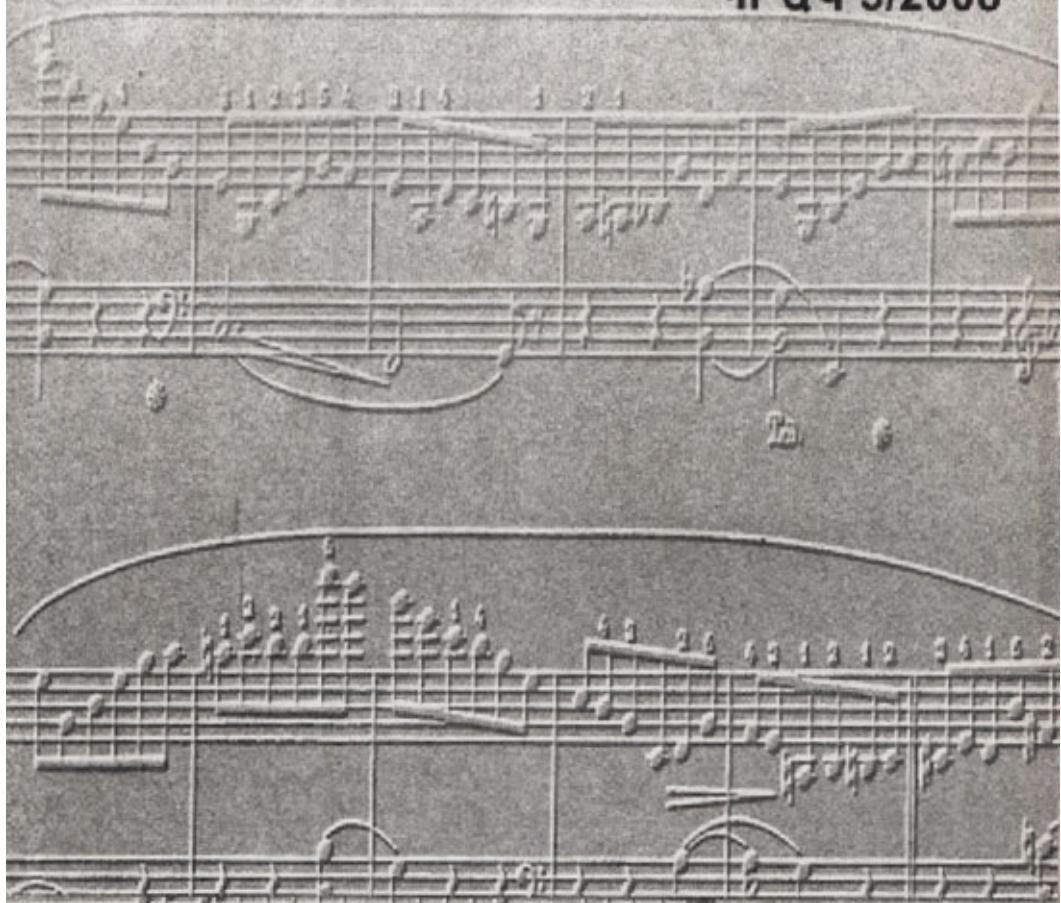


ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ  
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՃԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ  
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՊՐԱՎ 5/2008



**ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԻ ՊԵՏԱԿԱՆ Կոնսերվատորի**

**ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ.КОМИТАСА**

**ՈՒՍՈՒՄՆԱՅԹՈՂՎԿՆ ԱԾԽԱՑՄԵՆԵՐԻ  
ԺՈՂՈՎԾՈՒՅԹ**

**ԹՐԱՎ 5/2008**

**СБОРНИК  
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ**

**ВЫПУСК 5/2008**

**«ԵՊԿ հրատարակություն»**

**«Издательство ЕГК»**

**ԵՐԵՎԱՆ ԵՐԵՎԱՆ**

**2008**

ՀՏԴ 78  
ԳՄԴ 85.3  
ՈՒ - 794

## ՀԱՍՏԱՏՎԱԾ Է

Երևանի Կոմիտասի անվան լեռտական  
կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդու

Խմբագրական խորհրդու  
նախագահ՝ Ս.Գ.Սարացյան, Գ.Յ.Սմբալյան, Է.Զ.Թաղմայան,  
Դ.Գ.Ղազարյան, Ի.Ս.Յավոյան, Ի.Գ.Տիգրանովա, Ս.Վ.Կոլոսարյան

Գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ՝ Ը.Գ.Ափոյան, Է.Ս.Գասպարյան, Ա.Ա.Գյուլ-  
բուլյաղյան, Ս.Բ.Անառունի, Ա.Վ.Խոլոսարյան, Ա.Ա.Բերբերյան, Կ.Գ.Խուր-  
շոյան, Դ.Գ.Ղազարյան, Ս.Գ.Բուղաշյան, Ի.Լ.Չոլոտովա, Լ.Ե.Գրիգորյան,  
Ե.Վ.Վարդանյան, Գ.Պ.Գեղամյան, Ռ.Բ.Ամիրինանյան, Տ.Գ.Դակոյան,  
Գ.Ա.Դովիճաննիւյան, Գ.Ռ.Սվամեսով, Ժ.Ա.Բոշինյան, Ա.Ա.Կորինյան:

Հիմնադիրներ՝ ուսիւոր, պրոֆեսոր Ս.Գ.Սարացյան,  
«ԵՊԿ հրատարակության» տնօրեն, երաժշտագետ Գ.Կ.Ծագոյան  
Կազմեցին և խմբագրեցին՝ Գ.Կ.Ծագոյան, Գ.Ս.Սարացյան  
Խմբագրիներ՝ Ս.Ս.Սցնառյան, Գ.Ն.Մովիսյան

Նոտային շարվածքը՝ Ի.Դ.Պողոսյան  
Գեղարվեստական խմբագրի՝ Ս.Ս.Ղուկասյան  
Կազմի գեղարվեստական ծեսավորող՝ Ս.Ս.Ղուկասյան

ՈՒՍՄԴՄՆԱՍԵԹՈՂԱԿԱԼ ԱՇԽԱՏԱՆՔԵՐԻ ԺՈՂՈՎԾՈՒ, ՊՐԱՎ 5.  
ՈՒ - 794 Եր.՝ «ԵՊԿ հրատարակություն», 2008 - 328 էջ:

Ուսումնային համակարգության աշխատանքների ժողովածուն նախառավագած է երաժշ-  
տական բուհերի դասավորանների համար: Այն նպատակ ունի ծանոքացնելու ու-  
սումնական գործընթացի անհրաժեշտ մեթոդների հետ:

ԳՄԴ 85.3  
ISBN 978-9939-802-09-1

© «ԵՊԿ հրատարակություն», «Издательство ЕГК»."YSC Publishing House", 2008

## ԽՄԲԱԳՐԻ ԿՈՂՄԻՑԻՑ

Երևանի Կոմիտասի անվան աշխատանքաների կոնսերվատորիան իր 85-ամյա գործունեու-  
թյան ընթացքում քաղաքական գործունեություն և նույնացնելու գործունեությունների  
հետինակ է հանդիսացել իր գիտական ներուժի շնորհիվ, ասկան այդքան անհրաժեշտ  
հրատարակություն ունենալու հրավունքը չի ունեցել: 2004-ին առանձուն ՈւՊԿ կո-  
ղակայիման, այն հնարավորություն տվեց: Ինձ ընդունելով կոնսերվատորիայի հանունա-  
րության 2-րդ գլուխ 10-րդ կետի գլխավորություն և Գիտական խորհրդի որոշումը ստեղծելու  
«Երևանի Կոմիտասի անվան պատմական կոնսերվատորիայի հրատարակություն» («ԵՊԿ-  
հրատարակություն») առողջապահություն, չնայած որ 2003թ. վեստրվարի 5-ին, հ. 15 որոշման  
համաձայն եր առեղծվել ականի հաստատության միան 2004թ. հունվարի 28-ի ԵՊԿ գիտ-  
խորհրդի թիվ 1-ի որոշմամբ, նախագահությանը ԵՊԿ ունեցու, պրոֆեսոր Սերգեյ Սա-  
րգյանի: «ԵՊԿ հրատարակություն» հիմնադրվեց ուսկսոր և երաժշտագիտ գործակու-  
թյան համար ուղղված տեսական գործակություն: ԵՊԿ հրատարակությունը ուղղված է պահպա-  
հանության մեջ կազմակերպությունը: Երևանի Կոմիտասի անվան պատմական կոնսերվա-  
տորիայի կառուցմանը ուղղված է ուսկսոր և այսպիսի համաձայն հետապնդությանը:

Հրատարակությունն իր գործունեությամբ դիմումավորվում է Հայաստանի Հանրա-  
պետության համապատասխան օրենքներով, ԵՊԿ Մեջ խորհրդի, Գիտական խորհր-  
դի, ուսկսորակի և Հրատարակական խորհրդի նախագահ Ս.Գ.Սարացյան, Ա.Վ.Սարգսյան,  
Վ.Վ.Շողոմանյան, Վ.Գ.Շիգոնյան, Վ.Վ.Շահովանյան որոշումներով, ԵՊԿ կամո-  
ւագործությամբ:

Ինարկել ԵՊԿ «Հրատարակություն» առաջնահեռ նպատակն է ժամանակակից գործական բարեկարգացման գործունեությունը, որն առաջնահեռ նպատակառությամբ է լուր-  
ջաբակ գործունեությամբ նպաստել ԵՊԿ պրոֆեսորադասախոսական կազմին ժամանակակից պահանջներին համապատասխան առավել արդյունավետ կազմակերպել ԵՊԿ ու-  
սումնակրթական գործությունը: Հրատարակել կոնսերվատորիայի ամբողներուն, զի-  
տական խմբերուն կատարվող ստեղծագործական աշխատանքի լավագույն արդ յուները, կոնսերվատորիայի ուսանողությանը ապահովել ուսումնական և գիտա-  
կան գործակությունը:

Հրատարակությունը գործունեությունը՝ խնդիրներով և աշխատակիցներով հետև-  
ածու է գիտահատարակչական գործունեությամբ և իր կամունադրությամբ ամրագ-  
ված է որպես առաջնահեռ խնդիր հրատարակել հենց աշխատավոր գիտական պարտ  
ռականներ վայ օրինակ արդեն հենց պահանջանացած ժողովածուն է:

«ԵՊԿ Հրատարակությունը» հրայանացել է Հայումնամերության աշխատանքներու պարբերագրի հրատարակություն գիտամեթոդական ժողովածուի հիմնադրում և 1-ին հրա-  
տարակության ամեջիշտական հրատարակությամբ ստեղծվելու հետ մրանին եր, զայ որ 85  
տարիների ընթացքում չի եղա և հետապնդություն է չի ընթանանանել այլ հոյ-  
կարուր աշխատություն, ի նպաստ կողման գործություններ: Կոնսերվատորիայի առնվա-  
տարական աշխատանքներ կազմեց ինձն ուսումնամերության աշխատանքներու տպագու-  
թի Ասեմպամանական բարի նմանակի ժողովածուում: 2004 թվականի Կոմիտաս  
անվան պատմական գործունեությունը՝ «ՇՈԿ-ի ընկածաշման իրականությունը դարձաւ գործակությունը Հայաստանի անվան պատմական կոնսերվա-  
տորիայի Պահանջներուն առանձուն ուսումնամերության աշխատանքների ժողովածուն, որի ժերակա-  
նությունը մօծ է պրոֆեսորադասախոսական կազմի գիտական կազմակերպության ընկածա-  
կան գործությունը, պրոֆեսորադի հաստատության ընկածական առաջնական գործունեությունը:  
3

18, 3-րդում՝ 23, 4-րդում՝ 30, իսկ Պրակ 5-ում՝ 38 աշխատանք, որոնց ներկայացնում են կոնսերվատորիայի մի քանի բոլոր ամբիոնները: Ժողովածուն ունի անզերեն ամփոփում, հոդվածները տպագրվում են բնագով ուսերեն և հայերեն, ուստի այս լեզուներով ամփոփում գրելու կարիքը չկա, և թմբառատաքար պետք է վերաբերվենց նաև այն վաստին, որ ցանցը, մեր կատարող-երաժիշտների հնչյան ցանկացած խորհրդային շրջանի թագավական մասնագետների կրթությունը ուսուական է և եղած գիտական գրականությունը նույնական և ժողովածուն տպագրված աշխատանքների մեջ նաև ուսերեն է: Եվ քանի որ վերջին 20 տարիների աճուր մերունց էլ ուսերեն վաստ է տիրապետում, դրանք խնդիրներ են ստեղծում ոչ թե գիտական առունելի, այլ առաջն հերթին կրթական պակասն է, որ պետք է լրացնի թե՝ մատուց սերնդի բազմայթերու դաստիարակներ ոչ միայն անզերեն, այլ եղած ավանդույթը շարունակելու նաև ուսութենով և հետակրոնին գործարակ և այլ լեզուները: Օրինակ, հուակերենը որ երաժշտական տերմինների և հասլանելու երգիշների համար պարունակի է, կամ գերմաներենն ու հունարենը, նաև տերմինաբանության ու միջնադարագիտության և այսուհետ կարող ենք ավելացնել նաև գրաբարը և հին հունարենը երաժշտագետների և եղիշների համար: Հատկապես պետք է շենքել, որ այս լեզուները կարելու են բոլոր երաժիշտների համար, քան անզերենը որը միայն ջազ երաժիշտներին է անհրաժեշտ և ընդհանուր առօճակ զարգացած լինելուն:

Հարկ է այսուհետ կովկին անգամ վաստանենք հայերենի պարուսական և գիտական լեզու լինելու խնդրությունը և շեշտուն նաև, որ այսու ստեղծված չէ Երաժշտական հայերեն տերմինների բառարան, բառարարույթը ենք խորհրդային մամնականերից մնացած երկու հրատարակություններով՝ Դաշտավայրի փորձիկ, սպայն շատ արժեքավոր և գիտական առունելի բարձր աշխատանք կատարած Երաժշտական բառարանով, ԵՊԿ հրատարակության կողմից հրատարակված ԵՊԿ պրոֆեսորների Ա.Շ.Գուրզենովի, Ռ.Ա.Թանդիշյանի, Ի.Ա.Չուգուրյանի «Օստարաբեզու երաժշտական տերմինների բառարան» 2004թ.:

Քանի որ 2004թ-ից հրատարակում ենց ԵՊԿ դասընթացների ծրագրերը, որտեղ առանձնահատուկ ոշաբիուն է դարձնում հայերեն տերմիններին, լինելով այդ ծրագրերի բողաքական պատասխանառուն, խմբագիրը, որն իրականացնում է «ԵՊԿ հրատարակչությունը» մեր նախամեծունությամբ և Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ-ի տեկնոր Ս.Սարապյանի հրամանագրով 2004 թվականից ստեղծվեց Երաժշտական տերմինաբանության խորհրդը՝ հասարակական հիմունքներով, որտեղ ընդորվեցին դասախոսներ, բանասերներ (որոնք ունեն նաև երաժշտական կրթություն, այս պարուսադիր նախապայման է) աշխատանքային խոմքը շարունակում է իր գործունեությունը, մկանում՝ 12 մասնակից եր, որ այսու իրենց աշխատանքը շարունակում են՝ 7-ց Առանձնապես կարևոր է երաժշտական տերմինների բառարանը ստեղծումը, որի աշխատանքները շարունակվում են և ասիդամաքար պատրաստում հրատարակման «ԵՊԿ հրատարակությունում»:

Սյուր, հրատարակում է «Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուի» հորելյանական, 5-րդ Պրակը:

Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուն Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ անվանի պրոֆեսորների գրախառականների բարձր գնահատականի շնորհիվ, պատկանելի խմբագրական խորհրդի և բարյացակամ վերաբերմունքի առկայությամբ կանաչ ձևապարհ հարթեց: առանձնանելով ժողովածուն հրատարակվելու արդյունքում: 55 դասախոսի դոցենտի և 12 դոցենտի՝ պրոֆեսորի կողմուներին:

Ուսումնամեթոդական գիտելիքի ու մտցի փոխանցումն առաջին հոյս կարևոր է ասիստենտների, դասավանդողների, մեթոդիստների համար, քանի որ այժմ մեծ նշանակություն է տրված մերու կարիքներների գործունեության վերականգնմանը ՀՀ Սշակույթի և Գիտության նախարարություններում: ԵՊԿ այս նախամեծությունը դեռ հինգ տարի առաջ մեծ ոգեշնչում առաջացեց, ոչ միայն մեր բուհում, այլ նաև Սանկավարժական համապարհան դասախոսական կազմում և նրանց աշխատանքներից մեկնելուսը տպագրվել են ԵՊԿ-ի ժողովածուի պյակմերում:

«Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուի»  
հիմնադիր, կազմող և խմբագիր, Երաժշտական՝ Գ.Կ. Շագոյան

## ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՂԱՅՆԱԱՍՈՒՐԻ ԱՄԲԻՈՆ

## КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

Маргарита Мкртычевна Саркисян  
доцент ЕГК им. Комитаса

### РАСПИСАНИЕ РАБОТЫ, СОСТАВЛЕННОЕ РОБЕРТОМ АНДРИАСЯНОМ ДЛЯ УЧЕНИКА

Как-то, беседуя на тему об организации домашних занятий пианиста, Вилли Саркисян ознакомил автора этих строк с любопытным документом. Это было расписание домашних занятий, составленное для него педагогом Робертом Христофоровичем Андриасяном, в классе которого (в специальной музыкальной школе им. П.И. Чайковского) он учился во второй половине 1940-х годов. Расписание очень заинтересовало, прежде всего, необычностью системы. Книга Ш.А. Апоян “Роберт Андриасян” также помогла разобраться в характере педагогических установок Р.Х. Андриасяна (1.с.40–41).

