с примером все той же противоречивости единства. Слух здесь ясно слышит подлинное взаимопроникновение обеих этих противоречивых трактовок - это действительно и терции, и секунды, которые реально звучат. Во второй терции ("e"- "c") хореический характер выражен слабее, чем в первой. Во

втором варианте темы напротив, хореический характер последней терции сохраняется. Все эти сложные соотношения можно попытаться перевести в исполнительский план:

разрешение

борьба ямбических и хореических тяготений

общая устремленность темы

два "разбега"

Знаки \Leftarrow \Rightarrow означают рост и спад внутреннего интонационного напряжения.

К сожалению, иногда приходится слышать в ученическом исполнении следующую трактовку темы, недопустимо искажающую весь ее смысл:

В основе этого понимания лежит статичное звучание. Музыка приобретает бессмысленно-благодарный смысл. Итак, при изменении артикуляционных условий меняются качественные особенности входящих в мотивы тонов, что соответственно ведет к изменению каких-то важных моментов образного плана. Остановимся еще на некоторых моментах.

Вторая восьмая такта - хореическое окончание или ямбический затакт? Вот элементарный случай сложных мотивных соотношений, встречающихся на каждом шагу в баховской музыке. Овладеть им ученику поможет метод вариантов, но лишь при условии полной вклю-

ценности внутреннего интонационного слуха. Вначале обе простые трактовки обрабатываются по отдельности:

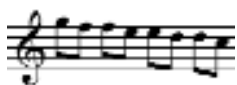


Следует максимально ясно ощутить внутренний рост или соответственно, спад мелодического напряжения от звука к звуку и именно в паузах - артикуляционных разрывах между ними.

Другими словами, следует выработать не статичное "точечное" ощущение нот, а динамическое - ноты внутренне связываются друг с другом, направляются друг к другу, входят в единый динамический процесс (хотя пока и в рамках только двух нот). Потом внимательно и в медленном темпе эти трактовки соединяются



Полезно поработать над упражнениями типа следующего:



ощущая сначала только хореические, потом только ямбические моменты, потом их соединение в одновременности.

Попробуем применить к этим восьмым контрастную артикуляцию. Если мы залигем как в редакции Рутхардта, то лишим его присущего ему здесь активного волевого характера. Он прозвучит как пассивный гармонический выдох в духе романтической фразировки, что явно стилистически неуместно. Тон "d" в роли ямбического затакта нивелируется, опора "с" звучит утяжеленно. Если же мы залигем как в редакции Фишера, то характер этого места также меняется. Хорей лишается определенности - его второй относительно слабый момент продлевается и приобретает некоторое опорное значение:



вместо отважного прыжка мы получаем широкий пропетый ход. При оценке и использовании этих артикуляционных средств в данном случае, как и всегда, следует руководствоваться следующими положениями: находятся ли результаты их действий в соответствии со стилистическими нормами

баховского искусства? Соответствуют ли они нашему исполнительскому замыслу?

Еще один “случай”. Восьмые т. 20 сопрано. В тоне “g” (вторая восьмая) приобретает хореический характер - как хореическое окончание от начального “с”, чем как ямбический затакт к последующему “е”. Причина: здесь обрисовывается нисходящий фанфарный ход “с - g - с”, чья инерция удерживает в своем русле наше восприятие. Самая естественная здесь артикуляция - отклонение первых двух восьмых, начиная с третьей восьмой “е” естественнее повести уже общую линию *legato*. Почти все редакции согласны в том, что в этой кульминации необходимо расчленение. Здесь, кстати, мы наглядно можем еще раз наблюдать, как конкретные формы выражения артикуляционных средств связаны с общей трактовкой:



Рассмотрим, например, следующий сравнительно простой случай - последний кадансовый ход. Бесспорна ямбическая устремленность V к I, но и не менее бесспорно хореическое торможение в сопрано.

я - ямбическая направленность
х - хореическая направленность

Все подобные интонационные процессы следует внимательно прослушать внутренним слухом, тогда они найдут свое выражение в средствах агогики (задержки - устремления), микродинамики (усиление - ослабление), артикуляции (чуть заметные продления или ускорения этих неслогованных тонов) (2.С.82). В кадансах мы имеем дело именно с сопоставлением разных метрических категорий и интервального движения, которое и подлежит артикуляционному разграничению в целях достижения наибольшей ясности.

Предпоследний, 21-й такт, сопрано.

При одновременном присутствии и ямбических и хорейческих тенденций, преобладает ямбичность, затем из-за интонационных изменений все смещается в пользу более естественного здесь хоря:



В басу же строение следующее:



Исходя из соображения ясности декламации, последние шестнадцатые следует слегка расчленить (в духе приема “фанфары”). Тон “с” (x) является характерной кадансовой синкопой (в рамках скрытой полифонии) и получает небольшое подчеркивание агогически, динамически или артикуляционно.

Инвенция c-moll

В отличие от *C-dur*ной, эта инвенция относится к числу имеющих сравнительно неширокий диапазон расхождения раз-

личных исполнительских трактовок. То же можно сказать и об артикуляционной стороне - характерно, что со времен Черни она остается почти без изменений во всех редакциях. Вызвано это особой ясностью и лапидарностью ее ритмического строения, вся она заполнена неспешным текущим движением шестнадцатых на фоне которого иногда выделяются группа восьмых, причем характерное строение этих групп вызывает почти однозначное артикуляционное решение.

В этой инвенции ее особой проблемой являются сложные соотношения группировок внутри линии шестнадцатых. Эта проблема будет рассмотрена на примере темы инвенции.



В - вопрос

О - ответ

Тема имеет одну интересующую нас особенность. Это сочетание поступенного движения и широких интервальных ходов, приходящихся на разные в метрическом отношении доли такта. Образующееся несовпадение мелодического (группы по 5 шестнадцатых) и ритмического (группы по 4 шестнадцатых) создает впечатление особой свободы высказывания, живой речи, экспрессия которой с каждым распевным широким мелодическим ходом повышается, и после кульминации идет на спад. В исполнении темы требуется осуществить в одновременности две противоположные тенденции:

1) отделить друг от друга эти пятизвучные группы (легким намеком, не разрывая единой мелодической линии, и, конечно, не прерывая общего *legato*);

2) пропеть, проинтонировать широкие мелодические ходы, связывающие эти группы.

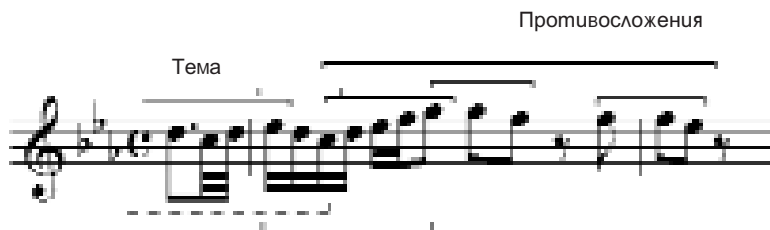
Первая группа звучит чуть робко, вопрошающе, вторая группа - сдерживающий ответ, но в более распевном характере. Однако этот ответ носит характер не успокоения, а чуть тревожного ожидания дальнейшего развития. Октавный ход "f"- "f", вводящий в следующую группу, дает огромный импульс интонационно-энергетической энергии. Третья группа - страстный вопрос. Кульминация, однако, ничего не изменила, тема ломается - с вершины следует обессиленный спуск, и в растерянности развитие темы возвращается к своему началу. Возмущеннее становится ритмическая пульсация - появляется трель, заканчивающаяся тихим горестным подтверждением терции. Исполнительски здесь, как и обычно, следует не разрушая общей цепи тонов несколько активно повести затакты, а опорные тона чуть продлить *tenuto*.

Следует учесть, что преобладают здесь все же хореические устремления, и ямбы не должны получить слишком активно-беспокойный характер.



Приведем несколько примеров, наиболее характерных для данной инвенции. Вопрос о степени артикуляционной поддержки цезур может решаться по-разному в зависимости от конкретных намерений исполнителя.

Т.3. сопрано-соединение темы и противосложения. Внутри общего легатного потока шестнадцатых скрыта сложная система интонационных соотношений:



Наряду с основными расчленениями (на схеме представлены вверху), просвечивают иные возможности (на схеме внизу).

Каждая из этих возможностей отражает какие-либо моменты, объективно присущие строению этого фрагмента, это не механистический перебор вариантов. Услышав все эти соотношения, разобравшись в них, интонационный слух исполнителя подскажет нужную меру исполнительских средств (агогики, микродинамики).

Т.9.10. сопрано. Еще один типичный случай. Цезура между первой и второй шестнадцатыми такта 9 обусловлена мелодическим кадансированием на терции *Es-dur*, однако это цезура не столь глубока, ее артикуляционное деление здесь было бы нарочитым, следует ограничиться лишь легким агогическим отделением. Далее, это ямбическое завершение рождает в дальнейшей цепи тонов ямбическую терцию, проявляющуюся в секвенциях, но уже в третьей группе шестнадцатых этого же такта с изменением мелодического рисунка она затухает, уступая главенство хореическому строению. Таким образом, за короткое время происходит модуляция от преобладающей ямбической направленности к преобладающей хореической:



В тени основного вида интонационной направленности одновременно прячется его антипод, благодаря чему объясняется нарастающая упругость мелодической линии.

Авторская лига. Лига эта редко сохраняется редакторами. Ее отмечает Гольденвейзер, Браудо... Это единственная авторская лига находится в т.8 и охватывает две шестнадцатые. Она указывает сразу на несколько вещей: на общий характер исполнения инвенции - *espressivo* - в котором должны быть прослушаны все подобные детали, на интонационную выразительность данного места и аналогичных - гармоническое разрешение, образующее краткий мотив вдоха, и, наконец, на темп - такой, чтобы вся эта выразительность не была бы скомкана (это не может быть, естественно, *allegro moderato*, как в редакциях Черни).