Прежде, чем выяснить особенности андриасяновской системы домашней работы и понять, чем они обусловлены, считаю, что вначале лучше ознакомиться с текстом расписания (см. таблицу).

Прежде, чем разобраться в особенностях андриасяновского расписания, следовало бы уточнить: составлено ли оно с учетом определенной программы, проходившей в данное время с учеником или рассчитано “на все случаи”. К сожалению, за давностью времени сложно ответить на этот вопрос с абсолютной уверенностью. Думается, что скорее всего, оно было рекомендовано Робертом Христофоровичем для долгосрочного ему следования.

Нужно также учитывать, что указания на определенную работу (в рамках отведенного ей времени) носят лаконичный характер. В своем расписании для ученика

Понедельник	Среда	Суббота
45м. мелкая техника /2 руками/ заниматься всеми указанными способами 5м.–перерыв 45м. работать над звуком а/владение оконч. фраз 45м. двойные ноты (как правая отдельно, так и левая) /можно комбинирование /левая: стаккато или мелкая техника/ также наоборот 10м. перерыв 45м. куски из произведения, аппликатурная обработка, фразировочно думать и шлифовка 45м. стаккато, кисть, рука в медленном темпе.	45м. мелкая техника 45м. двойные ноты 45м. над левой рукой скачки, аккорды, басы 45м. полифоническое произведение 45м. шлифовка 45м. } над 45м. } произведением	45м. мелкая техника 45м. октавная техника 45м. работа над левой рукой 45м. над крупной техникой (аккордная) 45м. } шлифовка 45м. } работа над 45м. } произведением
		<u>Воскресенье</u>
		45м. мелкая техника 45м. октавная техника 45м. двойные ноты 45м. над звуком 45м. стаккато 45м. } над 45м. } произведением
		45м. скачки 45м. } над 45м. } произведением
Вторник	Пятница	
		45м. мелкая техника 45м. двойные ноты 45м. полифоническое произведение 45м. скачки
		45 } шлифовка и 45 } отделка 45 } произведения
{ 45м. над произведением 45м. перерыв 45м. над произведением		

Андиасян почти не дает дополнительных разъяснений. Он не пишет, скажем, как конкретно надо работать над мелкой техникой, или над звуком, либо над другими видами техники. Иначе говоря, он почти не касается способов технической и художественной работы. Это и понятно: обо всем этом говорилось на уроках, а расписание предназначалось для следования правильному и оптимальному режиму работы.

Первое, что бросается в глаза, это довольно значительное время, отведенное для каждого занятия, а также солидный объем работы над техникой (ее различными видами).

Каким видам техники придает значение Андиасян? В расписании превалируют мелкая техника, двойные ноты, октавная техника. Внимание уделяется также выработке стаккато (рукой и кистью), так называемым скачкам (аккордным и простым). Не остается без внимания и работа над крупной (аккордовой) техникой. Работу над указанными видами техники рекомендовалось проводить как на материале произведений, так и на материале инструктивном (этюды, гаммы, упражнения).

Что касается таких словесных формулировок, как "работа над звуком", "владение окончанием фраз", "фразировочно мыслить", "шлифовка произведения", "полифоническое" – все они относятся к категории художественной, творческой работы. Конечно же, в педагогике Андиасяна она имела ведущую роль, однако техническим средствам ее воплощения он придавал огромное значение. Пианистическим ремеслом лично он владел безупречно.

Знакомясь с "расписанием" Роберта Христофоровича, мы лишний раз убеждаемся в том, как он был человечен – заботлив и внимателен к своим ученикам. Но главное в другом.

Расписание Андиасяна дополнительно освещает некоторые стороны его педагогической и исполнительской

деятельности, а также характеризует время их формирования.

Р.Х.Андиасян прошел школу Л.В.Николаева – крупнейшего педагога Ленинградской консерватории. При всей своей самобытности, николаевская школа питалась замечательными традициями корифеев русского пианизма, которым было присуще не только стремление к художественной правдивости, но и признание важной роли мастерства. Отсюда серьезное отношение к "ремесленной" стороне творческого труда, без серьезного отношения к которой невозможен подлинно художественный результат (2.С.102–108).

Р.Андиасян был верен прекрасным заветам николаевской школы. Прежде всего, он претворял их в своем исполнительстве в годы учебы в классе Л.Николаева. О его усердных пианистических занятиях дает нам представление абзац из книги "Роберт Андиасян" исследователя жизни и творчества Андиасяна Ш.А.Апоян: "Он умел трудиться. Задатки этого ценнейшего дара были развиты еще с детства. Товарищи Андиасяна – композитор Ю.Левитин, пианисты В.Иванова, Т.Самойлович, Т.Фидлер – вспоминали, как много занимался он в годы учебы в Ленинграде. А как трудился он в годы педагогической деятельности! "Ничего не поделаешь, – говорил он, – музыка требует всего человека" (1.С.40–41).

Всего себя щедро отдавал Роберт Христофорович Андиасян работе с учениками, и "расписание" является еще одним из многих свидетельств этой прекрасной черты его педагогической личности.

#### Примечания

1. Апоян Ш.А., Роберт Андиасян., Ер.:Советакан грох., 1984.
2. Николаев Л.В., Статьи и воспоминания. Письма., Л.:Советский композитор., 1979.

Маргарита Мкртычевна Саркисян  
доцент ЕГК им. Комитаса

## АППЛИКАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ В КЛАВИРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ И.С.БАХА

Гениальный немецкий композитор И.С.Бах был великим исполнителем и педагогом. До нас дошли восторженные свидетельства современников об игре Баха, как и признательные отзывы о его педагогической деятельности. Известен парадокс: Баха при его жизни ценили больше как исполнителя, даже если и отдавали должное его композиторскому творчеству (1.). Педагогика же Баха имела чрезвычайно высокий авторитет. Он учил искусству композиции, игре на органе и клавире. У Баха учились, кроме его сыновей, многие музыканты, приобретшие вследствии известность.

Бах преподавал клавирную игру следуя своей продуманной системе (2.С.137–136). В частности, прежде чем проходить с учениками произведение, он долгое время прививал правильный способ звукоизвлечения на основе созданных им упражнений. По закреплению навыка, он переводил учеников на полифонические пьесы, такие, как Маленькие прелюдии и Инвенции, сочиненные специально для них.

Последовательность метода давала убедительный результат. Конечно, на педагогику Баха не могло не влиять его исполнительское искусство. Он, несомненно, использовал исполнительский опыт: применял в обучении некоторые элементы и приемы своей игры, в частности, аппликатурные комбинации и такое нововведение, как нередкое употребление первого пальца. С уверенностью можно утверждать, что он также учил правильно подби-

ратить аппликатуру. Особое внимание уделялось на уроках достижению певучести исполнения.

В бауховской аппликатуре отразились изменения, происходящие в клавирном исполнительстве XVII века, но главным образом – его индивидуальный стиль игры. Кристаллизации манеры его игры, выраженной, в частности, в аппликатурных особенностях, способствовало изучение клавирного искусства предшествующих и современных мастеров (прежде всего, ценимого им Ф.Куперена), начавших реформу исполнительской техники. Однако новшества, введенные Бахом в аппликатуру, были более радикальными.

Понять логику бауховской аппликатуры возможно, исходя из особенностей его исполнительства.

Игра Баха поражала духовной мощью, передающей необычайную глубину его творений. Она также восхищала внешним проявлением: при удивительной ловкости движений, они отличались величавой сдержанностью, уравновешенностью. Эти впечатляющие стороны бауховского исполнительства были обусловлены манерой его игры, точнее технологическими ее особенностями (3.С.268–297). Иоанн Николаус Форкель, первый серьезный биограф Баха, в своей книге "О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха" пишет: "Рассказывают также, что Бах играл такими легкими и незаметными движениями пальцев, что их едва можно было уловить. В движении пребывали лишь первые суставы пальцев, кисть руки же при игре даже в самых трудных местах сохраняла закругленную форму, пальцы лишь слегка поднимались над клавишами, не более, чем при исполнении трелей, и если двигался какой-либо палец, то другие оставались в спокойном положении. Еще меньше участия в процессе игры принимали другие части его тела ..." Форкель также характеризует туше Баха: "Ни один палец не должен падать на клавишу, его нельзя (как это часто случается) бро-

сать, но его следует нести с определенным чувством внутренней силы и власти над движением". Эти приемы служили не только созданию остро очерченной артикуляции, но также певучести игры. Певучесть Бах ценил выше всего, и поэтому, кроме указанных приемов, пользовался еще одним. Швейцер пишет, что "Бах не сразу снимал пальцы с нажатой клавиши, а постепенно скользил по ней концом пальца по направлению к ладони, чтобы струна еще некоторое время, вибрируя, звучала. Благодаря этому, звук делался не только продолжительнее, но и красивее; даже на таком бедном по звучности инструменте, как клавикорд, он мог играть певуче". Правда, Швейцер справедливо замечает, что подобная игра возможна только на клавикорде, где пальцы и струны находились в живом взаимодействии, но не на клавесине. Если же учесть, что звукообразование на клавикорде в чем-то схоже с фортепианным, можно считать, что туже Баха предвосхищало наше современное звукоизвлечение.

Аппликатура Баха также служила важнейшим средством достижения определенных исполнительских целей. В некрологе, опубликованном в 1754 году и написанном сыном Баха – Филиппом Эммануилом и учеником Иоганна Себастьяна И.Ф.Агреколой, в частности, было сказано: "Он придумал такую удобную аппликатуру, что ему ничего не составляло легко и свободно справляться с самыми большими трудностями..."

Кое-что заимствовав из практики французских клавесинистов, Бах создал принципиально новую систему аппликатуры. Она давала возможность для достижения отмеченных выше важнейших качеств: отчетливой артикуляции и связной игры. Связность игры была необходима для создания певучести, которой он особенно дорожил. Напомним, что Бах ввел в практику игры частое применение первого пальца: им до Баха пользовались редко. Это безусловно способствовало активному развитию техники клавирной игры.

Аппликатурные указания Баха крайне редки. Это 1) "Аппликацио" – аппликатурное упражнение, вписанное Бахом в нотную тетрадь его девятилетнего сына Вильгельма Фридемана; 2) "Преамбула" – двухголосная пьеса, вписанная в "Клавирную книжечку" Вильгельма; 3) аппликатурные указания, сделанные Бахом в первоначальном варианте *C-dur*ной фуги из второго тома ХТК. Рассмотрим названные образцы.

1) "Аппликацио" (4.C.86–88).



Назначением этого маленького этюда является тренировка на перекладывание пальцев (третьего через четвертый – в движении вверх правой рукой, второго через первый – в том же направлении левой рукой и т. д.), гибкое скольжение одного и того же пальца (пятого на правой руке) по соседним клавишам и другие подобные приемы.

Примечательно также частое применение первого пальца. О прогрессивном значении укрепления "авторитета" первого пальца писал уже сын Баха Карл Филипп Эммануил в своем "Опыте истинной игры на клавире": "Мой покойный отец рассказывал мне, что он слышал великих музыкантов, которые пользовались большим пальцем лишь при значительных скачках. Но так как он жил в то время, когда в музикальном вкусе постепенно происходили коренные изменения, то он был вынужден приду-

мать значительно более совершенное применение пальцев, особенно же большой палец употреблять так, как того требует природа; помимо прочих добрых услуг, которые он приносит, в трудных тональностях без него никак не обойтись".

## 2) "Преамбула"

Musical score for 'Prelude No. 2' by J.S. Bach, featuring six staves of music. The score includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and dynamics (e.g., *mp*, *ff*, *cresc.*) to guide the performer. The music consists of six measures per staff, with a mix of common and compound time signatures.

\*Аппликатура принадлежит Н. С. Баху.

8672

Musical score for 'Inventions' by J.S. Bach, featuring six staves of music. The score includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and dynamics (e.g., *ff*, *cresc.*) to guide the performer. The music consists of six measures per staff, with a mix of common and compound time signatures.

"Преамбулы", вписанные в упомянутую нотную тетрадь В.Фридемана, были впоследствии преобразованы в Инвенции. На первый взгляд, аппликатура в этой пьесе не отличается небычностью. Здесь Бах, в основном, при-

держивается позиционного расположения пальцев. Встречается подобие перекладывания (третьего через второй – в движении вниз правой рукой, тт. 22–23). Однако в данном случае оно применено не для связи звуков “b” и “as”, а напротив, для их разъединения. Это согласуется с тем, что в 22-м такте заканчивается фразировочная лига двухтакта, а с 23-го начинается новая.

Интересно заметить, что Бах не избегает применения пятых пальцев на черных клавишах (тт. 5, 11), поскольку этого требует голосоведение.

При отсутствии сверхординарности, аппликатура этой Преамбулы ценна уже тем, что предписана самим композитором. Она, несомненно, передает нечто от игровых ощущений Баха.

### 3) Фуга C-dur из II тома ХТК (5.С.250–255).

Напомним, что аппликатурные указания Баха относятся к первоначальному варианту фуги. Аппликатурные примеры даны в книге Я.Мильштейна “Хорошо темперированный клавир И.С.Баха”. Автор предполагает, что указания сделаны Бахом для сына Вильгельма Фридемана. В толковании смысла аппликатурных примеров Мильштейн ссылается на Келлера. Мы также воспользуемся келлеровскими разъяснениями.

1)



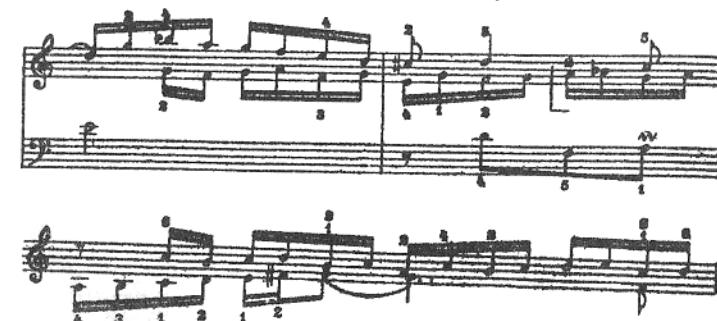
Бах здесь избегал употреблять слабые пальцы левой руки.

2)



Часто применял “втягивание” пальцев.

3)



Допускал обдуманные переходы среднего голоса из одной партии (левой руки) в другую (правой).

Ознакомление с образцами аппликатурных указаний И.С.Баха имеет кроме теоретического интереса также практическое значение. Польза от их изучения несомненна. Во-первых, баховская аппликатура дает общее представление о прогрессивных тенденциях клавирного искусства XVIII века. Во-вторых, что важнее, аппликатура Баха поможет пианисту проникнуться индивидуальными игровыми ощущениями величайшего композитора, а через это приобщиться к стилю его исполнительства, адекватному духовной глубине его произведений.

### Примечания

1. /Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха., М.:Музыка., 1980.
2. Швейцер А., Иоганн Себастьян Бах., М.:Музыка., 1965.
3. /Русская книга о Бахе., М.: Музыка., 1986.
4. Ройзман Л., О работе над полифоническими произведениями И.С.Баха и Г.Ф.Генделя /Очерки по методике обучения игре на фортепиано., М.:Музыка., 1965.
5. Мильштейн Я., Хорошо темперированный клавир И.С.Баха., М.:Музыка., 1967.

Маргарита Мкртычевна Саркисян  
доцент ЕГК им. Комитаса

## ИЗ РАННИХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ РЕКОМЕНДАЦИЙ ПРОФЕССОРА Р.Х.АНДРИАСЯНА

В личном архиве пианиста, профессора Ергосконсерватории им. Комитаса Вилли Саркисяна сохранилась рукопись его педагога – Роберта Христофоровича Андриасяна. Она, к сожалению, не датирована, но выяснилось, что относится ко второй половине 1940-х годов. В эти годы В. Саркисян учился в музыкальной школе им. П. И. Чайковского в классе Роберта Андриасяна. Не лишне отметить, что указанное время знаменовало ранний этап педагогической деятельности Р.Х. Андриасяна, которая началась в 1938-м году в Ереване (1.С.62–126).

Текст рукописи, написанный карандашом, частично стерся, что представляло определенную трудность для его восстановления. К счастью, сделать это удалось.

Заметки Андриасяна представляют собой памятку: напоминание своему ученику об указаниях и советах, данных на очередном уроке. На публикацию этого отдаленного по времени документа, к тому же имеющего, как бы, частный характер, мы решились сознавая, что любой факт, относящийся к деятельности такого крупного педагога, каким является Андриасян представляет несомненный интерес, ведь даже фрагментарные высказывания Мастера бывают поучительны. Но не только. Они также помогут исследователю проследить за эволюцией его педагогических взглядов (2.С.180–182). Что же касается временного фактора, думается опасения тут излишни: в любом искусстве существуют идеи, актуальность которых не утрачивается. В педагогике также сохраняют свое значение

“повседневные” – простые, но мудрые наставления опытного учителя.

Уверенность в целесообразности публикации упомянутой рукописи Андриасяна подкреплялась надеждой, что освещение неизвестных фактов его педагогики дополнит некоторыми штрихами предыдущие исследования. Рукопись предназначалась для напоминания ученику о ключевых задачах и возможных способах их решения. Поскольку об этом же на уроке было сказано со всей обстоятельностью, подкрепленной одухотворенной иллюстрацией, Андриасян предпочел форму лаконичного изложения. Во всяком случае, эта запись может восприниматься как “зашифрованный” образец андриасянского урока, и даже в таком виде она сама по себе представляет интерес, как впрочем и все, что относится к жизни и деятельности Роберта Христофоровича.

Мы предпочли все же не ограничиться иллюстрацией текста, а “расшифровать” его – по возможности возвратить целостный смысл, “прозвучавший” когда-то на уроке Мастера. Для этого посчитали целесообразным привлечь к тексту нотные примеры и наши комментарии.

В тексте упомянутой рукописи – лаконичные педагогические указания относятся к работе над произведением Р.Шумана “Бабочки,” вернее – интродукцией и 8-ю номерами цикла. По-видимому, занятия не хватило для охвата всего произведения. Номера цикла Андриасян почему-то называет вариациями. Вероятно, к этому его склоняло убеждение, что номера – образы, развивая основную идею произведения, как бы “варьируют” ее. Для проверки верности толкования “закодированных” указаний Андриасяна, автор этих строк обращалась к адресату “справочника”.

Итак, предлагаем вниманию читателя текст рукописи Р.Х. Андриасяна.

“Дорогой Вилик !!! Чтобы ты запомнил бы, что я тебе

сказал – “справочник” моих указаний даю тебе. Интродукция – не забудь темп, ровность (не очень ломай)”.

The image shows the first page of a musical score. At the top left, it says "INTRODUCTION [Вступление]". Below that, "Moderato [Умеренно] [♩ = 62]". At the top right, it says "Р. ШУМАН (1810 - 1856) соч. 2 (1822-1831)". The music consists of two staves for piano. The top staff has a treble clef, and the bottom staff has a bass clef. The key signature is A major (three sharps). The tempo is indicated as "Moderato [Умеренно] [♩ = 62]".

Вступление, настраивающее на ожидание “карнавальных” образов, проникнуто светлым поэтическим чувством. Чтобы выразить легкую мечтательность, необходимо найти верный темп и с пластичной “ровностью” вести параллельно изложенную мелодическую линию – “не очень ломай” как раз и означает – не привноси беспокойство, не дроби.

*“1-я вариация. Движение октав к ноте (соль), легко, ровно, легато, без торопливости, басы, ход в левой руке, акценты половинных нот в правой руке (...) поднять руку, ноту “соль” в левой руке держать”.*

The image shows the first page of a musical score for Variation 1. At the top left, it says "[Tempo di Valse] [♩ = 128]". Below that, "P dolce" and "[con moto]". The music consists of two staves for piano. The top staff has a treble clef, and the bottom staff has a bass clef. The key signature is A major (three sharps). The tempo is indicated as "[Tempo di Valse] [♩ = 128]".

Этот номер является обаятельно нежным образом, теплота интимности которого оттенена завуалированной вальсо-

востью. Роберт Христофорович, конечно же, считал, что для его воссоздания требуется пластика октавного движения с устремлением к интонационной вершине (соль). Он требовал, чтобы указанное движение производилось без суетливости, певуче (легато) и с гибкой ритмикой.

Андиасян придавал исключительно важное значение басам, в данном случае – басовому ходу, выявляющему скрытую мелодическую линию. Он требовал выполнять синкопированные и перешивающие на сильных долях тактов акценты, поскольку они образуют ритмическую загвоздку. Затем – частное замечание насчет выдерживания ноты (“соль”) и ощущение дыхания в паузах (“поднять руку”).

*“2-я вариация. 16-е ноты, ровность выделения в октавном спуске – первые пальцы, “b” акцентировать. Дальше: паузы и легато; движение круговое в левой руке; сочетание легато с паузами”.*

The image shows the first page of a musical score for Variation 2. At the top left, it says "Prestissimo [Очень быстро] [♩ = 150 - 160]". Below that, "2". The music consists of two staves for piano. The top staff has a treble clef, and the bottom staff has a bass clef. The key signature is A major (three sharps). The tempo is indicated as "Prestissimo [Очень быстро] [♩ = 150 - 160]". The score includes dynamic markings such as "ff", "ten.", "pp", and "una corda".

Номер этот как бы выражает страстную порывистость флорестановского характера. Однако бурное восходящее движение параллельных пассажей с последующим низвержением “слепых” октав не должно быть хаотичным, поэтому Андиасян требует “ровность” – то есть ритми-

чески и сонорно четкую артикуляцию. Этому должно способствовать ясное произношение первых пальцев в октавах. Под "круговым движением" педагог подразумевает способ гибкого выполнения штрихов, настраивающий на ощущение дыхания в последующих паузах. Мысль о "сочетании легато с паузами" обозначает художественное единство разнородных выразительных элементов.

*"3-я вариация. Состояние руки на октавах, состояние октав в левой руке на акцентах, перед volt'ой акценты в левой руке; характер произведения".*

В этом номере мы встречаемся с образом тяжело и неуклюже пляшущего на маскараде сапога (карнавальный персонаж). Именно исходя из характера музыки, Андриасян дает конкретные указания, касающиеся ее пианистического воплощения. Его ремарки указывают на необходимость создания в руке мышечного тонуса для маркировки октав. И, конечно, педагог настаивал на соответствии игровых средств с "характером произведения".

*"4-я вариация. Близкая рука, крепкая на октавах; выделять верхний голос и через октаву левую руку до "ais", легато октавы "e", "cis", "ais", "h"; в левой руке ход; вторая вольта без педали.*

*Паузы, настроение, содержание, фразировка".*

Музыка этого номера отмечена романтической трепетностью. Для воплощения ее утонченного характера Роберт Христофорович снова рекомендует определенные пианистические приемы и отмечает моменты, требующие особой выразительности. "Близка рука, крепкая на октавах" конечно же не предполагает жесткость, а лишь особыю ее собранность, способствующую компактному звучанию октавно изложенной мелодии и некоторому преобладанию верхнего голоса. Левая рука с 9-го такта вместе с правой должна вовлечься в общий мелодический поток. Выразительность подчеркнутых выше нот должна быть достигнута певучим легато. Хроматический ход в басу должен выразительно разрешить предложение в доминантовую сферу (т.т. 7–8).

Басовый же ход (т.т. 13,15) маркирует переход в субдоминантовую (VI) ступень. Педагог также направляет внимание ученика на выдерживание пауз и на необходимость работы над фразировкой. И снова о ведущей роли содержания в поиске выразительных средств.

*"5-я вариация. Здесь так много было сказано, что даже затрудняюсь писать. Сам вспоминай".*

Очевидно, что над этим номером была проведена тщательная и скрупулезная работа: лаконичное резюме "затруднительно".

Педагог здесь полагается на память и творческую инициативу своего ученика.

*“6-я вариация. I строчка: выделение и кладка руки. II строчка: так взять аккорды – сверху, без подготовки. На восьмых квинтах не торопиться. Терции брать пальцами, а не рукой. Во II части 6-й вариации верхний голос в аккордах левой руки выделять. На паузах после 2-х тактов ждать”.*

В употребляемом слове “выделение” улавливается стержневое значение, вкладываемое Андриасяном в этот термин. Этим словом он выражал необходимость подчеркивания выразительной значимости того, либо иного смыслового элемента. В этом номере контрастируют страстная импульсивность и лиричность; для первого случая Андриасян считает важным добиться энергичной маркировки (“кладка руки”) синкопированных аккордов, для второго – непринужденного (“без подготовки”) звукового формирования легких (*pp*) аккордов. В *F-dur*ном эпизоде учитель предлагает “выделять” верхний голос аккордов в партии левой руки для выявления скрытого мелодического хода.

*“7-я вариация. Попроще мелодическую линию, правильно разрешать аккорды в левой руке. Дальше было хорошо, обращай внимание на педаль”.*

Несомненно, Андриасян раскрывал ученику психологическую значимость простоты выражения. Музыка этого номера, как бы предвосхищающая лирический образ мечтательного Эвсебия, подкупает именно “простотой выражения”.

*“8-я вариация. Сверху руку держать на аккордах и в рояль, без подготовки. Ход октавный – последние четыре такта перед репризой в левой руке, а правую руку близко и крепко держать над клавишами сверху. Ровность на восьмых нотах (репетиционных) сверху. Не забудь ноты поправить (си бекар в 4-й вариации).*

*С приветом Р.Х.Андрисяном”.*



Музыка этого номера как бы передает пестроту карнавальных ситуаций. Замечания Роберта Христофоровича сходны с предыдущими. В формулировках типа “сверху руку на аккордах и в рояль, без подготовки” и им подобных слышится отзвук принципов весовой игры, исповедуемых школой Л.В.Николаева. Вспомним, что Р.Х.Андиасян был одним из одареннейших учеников в классе Николаева (З.С.39–60). И конечно, он был верен заветам любимого педагога, даже если творчески их переосмысливал.

Мы попытались возродить смысл разъяснений Андиасяна, звучящих в живом общении с учениками, а позже “закодированных” в лаконичном формальном изложении “Справочника”. Если это удалось, то можно считать, что имеется образец урока Роберта Христофоровича Андиасяна. К тому же, “Справочник” является еще одним свидетельством исключительной заботы педагога о своих учениках. Завершая очерк, хочется надеяться, что ранние педагогические указания–советы Роберта Христофоровича привлекут интерес пианистов и теоретиков фортепианного искусства.

#### Примечания

1. Апоян Ш.А., Роберт Андиасян., Ер.: Советакан грох., 1984.
2. Апоян Ш., Фортепианская музыка Советской Армении., Ер.: Айастан., 1968.
3. Николаев Л.В., Статьи и воспоминания современников. Письма., Л.: Советский композитор., 1979.

Нелли Эрнестовна Назарян  
доцент ЕГК им. Комитаса

#### НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО

Одним из важнейших аспектов в методике преподавания игры на фортепиано является воздействие на психику учащегося. Необходимо правильно понимать и использовать психические свойства каждого отдельно взятого ученика, уметь управлять психологическим процессом, сопровождающим обучение игре на фортепиано. Именно при таком подходе обучение становится интересным, более беспрепятственным и продуктивным.

Педагог, в данном случае, должен быть не только квалифицированным специалистом, но и чутким психологом. Именно личность педагога в большинстве случаев определяет: какую позицию ученик займет по отношению к занятиям. Педагог должен осознавать, что через отношение к учителю у ученика формируется отношение к обучению (в данном случае, к игре на фортепиано).

Важно, чтобы преподаватель обладал личным обаянием, высокой внутренней культурой и достаточным чувством такта для того, чтобы независимо от степени подготовленности и способностей ученика суметь увидеть в нем индивидуальность, достойную уважения. Любовь к работе с учениками и уважение к ним – вот залог успешной, продуктивной преподавательской деятельности. Именно эти факторы определяют установление “правильного” контакта с учащимся. Очень важно помнить, что основное средство психологического воздействия заключается в искренней заинтересованности в успехах

учащегося, в его любви к музыке и желании играть на фортепиано. Если педагог сумеет завоевать доверие, то он избежит психологического сопротивления со стороны учащегося и сможет предъявлять ему высокие требования.

Существует еще одна важная способность, облегчающая работу и ученику, и учителю – это способность преподавателя вжиться в индивидуальную психику учащегося, в его внутренний мир, способность образно мыслить и вызвать нужные, наводящие ассоциации, которые соответствовали бы уровню духовного развития отдельно взятого ученика.

Только в такой атмосфере взаимопонимания и взаимодоверия возможно гармоничное развитие чисто музыкальных и технических навыков. Таковы основные качества и черты характера, которые облегчают педагогу его работу.

В первую очередь, необходимо развить личностные качества учащегося, а именно – силу воли, умение концентрировать внимание, самостоятельность, точность в выполнении поставленных задач, систематичность в работе. Конечно, немаловажно и то, в каком возрасте ученик пришел в класс преподавателя: чем взрослее учащийся, тем труднее педагогу развивать те или иные личностные качества. На пути достижения этой сложной и чрезвычайно ответственной задачи, поставленной перед педагогом, огромное значение имеет сила воздействия педагога на ученика и разумное ее применение.