Здесь мы видим целую лестницу секундовых хореических мотивов, которые устремляются к светлой вершине, далее фраза ниспадает. Вершина является и верхней кульминацией всей инвенции. Яркость кульминации усиливается напряженным симметричным противодвижением баса. В интонационной структуре этого фрагмента мы опять встречаемся со случаем единства и борьбы ямбической и хореической направленности внутри мелодической линии баховской полифонии. Эти мотивы объединены в один большой ямб с главным сильным тоном на “с”. Каждый тон, которым оканчивается каждая хореическая лига, устремляется ямбически к тону, которым начинается следу-




ющая лига, - в результате образуется цепь восходящих кварт. Кроме того это большая “единая ямбическая фаза” (до “с”) может быть услышана и как распадающаяся на два слабо выраженных ямбических мотива с хорейческой разделительной лигой. Таким образом, в этом фрагменте наблюдается три уровня проявления ямбичности, зависящие от масштаба рассмотрения (соответственно, по 8, по 2 и 4 шестнадцатых).



Баховская же лига является здесь знакомым нам случаем хорейческого противоречия на пути общего ямбического устремления. В связи со всей этой структурой вновь напоминаем о “методе вариантов” Браудо как о пути, ведущем к ее исполнительскому осуществлению.

Т.3-4 сопрано. Уже сам его материал расчленен паузами-вздохами - межмотивными артикуляционными цезурами. Завершение же отдела т. 4 может иметь различные артикуляционные интерпретации. Здесь находится кульминация этого отдела – вместо вдоха теперь следует смелый широкий ход на синкопу. Далее напряжение спадает, синкопа мягко разрешается в мажорную терцию. Артикуляция тоже вносит свою лепту в осуществлении здесь кульминации. Какие артикуляционные приемы могут еще подчеркнуть твердость характера? Во-первых, внутримотивная цезура перед ней. Во-вторых, сглаживание первого опорного момента на “es” ямбической лигой – тем самым происходит частичное смещение опорного момента на нужную

нам синкопу. В-третьих, "as" на расстоянии разрешается в "g", что вызывает слигованность синкопы с движением шестнадцатых. Первая лига может выступать в двух вариантах

1)  и 2)  - второй предпочтительнее общему тону инвенции. Первый вариант с резко обрывающимся основным тоном, иногда еще и с акцентом на синкопе (как у Бузони) вносит игриво-танцевальный, неуместный здесь характер. Желательна следующая запись  общая атмосфера инвенции возвышена и серьезна, звуковая ткань прозрачна, два голоса ведут беседу, чередуется то жалоба, то скорбь, то просветление и надежда. Вместо развития - постоянное возвращение, замкнутое движение по кругу. Малый круг, предвосхищение всего пути содержится уже в теме - она заканчивается увеличением ее первого мотива и возвращением в первоначальный характер. И в масштабе всей инвенции сопрано в конце возвращается к начальному тону "с" от которого и возникло движение. Форма инвенции строится как ряд кругов - как цепь одинаковых разделов с возвращением каждый раз к начальной теме. Первый круг (тт.1-10), второй - (тт.11-20). Бах дал эту идею лишь намеком, ограничиваясь двумя кругами, приведя развитие (т.25) к началу - опять возвращение. В образном плане эта структура придает характеру инвенции неповторимый оттенок стоического достоинства. Наряду с процессом постоянного возвращения "на круги своя" одновременно происходит и противоположный процесс. Имеется в виду постепенное раздвижение общего диапазона звучания за счет постепенного опускания баса (от начального "с" до финального "с").

Динамический план этой инвенции тяготеет к двум вари-

антам: с заключительным динамическим нарастанием (большинство редакций) и без него (ред. Браудо).

В связи с первым вариантом исполнения следует предостеречь от ошибок в ощущении самого характера. Последнее проведение темы не должно звучать как личностный протест или как победный итог героического напряжения в духе более поздней эпохи с ее темой личности, вступившей в поединок с судьбой. В баховское время субъективное еще не в такой степени выделялось из мира и не могло вступать с ним в подобный конфликт. Характер инвенции, каким он нам представляется, не требует ни fz , ни sf , встречаемых у Бузони. Исходя из образно-эмоционального содержания, звучность инвенции ближе к камерно-клавикордному типу.

Примечания:

1. Браудо И.А., Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе., Л.: Музыка, 1979.
2. Браудо И.А., Артикуляция (о произношении мелодии), Л.: Музыка, 1973.

Тигран Гарикович Алавердян,
пианист, кафедра камерного ансамбля ЕГК им.Комитаса

О МЕТОДАХ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТА

В преподавании музыкально-исполнительских дисциплин используется индивидуальный вид обучения. Весь процесс преподавания (обучения) музыкального произведения связан с воспитанием студента-исполнителя. Каждый урок является определенным звеном в цепи учебно-воспитательного процесса. В то же время, каждый конкретный урок – это законченная, самостоятельная работа в деле развития умений и навыков, в общем учебно-воспитательном процессе (1.С.151). Важным фактором в данной работе является организация урока, где необходимо заблаговременно продумать и запланировать ход последнего, предвидеть трудности зная способности студента.

Задачей преподавания является не только формирование исполнительских навыков, которые студент-исполнитель получил до обучения в консерватории, но и непосредственно для исполнения данного произведения. Успех в обучении студента-исполнителя зависит, в основном, от методов обучения. Обычно, в педагогике при индивидуальной форме занятий приняты два метода обучения: объяснительно-иллюстративный и репродуктивный, которые, в свою очередь, содержат в себе более узкие методы, применяемые в педагогической практике. Отметим, что эти две группы методов в преподавании взаимно дополняют друг друга, однако объяснительно-иллюстративный всегда предшествует репродуктивному (воспроизводство и повторение).