Перейдем теперь к рассмотрению тех качеств учащегося, развитие которых поможет достичь в работе оптимальных результатов.

В первую очередь, нужно развить силу воли. Для этого необходимо постоянно стимулировать заинтересованность ученика. Пожалуй, ничто так не поддерживает заинтересованность, как занятие, на котором учащийся чувствует себя активным соучастником, вовлеченным в творческий процесс. Далее, необходимо точно сформировать

поставленную цель. Чем более ясной и близко поставленной будет цель, тем легче будет добиться от ученика ее выполнения. Преодоление таких четко очерченных, кажущихся небольшими задач является хорошим стимулом к продолжению работы. При этом, не следует забывать о заслуженной похвале, так как поощрение поддерживает волю учащегося к работе. Поощрение также является наилучшим стимулом для систематических занятий учащегося дома. Однако поощрению должен предшествовать подробный анализ с выяснением того, что было успешно закреплено дома, а что еще требует доработки.

Как уже было сказано выше, следующее качество, которое необходимо развивать – это умение концентрировать и правильно распределять внимание. В формировании этой способности важно умение педагога сделать урок интересным, динамичным, информационно и эмоционально насыщенным, умение образно и красочно преподносить материал, поскольку волю к труду побуждает, в первую очередь, заинтересованность. Концентрации внимания способствует также четко определенная цель.

Еще одно, очень важное качество – самостоятельность мышления. Наводящими вопросами нужно подвести учащегося к размышлению над качеством звука, способом звукоизвлечения, а главное – над характером и интерпретацией произведения в целом. Желательно продемонстрировать ученику несколько различных вариантов трактовок произведения и обсудить их вместе с ним. При таком подходе у учащегося должно со временем вырабатываться самостоятельное критическое мышление. Ученику можно предложить самокритично прослушать свою игру как бы “со стороны”, указать на ошибки и предположить способы их устранения. Естественно, такое требование уместно предложить учащемуся только в том случае, если до того уже не раз приходилось вместе решать способы устранения подобных ошибок.

Во избежание распространенного закрепления ошибок и зачастую пустой траты времени на чисто механические занятия дома, необходимо подвести ученика к точности выполнения заданий (1.С.15–23). Для этого нужно всегда четко формулировать задачи и подсказывать способы выполнения.

Очень ценно умение педагога слушать ученика, улавливать и поощрять даже самые малейшие положительные стороны его исполнения. Такое отношение укрепляет в ученике веру в собственные силы, желание работать и добиваться больших результатов и упорство в достижении того, что он еще не умеет.

Довольно действенным методом воздействия является образцовое исполнение разучиваемого произведения с целью увлечь ученика красотой этой музыки. Далее можно показать произведение с различных сторон, выявить отдельные средства исполнения; можно даже юмористически (но не саркастически!) воспроизвести отрицательные стороны исполнения ученика; полезно также проведение аналогий между изучаемым и другими сходными ему произведениями. Выбор тех или иных методов показа определяется каждым отдельным случаем: чуткий преподаватель знает характеры, психологические типы своих учеников и соответственно выбирает наиболее действенные методы воздействия для более продуктивной работы с ними. Желательно, чтобы педагог был для ученика помощником, человеком, дающим импульс к новым художественнымисканиям, совершенствованию учащегося. При этом, преподаватель наблюдает за ним, направляя в верное русло.

Педагогу часто приходится работать с учеником, который уже имеет определенную подготовку, нередко предшествующий опыт ученика игры на фортепиано оставляет желать лучшего. В этом случае, приходится тщательно изучать, во-первых, личность ученика, а затем – имею-

щиеся навыки. Оценить степень подготовленности учащегося помогает выбор так называемой “пробной” программы. Период работы над этой программой может оказаться довольно продолжительным, но им нельзя пренебрегать. В течение этого времени необходимо всесторонне проверить знания и навыки ученика, выявить пробелы и недостатки. Тактичный педагог сумеет при этом проявить гибкость, чуткость и доброжелательность, чтобы суметь оценить все приемлемое, что дал ученику предшествующий преподаватель и не подвергать жесткой критике недостатки прошлого обучения. Конечно, часто приходится буквально перевоспитывать ученика, меняя его технические навыки. Однако ломка прошлого не всегда эффективна. Наиболее разумным нам представляется метод, основанный на влиянии на технические навыки ученика посредством развития его музыкальных представлений, его умения полнее слушать музыку (2.). На основании индивидуального слышания ученика, его личных музыкальных переживаний можно заложить основы индивидуальной техники учащегося. Ведь часто (в особенности преподавателям общего фортепиано в музыкальных училищах и консерваториях) приходится иметь дело с учениками с достаточно высокими музыкальными запросами, но не владеющими средствами фортепианного исполнения. В таком случае, важно суметь превратить противоречие между музыкальной идеей и неумением ее воплотить в стимул для роста. При этом – и это отмечают многие педагоги – как это ни парадоксально на первый взгляд, с одаренными учениками не только интереснее работать, но и значительно труднее, чем со средними. Для того, чтобы плавно обойти сложности, возникающие вследствие их неожиданных порывов, чуткому педагогу приходится проявлять огромное терпение, проницательность и последовательность в достижении поставленных целей.

Индивидуальная работа с учеником требует продуманного плана. План подразумевает не только выбор произведений. В первую очередь, это “диагноз” и “прогноз”. Перед педагогом встает задача составить характеристику ученика. Задача эта нелегкая и чрезвычайно ответственная, поскольку ученик, как правило, личность еще окончательно не сложившаяся, и приходится улавливать не откристаллизовавшиеся личностные качества, а угадывать пока еще робкие задатки, нераскрытые возможности. После этого составляется собственно индивидуальный учебный план обучения, в который входит составление задач на ближайший период, методы воздействия на ученика и, наконец, репертуар.

Программа ученика обязательно должна быть разнообразной по стилям и жанрам. В программу желательно включать как сложные для ученика произведения, так и легкие. Но не следует давать ученику слишком сложные для него произведения, поскольку в таком случае педагогу в итоге придется снизить требования к качеству исполнения, что, конечно же, нежелательно.

Многим ученикам присуща так называемая “фортепианофобия”, робость, неуверенность в исполнении, в следствие чего они часто играют не те ноты, делают лишние движения, бывают скованы. Однако эта физическая, двигательная скованность, безусловно, исходит из психической. Такого ученика невозможно научить хорошо играть одними только техническими приемами. В этом случае, надо одновременно воздействовать также на психику, максимально раскрепощать ученика. Г.Нейгауз, обращаясь к этой проблеме, ставит перед педагогом “сверхзадачу” – “по мере сил перевоспитать” ученика.

Задача эта, безусловно, очень сложная. К тому же, в процессе работы со средними учениками, которые не станут пианистами, может возникнуть сомнение: нужно ли это? Обратимся еще раз к великому пианисту и педагогу:

“Признаюсь, что в продолжение многих лет, когда я (по доброй воле, впрочем) занимался со слабыми учениками и очень страдал от этого, я утешал себя мыслью, что, хотя я никогда не научу их “хорошо играть”, пианистов из них не сделаю, я все-таки через музыку, путем “вспрыскивания им бациллы искусства” протащу их хоть немного в область духовной культуры, помогу развитию и росту их лучших душевных качеств... Это не донкихотство, за редкими исключениями кое-что удавалось сделать...” (3.С.82).

В заключение добавим, что чуткий и опытный педагог умеет использовать самые различные методы воздействия на ученика. Самым сильным способом воздействия (не только при обучении игре на фортепиано, но и всех творческих дисциплин) является непосредственное эмоциональное, психологическое воздействие. Успех работы педагога во многом определяется тем, насколько преподавателю удалось “заразить” ученика увлечением искусством, увлечением творческим процессом, восторгом перед истинно прекрасным.

#### Примечания

1. Коган Г.М., У врат мастерства. Работа пианиста., М.:Музыка., 1969.
2. Мартинсен К.А., Индивидуальная фортепианская техника., М.:Музыка, 1966.
3. Нейгауз Г.Г., Об искусстве фортепианной игры., М.:Музыка., 1988.

### МОИ ВЫДАЮЩИЕСЯ ПЕДАГОГИ: ЕВГЕНИЯ ВАСИЛЬЕВНА ЧЕРНЯВСКАЯ

Евгения Васильевна Чернявская родилась в 1890-м году в интеллигентной русской семье. Их было четыре сестры: две жили в Москве, а две другие, в том числе и Евгения – в Тбилиси. В городе все ее знали как одну из лучших педагогов музыки, если не самую лучшую в музыкальном училище и десятилетке. Евгения Васильевна училась у профессоров Н.Пышнова (ученика А.Н.Есиповой) и А.Мизандари (ученика Ф.Листа). Ей посчастливилось преподавать одновременно с Г.Г.Нейгаузом, который начал свою педагогическую деятельность в Тифлисе в 1916-м году. Будучи очень талантливой, она живо интересовалась методами работы со студентами Нейгауза, быстро усваивала его советы, приемы, понятия. У самой Евгении Васильевны был отличный вкус, близкий вкусу Нейгауза. Максимально восприняв все лучшее от него, она передавала это своим ученикам. Благодаря этому, автор этих строк с 1-го класса знакомилась с установки Нейгауза. Многими из них пользовались такие крупные профессора Москвы, как А.Б.Гольденвейзер, Г.Р.Гинзбург и др. Например, предлагалось учить произведение без фортепиано, опираясь на внутренний слух, давать отчет в гармониях, аккордах, а потом переносить это на фортепиано. Очень полезно также готовую пьесу без игры продирожировать по нотам, напевая со всеми нюансами, чтобы понять динамическую линию развития. Хорошо играть с закрытыми глазами, чтобы проверить моторную память. Знание этих методов очень помогло мне в жизни, ибо большую часть

ее я прожила без фортепиано, но постоянно выступала на сцене.

Имея большие знания в педагогике, Евгения Васильевна постоянно всем интересовалась, ездила в Москву на курсы повышения квалификации к Елене Фабиановне Гнесиной, благо две ее сестры жили в Леонтьевском переулке, недалеко от института им.Гнесиных. Евгения Васильевна была активным членом Методкабинета Тбилиси. Возвращаясь из Москвы со свежими идеями, она претворяла их в жизнь. Был год, когда Евгения Васильевна начинала учить малышей не с нот, а с развития слуха. Ученик играл мелодию одним вторым пальцем с разных нот. Дети писали диктанты без нот, ставя кружочки то выше, то ниже. Объяснив ритм, она стала давать ритмические диктанты, а тем временем уже были поставлены руки: сперва по одному пальцу, потом два и т.д. Постановка заключалась в том, чтобы опускать руку на клавишу всем весом, как бы погружая, а снимать через кисть. Вся рука должна быть свободной, гибкой, а пальцы должны быть опористыми. Только теперь объяснялись ноты и шло обычное обучение. Работая над звуком, Евгения Васильевна практиковала повторение одного звука от *pp*, через *cresc.* до *ff* и назад к *pp*. Чем длиннее была эта шкала, тем лучше. Работая над пальцевой техникой, ставила все пять пальцев на клавиатуру, потом по одному, высоко приподняв, убедительно ставила на место. Евгения Васильевна была сторонницей гамм во всех отношениях. К фразировке она относилась очень скрупулезно, требовала, чтобы все “пело”, не было ни одной ноты, сыгранной без смысла, просто так. Для большей образности Евгения Васильевна приводила сравнения с природой, художественными произведениями, живописью. Сама она рисовала, была знакома с Лансере. Во время войны она с семьей делали игрушки для елки, которые были прекрасно связанны, выкрашены, накрахмалены.

В своем классе она устраивала конкурсы для учеников, которым давались произведения для самостоятельной работы без помощи педагога. Назначался день, и все дети играли друг перед другом, а потом шло обсуждение, где судьями были сами исполнители. Вопросы педализации у Евгении Васильевны занимали большое место. Для младших она сама расписывала ее, в училище предлагала пробовать самим, а потом показывала разные способы педализации. Евгения Васильевна со своими лучшими учениками всегда участвовала в мероприятиях, которые проходились в Тбилиси. Так, весной 1937 года проходила Всегрузинская олимпиада юных дарований. Евгения Васильевна подготовила автора этих строк и Татьяну Борховик. В этом смотре участвовали и дети, ставшие в дальнейшем известными музыкантами, как, например, Лев Власенко. Об этом писалось в газетах: "Элеонора Степанян премируется кожаным портфелем и кипой нот на 100 рублей". В этом портфеле до сего дня хранятся документы.

Во время моей учебы в течение года было несколько открытых концертов и к ним дня за 3—4 проводились закрытые вечера для отбора на открытый концерт. Все играющие разных специальностей, от 1 класса до 4 курса училища, сидели в зале. Нас вызывали по одному на сцену, называя имя и фамилию ученика, фамилию педагога и программу. Все сидели до конца, слушая друг друга, знакомясь с музыкальными произведениями для различных инструментов и голоса. Таким образом, кончая училище, мы познавали огромный репертуар. После закрытого вечера Евгения Васильевна говорила: "Ты, Элеонора, сцену любишь больше, чем меня. Играла отлично, тебя выбрали на открытый концерт, который состоится через два дня". Несмотря на успех, велела завтра прийти к ней домой на урок в 8.30 утра. Я приходила. И вот тут на уроке все оказалось не так, как надо. Евгения Васильевна подходи-

ла к нотам, меняла педали, иногда и фразировку. Видя мою растерянность, объясняла так: "Гофман, занимаясь у Рубинштейна, как-то сказал ему, что такое исполнение вчера Рубинштейну понравилось, а почему все это сегодня отменяется? На это Рубинштейн ответил: "Вчера шел дождь, а сегодня светит солнце".



Празднование 75-летия Е.В.Черняевской  
(справа от Евгении Васильевны – Элеонора Степанян). Тбилиси, 1965г.

Я очень благодарна Евгении Васильевне, что таким образом она меня приучила к гибкости. Сегодня, когда приходится играть одни и те же произведения в разных классах с разными интерпретациями, я с легкостью перестраиваюсь. В классе у Евгении Васильевны учились прославленные композиторы Отар Тактакишвили, Отар Гордели, Гиви Лордкипанидзе, Нора Эксанишвили, Александр Шаверзашвили, лауреаты Международных конкурсов Александр Нижарадзе и Марина Гоглидзе-Мдивани, а

также Вахтанг Беридзе, который долгие годы возглавлял Грузинскую академию наук. Евгения Васильевна требовала от своих учеников регулярного посещения концертов не только пианистов, но и певцов, скрипачей, виолончелистов. Она и сама не пропускала ни одного концерта. Благодаря этому, я дважды слышала Эгона Петри, Леопольда Мюнцера, Мирона Полякина, Давида Ойстраха, Льва Оборина, Веру Духовскую, многих больших мастеров советского периода. Слушая оперу, я должна была обращать внимание на оркестр, какие лейтмотивы проходят в партиях различных инструментов и т.п.

В военные годы, когда Московский Золотой Фонд (т.е. лучшие артисты, музыканты и т.д.) были эвакуированы в Тбилиси, Евгения Васильевна не пропускала случая пополнить свои знания, повысить квалификацию.

Ученик А.Б.Гольденвейзера, Самуил Евгеньевич Фейнберг играл в великолепном зале консерватории оба тома ХТК Баха, Евгения Васильевна приходила на все концерты с нотами и делала пометки.