В индивидуальном инструментальном классе в процессе музыкально-педагогической подготовки применяют *наглядно-иллюстративные методы и методы словесного воздействия*. К первому типу относятся методы, связанные с действиями на музыкальном инструменте, т.е. с самим исполнением музыки:

- метод целостного обзора;
- метод наглядного показа;
- метод повторного наглядного показа;
- метод нелогичного показа;
- метод “замедленной киносьемки”;
- метод использования на уроке звукотехники (записывающей и воспроизводящей).

К методам словесного воздействия относятся:

- метод объяснений, замечаний;
- метод концентрации внимания;
- метод подсказа;
- метод “поправочных остановок”;
- метод наводящих указаний, способ “выспрашивания”;
- метод “воображаемой аудитории”;
- метод интонационной поддержки;
- индивидуально-групповой метод.

Рассмотрим отдельно наглядно-иллюстративные методы и методы словесного воздействия.

Наглядно-иллюстративные методы.

Метод целостного обзора восприятия музыкального произведения.

При подготовке любого произведения к исполнению студент устанавливает в сознании контроль над временной протяженностью произведения. Это является психическим процессом. Целостный охват происходит благодаря накопленному музыкально-интонационному опыту (2.С.215, 3.С.63).

Первый шаг - стадия мысленного восприятия произведения. Вторая стадия - прослушивание музыкального произведения (пе-

дагогом) при исполнении студентом от начала до конца, что позволяет выявить его исполнительский план. Г.Нейгауз отмечал, что метод целостного обзора позволяет получить студенту целое впечатление от нотного произведения (цельный образ) (4.С.16).

Отметим, что студент распознает здесь также недостатки и достоинства произведения. Вместе с тем, у педагога складывается определенное мнение о проделанной студентом работе, возможность правильной оценки его способностей.

Одновременно, выявляются профессиональные и исполнительские качества ученика, творческие устремления и исполнительский план, а также объем работы.

Метод наглядного показа

Метод наглядного показа может быть применен в двух вариантах. Отметим, что он является одним из важных методов в музыкальной педагогике. Показ может быть педагогический. И.С.Бах считал его наиболее правильным и целесообразным (5.С.87-88). Будучи хорошими педагогами и исполнителями Ф.Лист, К.И.Игумнов, Г.Нейгауз и другие начинали разучивание произведения именно с практического показа на инструменте (6.С.309). Большое значение имеет при этом эмоциональное воздействие. Педагогический показ воспитывает в студенте сосредоточенность и развивает определенный вкус, подчеркивает художественность произведения. В то же время, педагог тем самым передает определенный эмоциональный заряд, что является основой общения между педагогом и студентом (7.С.90).

Однако не все педагоги были сторонниками этого варианта. А.Рубинштейн, М.Лонг не применяли в своей педагогической деятельности или применяли его ограниченно, полагая, что это приведет к механическому копированию (8.С.82). При этом они руководствовались тем, что словесное воздействие и обсуждение исполнения носит более творческий характер, а показ на

инструменте должен иметь ограниченную, вспомогательную роль. Наглядный показ имеет еще одну сильную сторону в музыкальной педагогике, так как подражая учителю, ученик стремится максимально приблизиться к его мастерству, манере исполнения (особенно, если учитель – большой мастер-исполнитель) (5.С.82). В то же время, ученик в дальнейшей своей исполнительской деятельности является продолжателем исполнительской школы своего педагога.

Метод наглядного показа является важнейшим фундаментальным и ответственным методом в педагогике, так как накладывает отпечаток на индивидуальные особенности студента.

Метод повторного наглядного показа.

Метод повторного наглядного показа применяется в том случае, если учащийся преодолел предварительные ступени в изучении произведения, так:

- 1) авторский замысел;
- 2) шлифовка всех частей и деталей произведения с одновременным владением в совершенстве музыкальным инструментом (фортепиано, скрипкой и др.);
- 3) развитие и углубление исполнительского стиля (примером могут служить две записи концерта П.И.Чайковского в исполнении Д.Ф.Ойстраха в 1938 году и запись 1952 года, свидетельствующие о значительном художественном росте и творческой зрелости артиста).

Игра педагога при повторном наглядном показе должна быть блистательна, так как в противном случае может привести к отрицательному эффекту. В своей музыкально-педагогической деятельности метод наглядного повторного показа широко применяли Ф.Лист, А.Гольденвейзер, Д.Ойстрах и др. (9.С.21).

Метод “замедленной киносъемки” или “увеличительного стекла” (Нейгауз).

Данный метод способствует совершенствованию метро-

ритмической структуры произведения, грамотному прочтению текста, лучшей проработке произведения. По мнению Г.Нейгауза, этот метод следует применять для правильного раскрытия ритмического строения музыкальной фразы. Активно пользовалась этим методом М.Лонг (6.С.309).

Метод нелогичного показа (нелогичного исполнения).

Цель нелогичного показа (исполнения) – сознательно подчеркнуть отдельные погрешности в фрагментах, эпизодах цельного произведения. Утрируя отдельные недостатки в исполнительской деятельности студента, педагог старается сделать их более зримыми и наглядными. Широко пользовался методом нелогичного показа в музыкально-педагогической деятельности Ф.Лист (10.С.83). Нужно показывать студенту нелогичным исполнением, что работая над произведением он не должен стремиться к внешней эффектности в отрыве от содержания. Не нужна излишняя чувствительность, слащавая вибрация, обилие вздохов и др.

Метод использования на уроке звукозаписывающей и звуковоспроизводящей техники.

Основным достоинством использования в учебном процессе технических средств является воспитание квалифицированных специалистов – исполнителей в различных областях, а также будущих педагогов.

Применение звукотехники в индивидуальном классе помогает и дает возможность:

- прослушать совершенное исполнение выдающихся музыкантов совместно с анализом исполнения произведения;
- сравнить многообразие стилей;
- прослушать записи одной и той же музыки на родственных музыкальных инструментах;
- сравнить собственное исполнение с услышанным (исполненным выдающимся исполнителем), найти изъяны в своей собственной игре.

Студент может многократно повторить в домашних условиях весь урок, проведенный педагогом и тем самым проследить весь музыкально-педагогический процесс.

Метод словесного воздействия. Метод концентрации внимания.

В процессе индивидуальной формы обучения, метод концентрации внимания является основным условием в решении игровой задачи (11.С.69).

При реализации данного метода необходимо учитывать индивидуальные особенности студента. Только это может мобилизовать духовные и физические силы исполнителя, его темперамент, степень восприимчивости, общий культурный и интеллектуальный уровни. Основной задачей педагога является умение выделить из всех задач основную, а затем добиться в произведении нужного звучания (12.С.128).

Метод комментариев, объяснений, замечаний.

В педагогической практике степень воздействия комментариев, объяснений, замечаний на студента чрезвычайно велика. Анализ исполняемого произведения, оценка учеником своей игры и, в тоже время, краткая оценка педагогом исполняемого произведения, отличающаяся образностью и конкретностью – вот основные методы активизации ученика словесным методом (4.С.215).

Выдающийся педагог Я.Зак обладал способностью метким словом увлечь ученика. Г.Нейгауз умел поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни разбудить фантазию и нужное чувство у ученика. Приверженцами метода словесного воздействия были также Л.Николаев, Я.Флиер, Л.Оборин и другие музыканты. Однако Г.Коган, К.Игумнов не считали нужным загромождать урок рассуждениями об искусстве и вдаваться в литературные сравнения (5.С.83). Вместе с этим, различные точки зрения на проблему словесного воздействия в индивидуальном классе отличаются противоречием, однако все они

доказали право на жизнь (13.С.62). Отметим, что большое значение в воздействии словесного метода имеет эрудированность ученика и его знания в области музыки, искусства, литературы.

Метод подсказа

На ранней стадии ознакомления с произведением, когда коррекция игры ученика наиболее необходима, в педагогической практике применяют метод подсказа (12.С.128). Широко им пользовался в своей педагогической практике Г.Нейгауз (4.С.306). Метод подсказа применяется в двух формах: а) в виде словесного напоминания; б) как интонационная поддержка.

Словесные напоминания должны быть краткими и лаконичными, так как ученик, во время исполнения музыкального произведения занятый игрой, не может их воспринимать. Кроме того, словесные указания должны быть даны с опережением, заблаговременно до исполнения данного фрагмента. Интонационная поддержка игры ученика в педагогической практике имеет большое распространение. Дирижирование, игра на втором инструменте, игра в верхнем регистре с учеником на одном инструменте, подпевание, подсчитывание тактирование ритма – таковы разновидности интонационной поддержки. Приемы интонационной поддержки следует применять в меру.

Метод “поправочных остановок”

Этот метод может сыграть положительную роль, когда нотный текст недостаточно воспринят, имеют место элементарные ошибки, погрешности технического и ритмического характера. В практике опытных педагогов метод поправочных остановок используется на поздних, завершающих стадиях, когда шлифуются определенные звуковые и динамические шероховатости. Чрезмерное применение данного метода может привести к отсутствию внимания и ощущения цельности у ученика (14.С.47).

Метод воображаемой аудитории

Метод воображаемой аудитории применяется на конечной стадии готовности произведения. А.Б.Гольденвейзер высоко ценил этот педагогический прием (12.С.128). Сущность его в том, что урок должен походить на концертное выступление. Такой подход активизирует мышление, воображение, чувство ответственности, готовит ученика к выступлению.