Она сама предложила мне брать частные уроки у А.Б.Гольденвейзера один раз в неделю. Гольденвейзер согласился заниматься со мной. Заранее я должна была принести Евгении Васильевне всю заданную программу наизусть, чтобы получив ее указания и все исполнив, пойти на урок к Гольденвейзеру.

Евгения Васильевна ежегодно давала классные концерты, они проходили в переполненном зале, публика с восторгом принимала всех, ибо они играли интересно, вдохновенно. Все профессора консерватории с радостью брали к себе в класс ее учеников. Все ее любили и ценили.

Столетие со дня рождения Евгении Васильевны Чернявской отмечалось торжественно.

Элеонора Аркадьевна  
Степанян  
доцент ЕГК им.Комитаса



ГЕНРИХ ГУСТАВОВИЧ  
НЕЙГАУЗ (1988–1964)

Генрих Густавович Нейгауз – один из ярких музыкантов XX века. Родители его основали в городе Кировограде музыкальную школу, где преподавали фортепиано. Отец учился в Кельне, мать была родной сестрой знаменитого пианиста и педагога Феликса Михайловича Блуменфельда, стоящего у истоков русской пианистической школы.

Генрих Густавович Нейгауз не учился в школе. Тетя и дядя занимались с ним по математике, истории, географии и французскому языку. Музыкой он занимался у Леопольда Годовского, а потом в Венской Академии музыки у Г.Барта. В 1915 году в Петрограде Генрих Нейгауз сдал экстерном экзамен на звание свободного художника, исполнив Концерт Шопена *e-moll* (аккомпанировал ему Ф.Блуменфельд). В камерном ансамбле был партнером скрипача П.Коханского. В Петрограде познакомился с Прокофьевым, с которым долгие годы продолжились дружеские отношения. В октябре 1916 года был приглашен в Тифлис, где пробыл до июня 1918 года, а оттуда вернулся в Елизаветград (Кировоград), где вместе с двоюрод-

ным братом, известным Каролем Шимановским заведовал музыкальным отделом. Вскоре переехал в Киев, где вместе с дядей (Ф.М.Блуменфельдом) играл фортепианные дуэты. В 1922 году по инициативе Луначарского Нейгауз с Блуменфельдом переезжают в Москву. С осени 1922 года он – профессор Московской консерватории. Генрих Густавович Нейгауз часто выступал с Мироном Полякиным, квартетом имени Бетховена, был близок с Б.Пастернаком. Такая насыщенная музыкой и яркими выступлениями жизнь определила вкус и направление в музыке, расширила кругозор. Методы его преподавания в высшей степени ценные.

Вот некоторые основные принципы его методики:

1. В вопросах техники Генрих Густавович Нейгауз считал главным знать цель – содержание произведения, тогда ученик и сам найдет метод работы над ним. Октавы лучше играть чуть завышенной кистью, чтоб не цеплять лишних нот. Техника – это не беглость и блеск, а искусство настоящей, углубленной, одухотворенной работы. Главное мастерство – в работе. В первую очередь пианист должен иметь, что сказать. Музыка живет внутри нас.

2. Работа над художественным образом должна начинаться одновременно с усвоением нотной грамоты. Надо непрерывно развивать ученика музыкально, интеллектуально, артистически, развивать слуховые данные, знакомить с музыкальной литературой (1.).

3. Очень полезно учить произведение не прибегая к фортепиано, только по нотам наизусть, разбирать форму, гармонию, полифонию. Полезно сидеть в классе и слушать друг друга. Надо изучать произведение так, как его изучают дирижеры: и в целом, и в деталях. Встает вопрос: можно ли заставить ученика просто играющего, заиграть так, как играет художник, т.е. заразительно, необыкновенно, в отличие от общего стандарта? Талант есть страсть плюс интеллект. Педагоги стараются действовать на ин-

теллект, а о страсти и речи нет, поэтому вся методика так пуста и вызывает у людей знающих ироничную улыбку. Неслучайно, все крупные музыканты, композиторы и исполнители всегда отличались большим духовным кругозором, интересовались вопросами духовной жизни человека. Отсутствие переживаний порождает бездушное и пустое исполнение. Все “подсознательное” и есть царство музыки. Тот, кто бывает до глубины души потрясен музыкой и работает как одержимый на своем инструменте, тот овладеет виртуозной техникой, сумеет передать художественный образ. Он будет исполнителем.

4. Музыка есть звуковой процесс, она протекает во времени. Эти две категории: звук и время – главные в деле овладения музыкой. Ритм – существенный элемент, его сравнивают с пульсом любого живого организма, а не маятником или метрономом. Как и пульс человека, он ускоряется или замедляется, но, как и у человека, в музыке ритм должен быть в основном равномерным. Термин *rubato* в переводе означает “красть”. Если ускорив, потом замедлить – останетесь честным человеком. Крайности всегда плохи, но лучше уж метричность, чем аритмичность. Как прекрасно *rubato* у больших художников, ибо они чувствуют гармонию, имеют вкус и сохраняют чувство целого. Нейгауз говорил, что *rubato* надо воспринимать как дерево с кроной из листьев. При ветерке листья шевелятся, но общая форма кроны не меняется.

5. Понятие “пианист” для Генриха Густавовича Нейгауза идентично понятию “дирижер”. Нужно поставить ноты, продирижировать произведение от начала до конца как если бы его играл кто-то другой или напевая про себя. Этот метод особенно важен для учеников: сохранять темп независимо от технических трудностей. В ансамблях, в случае спотыкания, надо идти вперед, чтобы не потерять ритм. Изменения темпа и динамики не начинаются с места в карьер с первой ноты, а только постепенно. Паузы тоже

надо слушать и чувствовать. Вообще, слушание музыки ни на секунду не должно прекращаться – тогда исполнение будет убедительным и верным. В классе Генриха Густавовича Нейгауза был лозунг: “Да здравствует индивидуальность, долой индивидуализм”. Чем умнее пианист, тем лучше он справляется с крупными формами. Длинное мышление – всегда горизонтальное, короткое – вертикальное. Действовать лучше по прямой линии. Пианист, умеющий работать над произведением, может и этюд превратить в художественное произведение (2.).

6. Музыка – искусство звука, которое говорит только звуками. Динамическое богатство звука очень важно, важнее, чем беглость, бравура. “Холодный ум и горячее сердце” – вот педагогический лозунг Генриха Густавовича Нейгауза. Пассажи учить методом замедленной киносъемки. Кто такой пианист? Тот, кто обладает техникой? Нет, конечно, он обладает техникой потому, что он пианист и в звуках раскрывает ее смысл, закономерности, гармонию. Большие пианисты до конца своих дней трудятся над ней и ставят новые задачи, расширяют цели. Поэтому большие люди – всегда труженики, гений – это трудолюбие. Методика – достигнутое познание. Источник его – определенная воля, неуклонное стремление к известной цели, которая определяется характером и идейным мировоззрением художника, а при столкновении с реальной жизнью, подвергается преобразованиям. Очень важно, что пианист один–одинешенек за фортепиано, он не нуждается ни в чьей помощи, дает абсолютно цельный образ, вся музыка в его руках. Он один “и повелитель, и слуга, и царь, и раб, и червь, и Бог”. Сто инструментов в оркестре равны одному фортепиано. На нем все возможно: полифония, певучие пьесы, быстрые пассажи. Главная задача пианиста – выработать глубокий, полный, богатый нюансами звук. Работа над звуком – это работа над музыкой, что неотделимо от работы над техникой и наоборот. Взаим-

освязь между рукой и клaviатурой у хороших пианистов полнейшая. Но иногда, при длительном *f* или *ff*, пианист как бы не замечает, что вместо усиления звучности происходит обратное или просто стучание. Высказывание “физическая свобода не возможна без духовной” – *mens sana in corpore sana* – сохраняет свою силу и для пианиста. Трудной задачей для пианиста является создание звуковой многоплановости.

7. Возвращаясь к вопросу о технике, надо сказать, что самое трудное – это играть долго, громко и быстро. Шопен начинал учить своих учеников с целотонной гаммы: *e-fis-gis-ais-his*, с естественного положения руки, где 1-й и 5-й пальцы, как короткие, попадают на белые клавиши, а средние, как длинные, – на черные, которые выше, причем *non legato* с поднятием кисти, – все спокойно, без напряжения. Сперва удобнее учить гаммы с черными клавишами (*H-dur, Des-dur*), потом дойти до *C-dur*. Все упражнения надо делать при абсолютной свободе рук, при этом пальцы должны быть крепкими как колонны. В гаммах надо не столько подкладывать 5-й палец, сколько перекладывать руку через 1-й, т.е. рука перед первым пальцем кистью поднимается, на первом пальце опускается на место. Также исполняются арпеджио. Духовное напряжение обратно пропорционально физическому. При игре октав главное – создание “крепкого обруча”, при куполообразном положении кисти. Октавы полезно учить отдельно 1-м и 5-м пальцами, их играют и от локтя, и от предплечья, и от всей руки при *martellato*, когда кисть, локоть, предплечье без движения, как бы один стержень. Двойные ноты, терции и сексты очень полезны. Аккорды играются полностью свободными руками близко к клавиатуре.

В вопросе педали существуют разные мнения. Смысл использования педали Генрих Густавович Нейгауз видит в смягчении сухого звука фортепиано и продлении его

длительности. В медленных певучих пьесах можно брать педаль на каждой ноте (в случаях без аккомпанемента), придавать тембровую окраску. Баха надо играть с очень "умной" и экономной педалью. (Игра на фортепиано со всем без педали была бы обедненной и бледной.) Генрих Густавович Нейгауз играл 80% музыки на полупедали, зато Каприччио Брамса играл без педали, с педалью – только заключительные такты, чтобы звучало как "заключение". Педаль можно брать одновременно с аккордом, можно и запаздывающую, важно, чтобы она была чистой. В печатных изданиях и педаль, и пальцы часто бывают указаны неудачно, нужно уметь проставить самому. Педаль надо уметь взять и "на лету". Ученикам надо давать возможность мыслить самим, а не "натаскивать". Рубинштейн на уроке не позволял Иосифу Гофману проиграть что-либо во второй раз, чтобы исполнить указания педагога, объясняя это тем, что во второй раз он будет делать уже другие замечания. Искусство так бесконечно! Но вседозволенность возможна только с талантливым учеником, со средним и посредственным учеником она вредна. Генрих Густавович Нейгауз сидел над Сонатой Листа *h-moll* с Рихтером полчаса, а со следующей студенткой – 3 часа, останавливаясь на каждой ноте и аккорде. Есть "чистые" педагоги, которые занимаются только этим, а есть педагоги – исполнители. Педагог– исполнитель – явление особенно ценное и не столь уж частое. Большой минус в педагогике, что большинство педагогов совсем не работает над собой исполнительски.

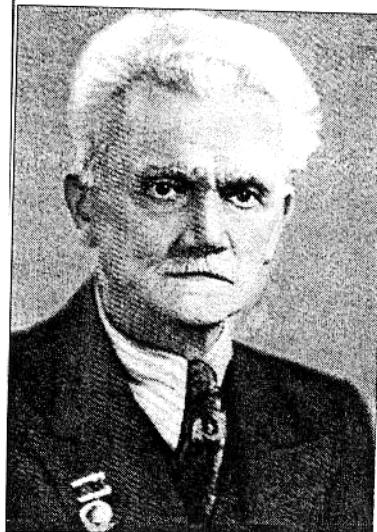
После окончания учебы в Москве Нейгауз приехал на работу в Тбилисскую консерваторию и познакомился с Евгенией Васильевной Чернявской. У них был хороший творческий контакт. Нейгауз полюбил Тбилиси и часто приезжал сюда. Во время этих приездов Генрих Густавович часто слушал меня на уроке и давал свои ценные советы.

Среди учеников Нейгауза: С.Т.Рихтер, Э.Г.Гилельс, Я.И.Зак, С.Г.Нейгауз, В.В.Горностаева. Генрих Густавович Нейгауз считал, что он дал кое-что своим ученикам, но и они ему дали не меньше, ибо их совместные усилия были залогом дружбы, близости и взаимного уважения, а эти чувства принадлежат к лучшему, что можно испытать на нашей планете.

#### Примечания

1. Нейгауз Г.Г., Об искусстве фортепианной игры., М., 1967.
2. Нейгауз Г.Г., Размышления, воспоминания, дневники., М., 1983.

Элеонора Аркадьевна  
Степанян  
доцент ЕГК им. Комитаса



АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ  
ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР (1875—1961)

Деятельность Александра Борисовича Гольденвейзера отличалась редкой разносторонностью. 1917 году Александр Борисович уже являлся одним из ведущих профессоров Московской консерватории, известным пианистом, композитором, видным музыкально-общественным деятелем. Он лично общался с Л.Толстым, А.Чеховым, П.Чайковским, М.Горьким, Н.Римским-Корсаковым, С.Танеевым, А.Скрябиным, С.Рахманиновым. Сам он воспитал сотни музыкантов, которые внесли огромный вклад в развитие музыкальной культуры. Среди его учеников: Д.А.Башкиров, Г.Р.Гинзбург, Л.И.Ройzman, Д.Б.Кабалевский, Т.П.Николаева, С.Е.Фейнберг.

Александр Борисович Гольденвейзер долгие годы выступал как пианист-солист и ансамблист. Велико его значение как музыкального редактора. Эта работа способствовала поднятию культурного уровня современной пианистической школы. Он написал три оперы на сюжеты Пушкина и Тургенева, кантату "Свет Октября", Квартет, Трио "Памяти Рахманинова", симфонические сюиты на

темы русских народных песен, фортепианные пьесы и романсы. Большую роль в его становлении как человека сыграл Лев Толстой. Александр Борисович написал книгу "Вблизи Тостого" (2-х томник), где отражены переживания и мысли Л.Толстого в последние 15 лет жизни. Музыкально-общественная деятельность занимала в его жизни большое место. Он создал музейное собрание, которое передал в дар Государственному центральному музею музыкальной культуры. Туда же вошли его нотная и книжная библиотеки, огромное количество автографов, фото и ценных документов, отразивших целую эпоху в развитии русской и советской культуры. Критическая деятельность Александра Борисовича охватывает период с 1901 по 1961 год. Он отмечал и положительные, и отрицательные стороны своих друзей. Очень резко отзывался критик о подмене внутреннего содержания музыки погоней за внешними эффектами. В композиторской деятельности ценил связь с народной музыкой. "Искусство также безгранично, как жизнь, а музыка – самое свободное из искусств".

Мнение Александра Борисовича с годами менялось и он умел быть признавать ошибочным. В людях Александр Борисович Гольденвейзер считал ценным сознание высокого общественного долга, отдачу всех своих сил.

Он очень ценил Николая Рубинштейна, который неутомимо насаждал культуру в Москве, отставляя выгодные зарубежные концертные турне. Главным условием Александр Борисович считал прямоту и принципиальность. Воля, энергия, добросовестность, сопротивление препятствиям, переживаниям, тяжелым болезням... Для Александра Борисовича Гольденвейзера эталоном аккуратности был С.Танеев, трудолюбия – Рахманинов, ибо тому, кто талантливее надо больше труда, чтобы выявить его. Александр Борисович очень ценил скромность, простоту, доброжелательное отношение к людям, душевное благо-

родство, нравственную чистоту (скромность Чайковского и Римского-Корсакова). За внешней сухостью и суровостью, скрывалась скромность. Александр Борисович – натура противоречивая. На экзаменах он казался спящим, а между тем, сам все очень четко слушал; называя себя “ленивым”, весь день работал без устали. Его суть заключалась в обращении к юному поколению: *“Дорогие ребята! Преклонные годы позволяют мне обратиться к вам с некоторыми советами. Как-то выдающийся пианист Иосиф Гофман заметил, что подходить к роялю нужно с чистыми руками. Я бы сказал, что у музыканта должно быть, в первую очередь, чистое сердце. Только тот человек, у которого сердце чистое, наполненное любовью к людям, чей ум пытливо всматривается в жизнь, чье сердце способно чувствовать, руководствоваться высокими идеалами и горит желанием вторгаться в жизнь, чтобы сделать ее прекраснее, – способен стать настоящим музыкантом. В музыке надо научиться любить не себя, а жизнь с ее борьбой, с постоянным стремлением к совершенству”*.