Способ наводящих указаний и способ "выспрашивания"

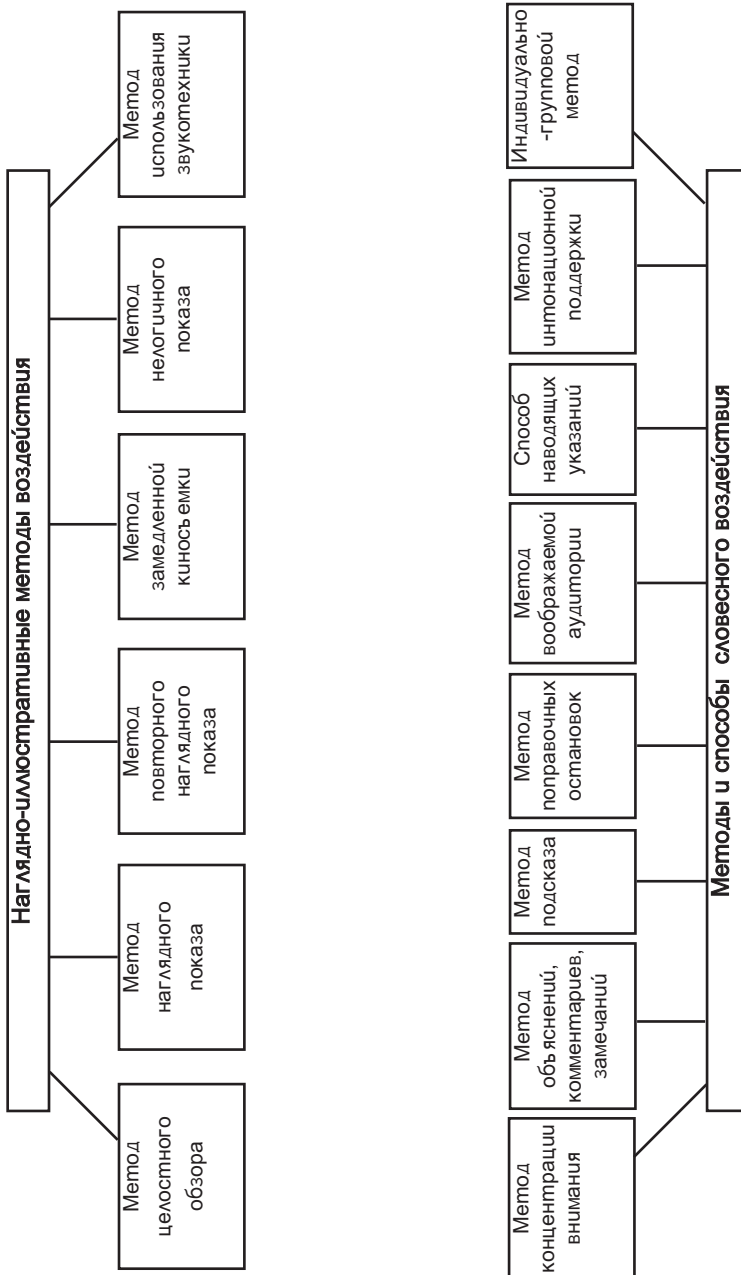
Как первый, так и второй методы являются эффективными приемами педагогического воздействия в индивидуальном классе. Если самостоятельность мышления и эрудиция находятся у студента не на должном уровне, то указания ему могут быть детализованными. При достаточной эрудированности целесообразно пользоваться обобщенными указаниями, стимулирующими инициативу, самостоятельное мышление. Неэффективность оценки собственной игры учеником затрудняет применение этого педагогического способа.

Индивидуально-групповой метод

Индивидуально-групповой метод издавна использовался в педагогической практике Ф.Листа, Г.Бюлова, А.Шнабеля, Л.Николаева. А.Шнабель этот метод считал наиболее действенным методом педагогики (15.С.17). В чем заключается особенность этого метода:

- 1) повышается продуктивность педагогической деятельности;
- 2) группа учеников знакомится с большим кругом художественных произведений, повышается вкус и эрудиция;
- 3) реальное присутствие аудитории повышает ответственное отношение к исполнению произведения на уроке.

Как было показано выше, приемы педагогического воздействия в процессе музыкально-педагогической подготовки в индивидуальном инструментальном классе многообразны. Приведем блок-схемы данных методов.



Блок-схема показывает, что методы обучения в музыкальной педагогике специфичны и могут быть применены в различных сочетаниях. Их комплексное использование приносило эффективные результаты в музыкально-педагогическом воспитании студентов. Совершенствование этих методов будет способствовать воспитанию высококвалифицированных педагогов-музыкантов.

Приступая к изучению музыкального произведения большое значение имеет объяснение педагогом его содержания. Объяснения педагога в дальнейшем накладывают определенный отпечаток на его интерпретацию и создают правильное представление о художественном произведении. Роль и ответственность педагога, в данном случае, довольно велика.

Рассмотрим на примере сонаты Шопена №3 h-moll, op. 58 (изданной в 1845) некоторые моменты в применении методов педагогического воздействия. Приступая к изучению названной сонаты, педагог должен предложить студенту ознакомиться с биографией Ф.Шопена. Здесь же уместно напомнить о других произведениях Шопена, о его современниках. Затем, используя звукотехнику, прослушать вместе со студентом данное произведение в исполнении отличного интерпретатора этой сонаты К.Н.Игумнова. При прослушивании педагог обращает внимание на романтическую природу произведения – своего рода исповедь автора. Бесконечный диапазон градаций *piano-pianissimo*, красочная педальная атмосфера поистине завораживает. Одновременно, студенту поясняется, что соната h-moll, это романтический шедевр, состоит из четырех частей - четыре фазы жизни с ее лирическим пафосом, призрачными грезами, философским сосредоточением человеческого духа на самом сокровенном, возвышенном и, наконец, с мятежным полетом,

драматическими коллизиями и сверкающей, победной кодой. Далее следует объяснить: первую часть цикла – *Allegro maestoso* – Игумнов трактует как сокровенное лирическое излияние. Гибкость “*rubato*” сочетается у него с логичностью развития, ощущением формы в целом.