У Александра Борисовича Гольденвейзера на кватрире устраивались музыкальные собрания, прослушивались новые сочинения, по инициативе Л.Н.Толстого устраивались бесплатные концерты для простого люда. После Октября по инициативе Луначарского Александр Борисович избирается Председателем музыкального совета при Моссовете. В 1919 – 1920 гг. возглавлял Сектор концертной работы по обслуживанию фабрик. В 1922-м году при реорганизации Московской консерватории создаются ее партийная организация, меняется структура, проводятся реформы. Александр Борисович Гольденвейзер становится ректором консерватории. С 1932 года во время директорства Шацкого, Александр Борисович становится его заместителем и ведет организаторскую работу не только внутри консерватории, но и за ее стенами. Большую работу он проводил в преобретении инструментов, публикации нот

и книг по музыке. Работа по линии радиовещания велась с учетом того, что все жанры должны были найти свое место, нельзя было допустить в эфир халтуру. Создалась специальная музыкальная десятилетка с квалифицированными педагогами и наиболее даровитыми детьми. Усилилось внимание к ансамблевому исполнительству. Александр Борисович заботился и об охране детского голоса. В 1940 году он выступил на Всесоюзной конференции вокалистов. Как педагог, большое значение он придавал:

1) тщательному подходу к тексту, умению правильно и точно прочесть его, разобраться во всех деталях. Не надо бояться, что точное исполнение текста убьет инициативу, она необходима и всегда должна быть. Некоторые исполнители хотят проявить свою индивидуальность, а получается дилетантизм и это ужасно;

2) очень важный фактор – дыхание играет главенствующую роль не только в пении, но и при игре на всех инструментах. Музыку без дыхания невозможно слушать, задыхаешься. Дыхание – элемент фразировки (1.);

3) на фортепиано звук затихает и с помощью педали тянется, но надо хорошо слушать педаль, чтобы она была разумной, а не грязной. Желательно добиваться такого *legato*, чтобы педаль была лишней;

4) трудность исполнительства – однократность. На выставке волнение художника не портит его картину, а исполнитель должен волнение, все внешнее подчинить главной задаче;

5) работая над произведением, для создания образа педагог приводит примеры из живописи, скульптуры, архитектуры, природы и т.д;

6) надо сразу учить произведение наизусть, привлекая работу мозга, т.е. отдавая отчет: что за аккорд или интервал, какая тональность? Надо знать произведение каждой рукой отдельно наизусть, особенно у Баха, знать гармонически, а не только моторно;

Allegro con brio. M.M.  $\frac{2}{4}$  = 152

Первый концерт для фортепиано с оркестром  
Сергея Ляпунова

7) что касается работы над техникой, то надо с самого детства заниматься гаммами во всех видах: в октаву, терцию, сексту, дециму. Затем аккорды – малые и большие – играть уменьшенный септаккорд аккордами, арпеджио короткие и длинные, доминантсептаккорд. Затем хроматическую гамму во всех видах. Если это делать ежедневно, можно добиться отличной техники. Полезно все гаммы играть *C-dur*ными пальцами, чтобы черные и белые клавиши были одинаково доступны. Из этюдов лучше всего подходят этюды Черни оп.740. Октавы А.Б.Гольденвейзера рекомендует играть кистью, учить отдельно первым пальцем, отдельно – пятым;

9) трудные места в произведениях выделить и играть разными ритмами;

10) хорошо играть на клавиши беззвучно, проверяя качество выученного наизусть. Полезно играть с закрытыми глазами. Для большей выразительности надо продириживать произведением глядя в ноты, напевая с нюансами. Все это придает большую уверенность во время игры на сцене.

Александр Борисович Гольденвейзер был моим педагогом в военные годы, когда вместе с Е.В.Чернявской я брала у него частные уроки. У Гольденвейзера были и другие ученики, но часто они приходили на урок не подготовленными. Александр Борисович говорил им: "Вы никогда не учитесь и приходите на урок не позанимавшись, а Нора учится в двух школах на отлично и еще не пропустила ни одного урока. Я пришел к выводу, что чем больше у человека времени, тем меньше он делает".

В январе 1949 года в Тбилиси проводился конкурс на лучшее исполнение фортепианных концертов русских композиторов. Валентина Константиновна Куфтина подготовила со мной два концерта: Фантазию для фортепиано с оркестром Чайковского и Концерт Ляпунова, который до этого в Тбилиси не исполнялся. За нотами она обрати-

А Т Т Е С Т А Т

Э. СЕПАНЯН студ. 7-го курса /кл. проф. Куртино/ присуждена II-ая премия за исполнение I-го КОНЦЕРТА ЛЯПУНОВА и ФАНТАЗИИ ЧАЙКОВСКОГО на конкурсе проведенным кафедрой фортепианного факультета Тбилисской Госконсерватории им. Зено Сардзиниши 19-го 20-го января 1949г.

Председатель жюри профессор  
Московской консерватории

*Г.Г. Нейгауз*  
Г.Г. Нейгауз

Директор ТГК профессор

*Т.Кицхадзе*  
Т.Кицхадзе

Декан Фортепианного

Факультета доцент *М.Жарашвили* Т.Е. Чхартишвили/

Зав. кафедрой профессор *Б.Кутина*/

Члены жюри: профессор *А.И. Тулашвили*/

профессор *Л.Д. Вирсаладзе*/

профессор *А.Л. Мокелес*/

22/1-1949,

1. Грузинская

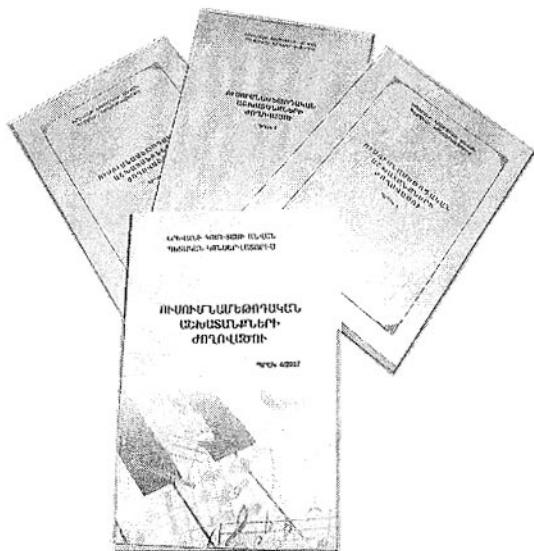


лась к Гольденвейзеру, который ответил так: "Я бы с радостью дал, но по этим нотам кончала консерваторию у Сафонова моя жена. Эти ноты я храню как священную реликвию". "Но это для такой студентки, которой можно жизнь доверить". Гольденвейзер был поражен таким ответом моего педагога и спросил: "Кто это?" и услышал в ответ: "Это Нора Степанян". "Ой, Вы правы. Она абсолютно надежная" и передал ноты. Я их переписала и эту рукопись бережно храню до сих пор. На конкурсе 1949 года за исполнение этих двух концертов я получила 2-ю премию и диплом за подписью Г.Г.Нейгауза.

Примечания

1. Николаев А., Исполнительские и педагогические принципы А.Б.Гольденвейзера., /Мастера советской пианистической школы., М., 1961.

## ՊՐԱՎ 5



ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՏԱԿՈՒՐԻ ԱՄԲՈՒ

КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

Арг Виллиевич Саркисян  
преподаватель ЕГК им.Комитаса

## О ФОРТЕПИАННОМ ПЕРЕЛОЖЕНИИ РОМАНСА А.Н.СКРЯБИНА

В творческом наследии А.Н.Скрябина имеется единственное вокальное произведение. Это Романс, написанный для женского голоса – сопрано. Произведение в своих основных чертах было создано в 1891-м году (1.С.40). Музыка Романса сочинялась в пору юношеской влюбленности. Волею случая, Скрябин познакомился с пианисткой-любительницей Натальей Валерьевной Секериной, в дальнейшем – ученицей Н.С.Зверева (позже К.Н.Игумнова). Знакомство перешло в многолетнюю дружбу и любовь.

Чистым юношеским чувствам и отношениям не суждено было увенчаться узами брака. Причиной крушения любви были, скорее всего, взгляды богатой помещичьей семьи Натальи. Родители считали, что их дочь достойна более выгодной партии. Однако если верить искренности Натальи Секериной, то ее объяснение покажется, отчасти, правдивым. В письме, находящемся в архиве музея А.Н.Скрябина, она признается: “Но разве это элементарный отказ? Страх не суметь дать счастье любимому человеку. Какая я жена гению? Думаю, что подсознание указало мне тогда верный путь”.

Так или иначе, песнь любви не была допета. Тяжело переживая личную драму, Скрябин расстался достойно: навсегда сохранив теплые дружеские отношения с Натальей. О характере юношеской влюбленности свидетельствуют однажды сказанные им слова: “Я полюбил ее той чистой, идеальной любовью, которой любят только раз в жизни и которая никогда не проходит”.

Музыка Романса, вдохновленная Натальей Секериной, не вполне удовлетворяла Скрябина, он хотел ее переделать. Этому помешала неотложная работа над другими произведениями, в частности, над Сонатой-фантазией *gis-moll*. Впоследствии, после смерти А.Скрябина, по сохраненным отрывкам рукописи, романс был восстановлен Л.Сабанеевым и Т.Шлецер.

В 1916-м году, в годовщину кончины композитора, это единственное вокальное произведение впервые было исполнено певицей Н.П.Кошиц.

Слова Романса написаны самим Скрябиным (2.С.55–56). При скромном поэтическом достоинстве, они все же подкупают искренностью экзальтированного юношеского чувства.

*Хотел бы я легкой прекрасной  
В твоей душе хоте миг пожить,  
Хотел бы я порывом страстиам  
Покой душевный вознушить!  
Великой мыслию творенья  
Головку гудящую вскружить,  
И целим миром наслаждаться  
Мебя, о друг мой, одарить!*

Юношеское произведение А.Скрябина, насколько нам известно, почти не исполняется. Несмотря на это, с уверенностью можно утверждать о наличии в нем определенных музыкальных достоинств. В Романсе привлекают искренность чувств, психологическая тонкость в выражении их оттенков, гибкость “говорящей” мелодии.

Неожиданным музыкальным сюрпризом явилось фортепианное переложение Романса, сделанное видным дирижером, проректором ЕГК им.Комитаса, профессором Георгием Ервандовичем Будагяном. Г.Е.Будагян был об-

разованнейшим музыкантом широкого профиля. В его разносторонней творческой деятельности нашлось место и работе над различными переложениями и обработками.

Фортепианное переложение скрябиновского Романса сделано с большим тактом и вкусом: при огромной эрудии и тонком музыкальном чутье иначе и быть не могло. Само же обращение к переложению Романса можно объяснить, на наш взгляд, особой любовью к музыке Скрябина. Она зародилась уже в годы юности Георгия Будагяна, которому посчастливилось слышать живого Скрябина. Когда Георгия Ервандовича просили поделиться впечатлениями от скрябиновской игры, он отвечал, что невозможно описать волшебство красок авторского исполнения.

Романс Скрябина в фортепианном переложении Г.Будагяна впервые прозвучал в Ереване в конце 1970-х годов в концерте известного пианиста Михаила Воскресенского\*.

Исполнение Романса Воскресенский посвятил памяти Будагяна. Играли он проникновенно, придавая произведе-

\* Георгий Ервандович подарил ему рукопись переложения, так как Воскресенский приходился Будагяну родственником.

нию ностальгический оттенок. Стало очевидным, что переложение Романса вполне соответствует требованиям концертного исполнения.

В этой статье мы не беремся проводить подробный анализ текстовых особенностей будагяновского переложения. Отметим лишь самые общие его черты.

Сведение вокальной партии и аккомпанемента в единое целое сделано с бережностью к подлиннику, без всяких ухищрений. Фортепианская партия, в которой верхний голос в основном повторяет вокальную линию, оставлен почти без изменений. Добавлен знак *tenuto* на последней восьмой в первом такте верхнего нотоносца. Соответственно с этим, лига начинается с сильной доли второго такта. Добавление *tenuto* к четырем предыдущим сделано, видимо, для усиления речевой выразительности мелодии.

В десятом такте, в партии левой руки повторяется нота “*cisis*”, однако в скобках – на усмотрение исполнителя. В конце произведения в тактах 18–19 мелодия дополнена нотами вокальной партии, что дает возможность ее целостного воспроизведения.

В арпеджиированном аккорде правой руки к его основной ноте “*g*” (такт 7) Будагяном приписан дубль-диез, по аналогии с верхним звуком аккорда. Отсутствие этого знака альтерации в издании Романса является либо случайностью, либо стремлением придерживаться рукописи автора. Г.Е.Будагян в своем исправлении по-видимому исходил из логики удвоенного мелодического движения.

Соединение вокальной мелодии и сопровождения в единой фортепианной фактуре оказалось настолько удачным, что переложение Романса воспринимается как оригинальная фортепианская пьеса Скрябина. При этом сохранился и своеобразный вокальный характер мелодии. В таком синтезе вокального и фортепианного интонирования кроется обаяние будагяновского переложения:

это достигнуто мудрым, экономным выбором средств.

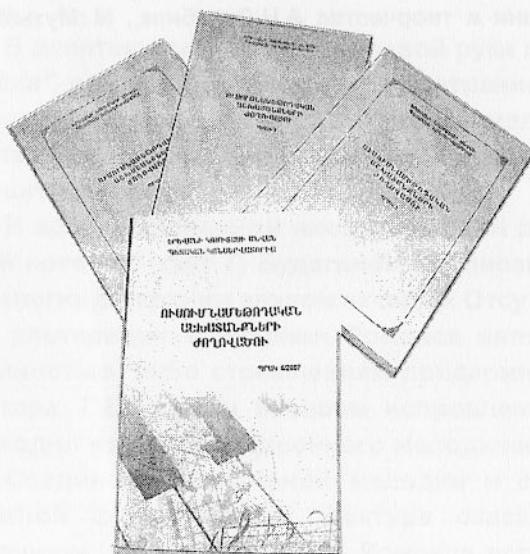
Чем еще может привлечь переложение Романса, кроме отмеченных сторон? Думается, самой музыкой, выражющей нетленные чистые юношеские переживания любви. Она не может не трогать непосредственностью и искренностью чувства.

Надеемся, что рукопись переложения, “подаренного” нам Георгием Ервандовичем Будагяном, будет предложена к изданию, которое, безусловно, будет содействовать исполнению этого произведения студентами-пианистами нашей консерватории.

#### Примечания

1. /Александр Николаевич Скрябин., М.–Л.:Госмузизд., 1940.
2. Летопись жизни и творчества А.Н.Скрябина., М.:Музыка., 1985.

## ՊՐԱԿ 5



ԼՐԱՅԻՆ ԱՄԲՈՆ

### КАФЕДРА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

— Это кафедра при университете под руководством профессора З. Н. Арутюняна. Видимо, в начале кафедры имелась некоторая специализация, связанная с тем, что вначале в один класс было зачислено 60 студентов. Студенты изучали различные инструменты: скрипку, альтец, гитару, банджо, мандолину, а также фортепиано. Но вскоре выяснилось, что для изучения скрипки и альтеца требуется специальный зал, а для изучения гитары, банджо, мандолины — другой зал. Поэтому в дальнейшем кафедра была разделена на две кафедры: скрипки и альтеца, а гитару, банджо, мандолину — на другую кафедру. В дальнейшем кафедра скрипки и альтеца стала называться кафедрой струнных инструментов.

## ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ МАСТЕРСТВЕ АРФИСТА

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

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

Способ держания инструмента, положение корпуса, рук и ног должны быть удобны. Переходя к вопросу постановки рук и пальцев, К.К. Сараджева считает, что необходимо учесть рекомендации метода А. Слепушкина: “Струна дает наиболее широкие колебания, будучи приведена в движение в середине, следовательно, руки надо держать на соответствующей высоте. На басовых

струнах, имеющих слишком широкие колебания, следует играть несколько ниже”.

О необходимости высокого местонахождения первых пальцев обеих рук для успешного звучания отмечается во многих методических работах, в том числе у Цабеля, где он пишет: “Нужно строго следить, чтобы большой палец был всегда на надлежащей высоте от второго пальца, первый палец должен быть поставлен достаточно высоко” (2.).

Американский арфист К. Сольседо в своей методической работе указывает: “Большие пальцы должны быть подняты высоко вверх. Между большим и указательным пальцами должно сохраняться расстояние”.

Надо, чтобы правая рука, поставленная на струны, всегда соприкасалась с краем деки арфы, а левая рука не имеет такой точки опоры (в виде деки).

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

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

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

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

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

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

Особо важное значение имеют вопросы педализации и система начертания педалей в нотном тексте. Так как современная арфа с диапазоном в шесть октав благодаря педалям имеет широкие модуляционные возможности, Кира Константиновна считает, что фиксировать схему перемещения педалей в нотном тексте почти всегда необходимо, ноты, написанные для арфы, всегда нуждаются в логичном, достаточно кратком написании. Устройство педальной механики позволяет исполнителю свободно пользоваться всеми мажорными и минорными строями и, несомненно, трудность игры на арфе сопряжена с действием не только рук, но и ног. А также разумная рациональ-

ная схема передвижения педалей для арфиста – это один из элементов в стремлении к технически чистой игре. И помочь учащемуся разобраться в последовательности изменения педалей и правильно записывать их в нотном тексте – одна из существенных задач педагога.

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

Кира Константиновна считает, что в оркестровой партии арфист с успехом может пользоваться графическим изображением при необходимости исключительно быстрой перемены педализации. Логично правильный метод расстановки педалей является одним из важных факторов в достижении технического мастерства арфиста. Техническое мастерство – это работа над звуком. И цепочка рассуждений о единстве и взаимодействии постановочных, технических и художественных задач имеет в виду, что это есть работа над техническим мастерством. Гаммы, арпеджиированные трезвучия, октавы, аккорды, двойные ноты играют большую роль в развитии технических навыков. “Ежедневная игра гамм имеет важнейшее значение для развития пальцевой техники и очень полезно играть гаммы тремя пальцами без применения четвертого или первого”, – считает Сараджева, уделяя внимание улучшению качества звучания.

Этюды как вид технических упражнений особенно полезны для обучения, так как имеют музыкальную форму и определенное музыкальное содержание. Она считает, что полезно работать над этюдами А.Цабеля,

К.Обертура, Ж.Надермана, Л.Конконе, В.Поссе, Ж.Дизи. Сборник этюдов К.К.Сараджевой “Этюды для арфы”, который насыщен интересными этюдами А.Бовио, имеет технологическую задачу: развитие мелкой гаммообразной техники. Правильное, последовательное распределение этюдного материала является весьма важным моментом педагогического процесса.

Необычную работу в жанре этюда провел выдающийся виртуоз-арфист М.Гранжани.

“Тренировать ухо гораздо труднее, чем тренировать пальцы”, – говорил К.Н.Игумнов. Работа над музыкальным произведением, наиболее совершенное исполнение – главное, к чему стремится каждый исполнитель, педагог, ученик. Чтение с листа помогает созданию представления о произведении в целом, анализу его формы, оценке объема исполнительских и технических трудностей. Важное значение имеет контроль за звуком. Все время слушать, а главное – слышать себя, быть требовательным к своему звукоизвлечению, развивать разнообразие звучности. Постепенно надо находить необходимую звуковую характеристику, оттенки. От звуковых ощущений мы подходим к пониманию динамики звучания, а отсюда – и к осознанию формы произведения.

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

Публичное выступление – итог всей проведенной работы. Тут важно помнить, что репертуар – это богатство исполнителя. Чем обширнее он, тем легче усваивается новое. Кира Константиновна пишет, что трудно переоценить значение “духовного контакта”, который неизбежно

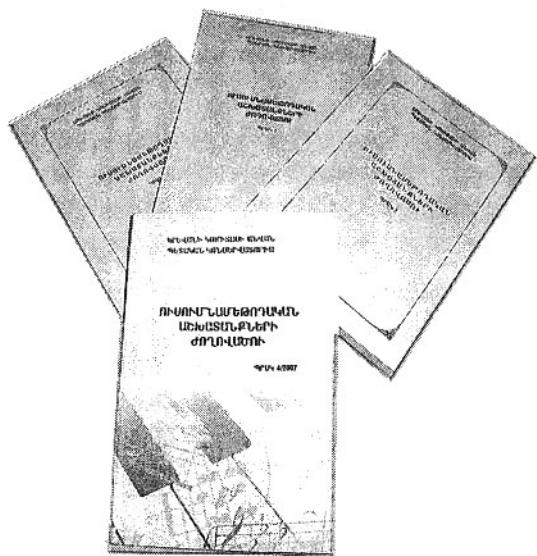
должен сложиться во взаимодействии педагога и ученика для того, чтобы установились доверие, уважение и даже чувство привязанности ученика к педагогу, что жизнь, связанная с искусством и прекрасным музыкальным инструментом – арфой, всегда должна быть одухотворена музыкой. Надпись на титульном листе книги К.К.Сараджевой “Об исполнительском мастерстве арфиста”, подаренной автору этих строк гласит: *“Дорогая Гаяне! Служение музыке и детям – великое счастье. Трудись и наслаждайся. Автор, 2002”*.

#### Примечания

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

ՈՒՍՈՒԱԾՄԵԹՈՎԱԿԱՆ ԱԾԽԱՏԱՆԱԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱՅՈՒ

## ՊՐՊԿ 5



ԵՐԱՇԾՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Рузанна Вачиковна Степанян  
преподаватель ЕГК им. Комитаса

## О ВОСПИТАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Музыкальная культура Армении в настоящее время настолько разнообразна и многогранна, что порой теряет свою характерность. Вопрос национальной характерности на сей день является одним из самых актуальных и проблематичных. Общеизвестно, что эстетическое ощущение прекрасного, подобно понятиям добра и зла, прививается в раннем детстве. Комитас и Хачатурян не были бы ими, если бы не слышали в детстве исконно армянскую музыку. В формировании музыкально-слухового опыта человека, в развитии его возможностей восприятия музыки участвуют разные факторы. Решающая роль принадлежит непосредственному общению с музыкой. В наше время огромное место занимают средства массовой коммуникации, способные донести любую музыку до любого сл�шателя. При всех своих преимуществах, однако, средства массовой информации диктуют свои вкусы, не всегда приемлемые как искусство. Растущее поколение зачастую окружает низкосортная музыка. Повсюду звучит турецко-арабско-персидская музыка, преподносящаяся в качестве армянской, которая не только не приносит никакой пользы, но, проникая в психику, занимает в ней свое прочное место, не давая воспринимать серьезную музыку. Кроме того, более активное сближение музыкальных культур и субкультур приводит к потере ощущения национального. Намного лучше положение детей, посещающих музыкальную школу. Здесь, помимо сугубо технического обучения, прививаются также навыки восприятия серьезной музы-

ки. Однако в музыкальных школах учебный процесс ведется на основе классической музыки, а армянской народной и профессиональной отводится второстепенное место. Аналогично обстоят дела и в музыкальных училищах. Такого рода обучение приводит к укоренению музыкального мышления по канонам классической музыки, и образует большой пробел в знании национальной.

С целью ознакомления со стилевыми и ладовыми особенностями, характерными интонациями, метрами и ритмами армянской народной и профессиональной музыки был создан ряд учебников по сольфеджио именно на основе армянской профессиональной музыки и фольклора. Причем, они рекомендованы для обучения сольфеджио как в музыкальных школах, так и в средних и высших специальных учебных заведениях. Первый из них был составлен Р.Атаяном и М.Терьяном и вышел в свет в 1961-м году. Учебник опирается исключительно на материал народной и гусанской музыки. В первом разделе учебника внимание фиксируется на основных ладах армянской музыки с постепенно возрастающимхватом функционально важных ладовых ступеней. Во втором разделе в целях фиксации внимания на метро-ритмической стороне приведены мелодии с разнообразным ритмическим рисунком, расположенные по принципу постепенного возрастаия сложности метра и ритма. В третьем разделе показаны сравнительно развернутые мелодии из различных ветвей народного творчества: народно-крестьянской музыки, гусанских песен, тагов и примыкающих к последним по некоторым своим особенностям старинных эпических песен. В 1965 г. вышла вторая часть, являющаяся продолжением предыдущего учебника и рекомендованная для прохождения в средних учебных заведениях и консерваториях. Она преследует цель практического ознакомления учащихся в процессе сольфеджирования со звучанием армянской многоголосной музыки. Материал учебника

взят из произведений армянских композиторов-классиков, а также советских композиторов разных поколений. Он включает образцы различных складов многоголосия (гармонического и полифонического – контрастного, имитационного и подголосочного), размещенные в двух разделах: двухголосие и трехголосие.

За ним последовал учебник Е.Кацахян (Ереван, 1969), рассчитанный на прохождение в музыкальной школе.

Учебник С.Самвелян – С.Нагдяна (Ереван, 1977) преследует цель разнообразить учебный процесс в музыкальных школах и училищах и включает материал произведений не только армянских, но и зарубежных композиторов.

Интересен в своем роде учебник Ц.Бекаряна – Ю.Геворкяна (Ереван, 1980), предназначенный для учащихся средних и высших учебных заведений. Авторы, опираясь на развернутые лады диатонического квартового звукоядра, проявили оригинальный по замыслу и выполнению подход к методике развития музыкального слуха на национальной ладо-интонации. В задачу курса не входит глубокое теоретическое изучение ладов. Однако в процессе даются теоретические объяснения: в каждом разделе приведены общие понятия о соответствующем ладе. С целью показа их применения приводятся примеры из армянской народной музыки. Вслед за тем, во всех разделах помещены созданные самими авторами упражнения, на основе которых учащиеся получают возможность ознакомиться с интонационными, метрическими и ритмическими особенностями армянской профессиональной музыки. Наличие собственных мелодий, а также теоретических объяснений отличает данный учебник от остальных. Фактически, являясь пионерами в данной области, авторы прокладывают новые пути к общению с родным искусством.

Со стилевыми особенностями национальной музыки знакомит учебник И.Гаспарян (Ереван, 1989). Это, факти-

чески, хрестоматия, составленная исключительно на материале армянского композиторского творчества.

Большинство названных учебников предназначены также для диктантов. Однако параллельно были созданы пособия по музыкальному диктанту: Е.Кацахян (Ереван, 1967), Ю.Геворкян (Ереван, 1990).

Как видим, даже такой скромный список дает большой спектр возможностей для развития музыкального слуха на основе национальной интонационности. Однако все эти учебники и пособия так и не вошли в обиход, и в учебном процессе применяются редко. В основном, применяются учебные пособия русских авторов.

Фактически, развитию национального уделяется недостаточно, если не сказать очень мало внимания. Доказательством этого служит следующее обстоятельство. На первом–втором курсах консерватории студенты обязаны “сдавать” армянские народные и духовные песни. Большинство “сдает” их с трудом, особенно в начале курса. Постепенно они привыкают к национальной интонации, и только к концу года приобретают относительную свободу в восприятии и исполнении народной музыки. В этом вопросе большое значение имеет комплексное, многостороннее воздействие, которое применяется в учебном процессе. Ведь именно на этом курсе проходят почти все предметы, имеющие отношение к армянскому фольклору и профессиональной музыке: армянское народное творчество, армянская нотопись, расшифровка народных песен, гармония в ладах армянской музыки. Студенты собирают песни во время экспедиций, записывают и обрабатывают их. Весь этот комплекс предметов, посредством знакомства с характерными особенностями армянской музыки, направлен на расширение кругозора студентов и приобретение ими национального мышления. Однако общеизвестно, что наилучшим способом овладения чем-либо является непосредственное соприкосновение, прак-

тическое обращение к нему. На уроках сольфеджио можно предложить студентам петь армянские лады с разными побочными опорами. В мелодическом порядке можно петь разные ступени в этих ладах. С целью развития гармонического слуха, ощущения разницы между европейскими мажором–минором и музыкальной системой армянской музыки, педагог может составить и предложить петь и слушать последовательности в ладах с верхним и нижним вариантами одноименных аккордов. Например,  $B_{\text{v}}$ ,  $H_{\text{v}}$ ,  $B_{\text{iv}}$ ,  $H_{\text{iv}}$  и т.д. Для развития ритмических навыков можно те же последовательности давать с различными ритмо–интонациями. А сочинение музыки в духе армянской народной будет способствовать развитию национального музыкального ощущения, поднимая таким образом также общезестетический уровень. В подтверждение сказанного приведем наш метод работы со студентами.

Курс гармонии в ладах армянской музыки изначально подразумевался и проходился в форме лекций, теоретически знакомящих с особенностями ладообразования армянской монодической музыки, возможностями их гармонизации, а также иллюстрируемых и анализируемых примеров. Этим вопросам, как известно, посвящены статьи Э.Р.Пашиняна в различных сборниках, а также отдельная глава в его же учебнике гармонии. Однако, наряду с лекциями, нами предлагается также практическая работа. Если раньше можно было довольствоваться лишь письменными работами по теме “Лады” и обработкой всего одной мелодии, то в настоящее время этого недостаточно, ибо сегодняшние студенты настолько пропитаны инородной музыкой, что с помощью одной обработки невозможно вывести их на новый уровень восприятия и оценки национальной музыки и, тем более, внедрить в них национальное мышление. С этой целью, подобно тому, как во время курса гармонии постоянно решаются задачи, так и при прохождении характерных особенностей основных

ладов армянской музыки, мы задаем студентам сочинение мелодий в них. После прохождения аккордики соответствующих ладов, они выполняют гармонизацию своих же мелодий. При ознакомлении с комитасовскими принципами многоголосия, студенты применяют их в своих обработках. Студентам предлагаются также письменные работы на темы о гармонических особенностях творчества Р. Меликяна, А.Хачатуряна и т.д., а возможности сочетания армянского ладотонального мышления и современной техники письма: додекафонии, политональности, комплексного полипластового движения, демонстрируемые на аналитических примерах, все же глубже осваиваются именно после самостоятельных попыток письма. Благодаря такому методу, принципы армянского ладообразования проникают не только в сознание, но и в подсознание учащихся. Начальные работы выполняются под сознательным контролем. Однако впоследствии, сочинение мелодий и их обработка выходят на новый уровень, когда контроль и регулировка происходят на подсознательном уровне. Результаты налицо. К концу курса студенты уже выполняют работы без особых затруднений, воспринимают армянскую музыку с легкостью, как свою родную.