A Madame la Comtesse R. de Perthuis

SONATE

FR. CHOPIN
Op. 58

Allegro maestoso

3

f

f p

Игумнов преодолевает кажущуюся фрагментарность материала, делая акцент на том, что ему особенно близко: главную роль он отводит становлению и развитию лирической темы (побочная партия), которая в репризе звучит гимном красоте. Игумнов создает яркоконтрастные сопоставления между частями, что придает его толкованию особую цельность.

Вторая часть - Scherzo, Molto vivace - мелькает подобно “ми-
молетному видению”, leggiero мастера непостижимо. Несмотря
на педальный “флер”, слышны все мелодические изгибы. Пальцы
порхают, едва касаясь клавиш и, в то же время, “до дна” осязая
каждый звук.

The image displays a musical score for a Scherzo, Molto vivace. It consists of three systems of music, each with a piano (right) staff and a bass (left) staff. The piano staves feature intricate melodic lines with various fingerings (e.g., 1 2, 1 3 2 2 2 4, 3 1 2 4 1) and dynamic markings like *leggiero*. The bass staves provide harmonic support with chords and bass lines, including markings like *ped.* and ***. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Третья часть – Largo - начинается с волевых октавных
реплик, родственных аккордовому завершению скерцо.

The image displays three staves of musical notation. The first staff is marked 'Largo' and 'ff', with a 'cantabile' marking above it. The second and third staves show a continuation of the piece with various dynamics and articulations. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. Fingerings and breath marks are indicated throughout.

Это - арка между частями. Она дает возможность исполнителю почти на едином дыхании “ворваться” в пределы третьей части. Пианист делает это на редкость убедительно. Рождается парящее *cantabile* основной темы. С мягким достоинством, убедительно просто, повествовательно “декламирует” ее Игумнов. Здесь уместно вспомнить его слова: “Каждое музыкальное произведение есть рассказ”.

Большую трудность для исполнения представляет средний эпизод. Он сложен своей протяженностью, повторами мелодического образа и тональной “необратимостью”. Несмотря на тональные отклонения, тема вновь возникает в E-dur’e – обрывается своего рода “заколдованный круг”, преодолеть кото-

рый дано лишь большому мудрому художнику. К.Игумнов действительно околдовывает “необратимым” арпеджированным движением, отрешенностью звучания, но все три повтора он играет совершенно по-разному: то расцветчивая подголосками, то гармонической светотенью, то неувимым изменением tempo rubato. Поразителен у Игумнова переход к репризе. Тема в репризе “поет” с интимной одухотворенностью, возникает определенный хрупкий образ. Гениальную коду музыкант наполняет особой сосредоточенностью. Largo для Игумнова - лирико-философская кульминация сонаты. Сокрушительно врываются аккорды финала (Presto, non tanto).

FINALE

Presto, non tanto

Agitato

1

10

15

Пианист передает мятежный характер крупно, полетно. Единый темп он сохраняет до конца. Драматизм игумновской концепции таков, что появление ослепительно радостной коды (долгожданный мажор!) воспринимаешь как взрыв мгновения, клич победы после тягостной изнурительной борьбы.

Ясно, что нельзя требовать от студента такого глубокого исполнительского мастерства, какую мы видим в исполнении Игумнова, однако он должен иметь перед собой эталон высокого мастерства, к которому должен стремиться.

В изложенном выше четко прослеживается наглядно иллюстративный метод (метод наглядного показа и метод использования звукотехники) с методом словесного воздействия (метод объяснений, комментариев, замечаний), т.е. их комплексное действие в процессе музыкально-исполнительской подготовки студента.

Примечания:

1. Лернер И.Я., Скаткин М.Н., Методы обучения., /Дидактика средней школы., М., 1975.
2. Корто А., О фортепианном искусстве., М., 1965.
3. Мильштейн Я.И., Исполнительские и педагогические принципы К.Н.Игумнова., /Мастера советской пианистической школы., М., 1961.
4. Нейгауз Г.Г., Об искусстве фортепианной игры., М., 1969.
5. Коган Г.М., О работе музыканта-педагога. Основные принципы., /Вопросы музыкальной педагогики., М., 1979.
6. Мильштейн Я.И., Генрих Нейгауз., / Об искусстве фортепианной игры., М., 1969.
7. Копчевский Н.А., Иоганн Себастьян Бах (исторические свидетельства и аналитические данные об исполнительских и педагогических

ких принципах). / Вопросы музыкальной педагогики., вып. 1, М., 1979.

8. Готсдинер А.Л., Дидактические основы музыкального развития учащегося., / Вопросы музыкальной педагогики., вып. 2, М., 1980.

9. Гинзбург Л.С., О работе над музыкальным произведением., 4-е изд., доп., М.:Музыка, 1981.

10. Мартинсен К.А., Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано., М., 1977.

11. Савшинский С.И., Режим и гигиена работы пианиста., Л.,1963.

12. Николаев А.А., Исполнительские и педагогические принципы А.Б.Гольденвейзера., / Мастера советской пианистической школы., М.,1961.

13. Оборин Л.Н.,Воспоминания о К.Н.Игумнове., / Пианисты рассказывают., М.,1979.

14. Алексеев А.Д., Методика обучения игре на фортепиано., М.,1961.

15. Смирнов М.А., Артур Шнабель., Л.,1979.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
СОДЕРЖАНИЕ

ԲԱԲԱԹՈՐՈՍՅԱՆ Ս.

ՈՒսանող կոմպոզիտորների անհատականության զարգացմանն ուղղված մեթոդները.....3

ԲԱԴԴԱՍԱՐՅԱՆ Մ.

Ա.Խաչատրյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները.....7

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Հ.

Փողային գործիքների դասավանդման մեթոդաբանություն.....14

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Լ.

Լ.Վ.Բեթհովենի՝ op.31 թիվ 2 d-moll Սոնատի մեկնաբանության խնդիրները.....25

ՍՈՂՈՍՈՆՅԱՆ Ա.Ս.

Համերգային ելույթների հոգեբանական նախապատրաստման առանձնահատկությունների մասին.....39

ՎԱՐԴՅԱՆ Լ.

«Պար» և «Բեմական շարժում» դասընթացների նշանակությունը կոնսերվատորիայի մեներգեցողության բաժնի

ուսանողների համար.....46

АКОПЯН И.С.

Познавательная функция искусства.....49

АМБАРЦУМЯН С.О.

Музыкально-педагогические принципы профессора

Л.В.Николаева.....62

БАРСЕГЯН Г.К.

Роль фортепиано в раскрытии поэтических образов

вокального цикла Шумана “Любовь поэта”.....71

БАРСЕГЯН Г.К.	
Мусоргский. Вокальный цикл “Детская”	77
ГРИГОРЯН Л.Е.	
Шестая соната С.С.Прокофьева: вопросы стиля и интерпретации.....	82
МАМИКОНОВА И.М.	
Человек, одержимый музыкой.....	99
МАМИКОНОВА И.М.	
О некоторых проблемах фортепианной техники (гаммы, арпеджио, аккорды).....	106
ОГАНЕСЯН Г.С.	
Некоторые особенности скрипичных сонат армянских композиторов.....	111
ОГАНЕСЯН Г.С.	
Сонаты для скрипки и фортепиано Бетховена и некоторые аспекты их исполнения.....	119
СОГОМОНЯН А.С.	
Короткая жизнь гения... длиною в бесконечность.....	131
ТОРОСЯН Н.А.	
О некоторых проблемах артикуляции в инвенциях И.С.Баха.....	139
АЛАВЕРДЯН Т.Г.	
О методах педагогического воздействия в процессе музыкально-исполнительской подготовки студента.....	156

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՊՐԱԿ 2

**СБОРНИК
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ
ВЫПУСК 2**

Չափսը՝ 60x84 1/16. Թուղթը՝ օֆսեթ:
11 տպ. մանրուկ:
Տպարանակը՝ 101:

Տպագրվել է «ՎԱ-ՅԱ» ՍՊԸ-ում:
Отпечатано в ООО «ВА-ГА».

«ԵՊԿ հրատարակչություն» - Երևան 2005, Սայաթ-Նովա 1ա
“Издательство ЕГК” - Ереван 2005, ул. Саят-Нова 1а

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



Ա.Շ.ԳՐԻԳԵՆՈՎ
Ռ.Ա.ՏԱՆՉԵԼԻԱՆ
Ի.Ա.ՃՈՂԻՈՒՐՅԱՆ

**ՕՏԱՐԱԵԶՈՒ ԵՐԱՃՏԱԿԱՆ
ՏԵՐՄԻՆՆԵՐԻ ԲԱՆԱՐԱՆ**



ՈՒՄՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
ՊՐԱԿ 1



ՀՐԱՆՏ ԽԱՉԻԿՅԱՆ
ՉԱՅՆԱԿԱԶՄԱԿՈՐՄԱՆ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԸ
ԵՐԳԱՐԿԵՏՏՈՒՄ
Երևան 2005



ՎԱՆԵՏԻՆ ԹՈՎԱՍՅԱՆ

ԿԱՆԱՅԻ ՈՒՐԱԳԻԾ



ՎԱՆԻՍԻՐ ԿՈՍՏԱՆՆՅԱՆ

ՀԵՐԻՆԱԿԱՅԻՆ ԻՐԱՎՈՒՆԵ



ՆԵԼԼԻ ԿԱՅՐԻ

ԻՍՊՈՒՆԻՏԵԼՆԻՅԵ ՕՍՈՅԵՏ
 "ԴԵՏՔՕԳՕ ԱՆՎՈՅՆ"
 Ա.Ի.ՉԱԿԱՏՐԻԱՆ ԵՄ ՄԻԷՍՅԵՐ
 ԻՐԱԿՏԻՄԵ



ԱԼԻՆԱ ՔԱԽԼԵՎԱՆՅԱՆ

ՎԻՍՊՐՍԻ ԱՐՄՅԱՆՔՈՅԻ
 ՄՈՅԻԿԱԼՆՈՅ ԲՈՒԿԼՈՐԻՏԻԿԻ