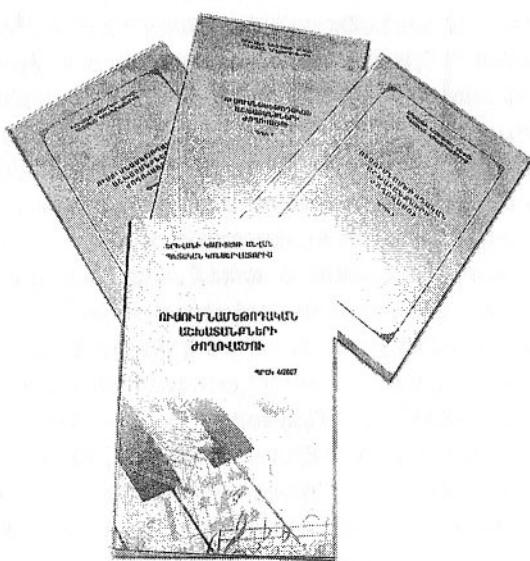
Конечно, будут и возражения: о какой национальной музыке может идти речь в наш век информации и глобализации, когда все стремятся найти общечеловеческие принципы общения на всех уровнях, вследствие чего и происходит сближение культур. Позволим себе не согласиться с возражениями такого рода, поскольку, не имея своего собственного лица, что обеспечивается именно национальной характерностью, мы не только потеряем свое прошлое, но и сможем потерять свое будущее.

#### Примечания

1. Сохор А. Н., Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия., / Проблемы музыкального мышления., М., 1974.

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԹՈՂԴԱԿԱՆ ԱԾԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱՑՈՒ

## ՊՐՎԿ 5



ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ  
ՄԱՍԿԱԿՐԺԱԿԱՆ ՊՐԱԿՏԻԿԻԿԱՅԻ ԱՄՔՆՈՒ

## КАФЕДРА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ

Лилит Ервандовна Григорян  
кандидат искусствоведения,  
профессор ЕГК им. Комитаса

## РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНИЦИАТИВЫ – ЗАЛОГ УСПЕХА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ УЧЕНИКА

*Индивидуальный путь – одно  
из главнейших условий успеха.*  
А.Д. Артобольская

Ценность педагога определяется, наряду с его профессиональными знаниями, степенью его преданности искусству и своим ученикам. Ребенок, который впервые приходит в класс учителя музыки, как личность ему неизвестен. Задача педагога заключается в том, чтобы в процессе обучения бережно, шаг за шагом познавать своего воспитанника, открывать перед ним двери в новый, дотоле неизвестный ему мир музыки, постоянно искать и находить наиболее верные пути к хрупкой, еще не сформировавшейся детской душе, которые помогут наиболее полно раскрыть потенциальные возможности ученика. Развитие воображения, фантазии ребенка – неотъемлемый фактор его художественного воспитания. Безусловно, это отнюдь не легкая задача для педагога. Как утверждал С. Савшинский, “почти невозможно найти слово, которое проникло бы в самую сущность музыки” (1.С.37).

Развивая фантазию ученика, нельзя подавлять его индивидуальность: шлифовать способности надо терпеливо и умело. Музыкальная инициатива, пробужденная и воспитанная в школьные годы, должна в последующем стать защитой от безвкусицы и посредственности в искусстве. В процессе обучения важно обратить внимание на многообразие и контрастность репертуара, проходившего

классе по специальности: произведения прошлых веков своей чистотой и совершенством доставляют радость ученикам – они имеют такое же право на звучание в наши дни, как и произведения классиков и романтиков, сочинения современного периода и национальных авторов.

Как важнейший фактор художественного воспитания, в центре внимания педагога постоянно должно быть развитие воображения ученика\*.

Формирование его способности воспринимать музыку, чувствовать ее становится сверхзадачей, конечной педагогической целью любых форм общения с музыкальным искусством, в том числе, игры на инструменте.

В понятие педагогики должна непременно быть включена систематичность занятий, педагог по специальности не просто время от времени должен прослушивать ученика, но и обязан вести его по нелегкой дороге постижения музыки. Выполнением этой ответственной миссии может успешно заниматься лишь всесторонне образованная личность, способная привить своим воспитанникам любовь к живописи, поэзии, театру, истории. Педагогическое мастерство заключается и в умении выявлять творческую индивидуальность ученика, угадывать скрытые, невидимые черты и развивать их.

Представляется справедливой мысль о необходимости особого внимания к раскрытию внутреннего мира ученика. Важно исключительно чуткое отношение к нему, умение просто и, вместе с тем, интересно общаться с ним, говорить о разном.

Некоторые считают, что индивидуальность исполнителя проявляется стихийно. Да, действительно. Однако такое утверждение верно только в отношении сложившего

---

\* Приемы активизации детского музыкального мышления многообразны: сюда может быть причислено, в том числе, и участие в коллективном музикации.

гося артиста незаурядного дарования. Но, если речь идет о музыкальном воспитании ученика, не блещущего природными данными, огромное значение приобретает ответственность педагога за формирование духовного мира и эстетических вкусов “среднего” ученика. Этот путь труден и долгий. Безусловно, педагог обязан понимать, что индивидуальные особенности такого ученика находятся слишком глубоко внутри, в “тайниках” детской души.

К сожалению, практика музыкального воспитания таких учеников весьма часто основана на настаивании. Здесь огромное значение приобретает личное мастерство педагога: его задача – помочь становлению индивидуальности даже скромного по данным ученика.

Учитель, в подлинном значении этого слова, должен уметь раскрыть перед учеником богатейший и многообразнейший мир выразительных средств, в неистощимой сокровищнице которого каждый обретет нечто особое, близкое своему призванию и складу личности. Педагог подсказывает ученику, как в просторном и безбрежном “океане” музыки прокладывать свой путь. Нелегкое это дело, ибо кроме эрудиции и практического опыта, необходимо обладать еще и особым даром “видеть” ученика, умением распознавать его возможности, степень преданности делу. Все это возможно лишь при одном условии: учитель должен любить своих учеников. Ни усталость, ни болезнь, ни другие жизненные проблемы не должны притупить у педагога внимания ко всему окружающему, и прежде всего, к своим воспитанникам.

Основная форма, в которой протекает процесс обучения и воспитания ученика в классе по специальности – это работа над музыкальным произведением. Глубокое и всестороннее постижение произведения определяет построение исполнительского замысла, который будет тем увлекательней и интересней, чем ближе он природе ученика, чем вернее ассимилированы в нем средства выра-

зительности, почерпнутые от учителя и из других источников.

Проявить себя органично и свободно в трактовке сочинения, оставаясь точным в прочтении авторского замысла – такова важнейшая задача, стоящая, в равной мере, и перед учеником, и перед учителем.

Одновременно с развитием замысла идут активные поиски средств воплощения, в которых, несмотря на то, что учителю и ученику предстоит совместная творческая работа, однако именно учитель остается руководителем и вдохновителем процесса. Ученику же необходимо ощущение искренней заинтересованности учителя процессом занятий, совместной радости познания музыки: он очень остро реагирует на свой контакт с педагогом и, тем более, на его недостаточность.

Проблема техники привлекала и продолжает привлекать внимание пианистов и педагогов. Существует множество школ, методических трудов, пытающихся обосновать волнующую проблему и предложить пути к решению технических задач, вопросов, связанных с культурой тренировочной работы.

Немало говорится и о необходимости привития ученикам, наряду с музыкальными приемами, комплекса фортепианных навыков, важности овладения мышечным аппаратом как средством воплощения своих художественных намерений, ибо даже самые интересные в творческом отношении исполнительские идеи, если технический аппарат не в порядке, останутся нереализованными\*.

Одной из важнейших составляющих в формировании

\* Ограниченный арсенал технических средств даже самым музыкально одаренным детям мешает достичь совершенства в игре. Именно поэтому так важно с первых шагов обучения позаботиться о техническом развитии своих питомцев и об устранении причин, тормозящих это развитие.

музыканта–исполнителя является сценический опыт: юные музыканты, независимо от того, станут ли они в будущем артистами, должны выступать на сцене с первых лет обучения. Желательно, чтобы ученик чаще выступал на концертах, закрытых вечерах. Показывая на публике многое из того, что проходится в классе, ученик совершенствует свою игру, оттачивает свое умение. Девизом А.Б.Гольденвейзера были слова: “Эстрада – лучшая школа” (2.С.61).

В процессе занятий особое значение имеет обращение к классическому наследию, открывающему перед учеником широкие перспективы, напоминая хорошо известную истину, что подлинный прогресс искусства невозможен без органического единства приемственности и новаторства: “Классика потому и классика, что в каждую эпоху то или иное явление поворачивается к людям своей новой гранью” (3.С.45). Композиторы–классики оставили нам ярчайшие образцы музыкальной культуры (в том числе, и для детского педагогического репертуара), и поэтому изучение музыкальной классики в классе по специальности, начиная с первых шагов профессионального обучения, чрезвычайно важно: ведь именно здесь и происходит наиболее осозаемое воспитание молодого музыканта как человека больших духовных потребностей, формирование его высокого художественного вкуса. Работа педагога–музыканта должна быть, по существу, не только примером готовности к постоянному обновлению своего опыта, но и образцом безграничной преданности делу воспитания музыканта высокой и разносторонней музыкальной культуры.

На уроке, во время исполнения, необходимо переключать внимание учащегося на его собственное исполнение музыки: всегда ли оно у него интонационно осмысленно? На разных примерах можно убедить его в том, как много значит правильная акцентуация, темповые и динамиче-

кие нюансы, шрихи и, конечно, образно–содержательный характер музыкального текста: ласковый или задорный, шутливый или печальный. Тем самым, педагог, как бы раздвигая рамки понятий и представлений своих питомцев об окружающем их мире, развивает в них умение видеть и чувствовать прекрасное, образно и гармонично воспринимать музыкальное искусство. В этом – сверхзадача любого профессионала, занимающегося музыкальным обучением и воспитанием подрастающего поколения: ведь пробудить струнку художника, развить эмоциональность, яркую образность мышления мы, педагоги, обязаны в каждом.

В работе с начинающими желательно первые две–три недели посвятить развитию слуховых и ритмических представлений ученика, ознакомить его с клавиатурой, нотоносцем и записью звуков на нотном стане.

На начальном этапе первейшая задача педагога по фортепиано – научить ученика правильно сидеть за инструментом. Это очень важно, так как зрительное впечатление от процесса игры так же подлежит эстетической оценке. Опытным педагогам давно известно, что звучание инструмента связано с целесообразностью движений в процессе игры: что хорошо звучит – должно хорошо выглядеть. Сообразно с этим, художественно свободное исполнение невозможно при неправильной посадке ученика за инструментом.

Особое значение с первых же шагов обучения учитель музыки должен придавать ритмической стороне исполнения, так как “ритм в музыке является первичным, он помогает выразить движение” (4.С.114). Бессспорно, в обязанности преподавателя музыки входит необходимость постоянно шлифовать слух ученика, вырабатывать науки целесообразного восприятия элементов музыки – интервалов, аккордов, мелодических и гармонических оборотов.

Нет сомнения в том, что прежде всего, педагог хорошо должен знать каждого своего ученика: он располагает достаточным временем, чтобы не только определить наличие собственно музыкальных способностей у поступающего к нему в класс ребенка, но и представить общий уровень его умственного развития, круг его интересов. С первых же шагов учебы ребенку на уроке должно быть интересно: увлечь его занятиями музыкой – первоочередная забота педагога. К примеру, в классе фортепиано с начинающими можно подобрать простейшие мелодии, а затем и аккомпанемент к ним или предложить закончить незавершенную мелодию, а можно подобрать знакомую мелодию от разных звуков. Такой вид занятий увлекает детей, будоражит их творческую инициативу.

Воспитанию музыкальной самостоятельности способствует и развитие внутреннего слуха, которое осуществляется во взаимодействии занятий по специальности и сольфеджио, сюда входит и чтение с листа. Результаты воспитания слуховой самостоятельности могут быть успешными лишь тогда, когда этим занимаются целенаправленно и систематически. Принципиально важно, чтобы наряду с техническими упражнениями подобрать, трансponировать мелодию и т.д. – перед учеником ставились и задачи образного характера, требующие умения мыслить: определить настроение музыки, обратить внимание на элементы полифонии, проследить за мелодией, проходящей в разных голосах, ощутить дробление музыкальной речи.

Ценные упражнения – апликатурные. Выполняя их, ученик должен соображать каким пальцем начать играть, чтобы дальше было удобно и целесообразно. Значение этих заданий для выработки навыков для чтения с листа, умения смотреть и думать вперед трудно переоценить. Такие примеры могут быть предложены и самим педагогом с использованием отдельных тем и фрагментов из

лучших музыкальных произведений, которые ученику придется изучать целиком.

Слуховые упражнения, которые ученик играет в классе под руководством своего учителя, самым непосредственным образом влияют на общее музыкальное развитие ребенка и на приобретение им исполнительских навыков.

Приобщая ребенка к музыке, надо его увлечь, сделать так, чтобы самое, казалось бы, скучное задание стало интересным. Чередуя разные виды работы, чтобы не рассеивалось детское внимание, можно доступно объяснить непонятное, часто с помощью самых неожиданных образных сравнений.

Да, такие занятия дают настоящий творческий простор учительской фантазии и изобретательности! Иногда, расчитывая на подготовку, полученную учеником ранее (в детском саду или в подготовительном классе) и на дальнейшие занятия в теоретических классах, педагог сразу начинает его учить игре на фортепиано, основное внимание уделяя технологии. Он обучает технологическим приемам на инструменте, не думая подчас о содержании, которое должно быть выражено с помощью этих приемов. Из уроков исключается всякая работа, направленная на воспитание внутренней восприимчивости к искусству, музыкального мышления, сознательного отношения к исполняемому. Такой педагог добивается только умения, а не искусства. Заниматься с учениками музыкой надо с первого урока: ведь прежде, чем посадить ребенка за инструмент, нужно, чтобы он знал, зачем это делается, а главное – хотел бы этого. В предисловии к школе “Наши маленьким пианистам” Г.Г.Нейгауз писал: “С самого первого занятия ученик вовлекается в активное музенирование. Совместно с учителем он играет простые, но уже имеющие художественное значение, пьесы. Эмоциональное состояние ученика будет совершенно иное, повышенное, по сравнению с тем, какое бывает при разучивании

сухих упражнений и этюдов, необходимых для, так называемой, "постановки" руки: дети сразу же ощущают радость непосредственного музенирования и непосредственного восприятия хотя и крупицы, но искусства"(5.). Совместное исполнение вместе с учителем, если ученик играет даже только одну ноту, можно использовать как возможность для работы над контрастными звуковыми образами, (*p-f-ff, ff-f-p*). Помимо этого, совместное исполнение учителя и ученика приобщает слух ребенка к тому, что Ф.Бузони называл "лунным светом, льющимся на пейзаже". Имеется в виду педаль, которую может использовать учитель. Действительно, звучание, воссоздаваемое с помощью педали, становится богаче и содействует более интенсивному развитию звукового воображения ученика.

При естественной посадке за фортепиано, более рационально в начале обучения правой рукой играть в верхней части клавиатуры, а левой – в нижней. Именно этот способ предлагал Шопен. Он советовал идти от одного из звуков, который "легко могли бы спеть все – женщины, мужчины, дети, старики. Этот звук называют "ut", "до" или "с" (он находится посередине клавиатуры, перед двумя черными клавишами" (6.С.114). И наконец, "идя от этой ноты направо, находят все более высокие ноты, а идя от той же ноты налево – все более низкие звуки. "Для того, чтобы написать эти звуки, – добавляет Шопен, – все линейки выше той, на которой мы поместим наше "ut", будут служить для высоких звуков, а все те, которые находятся ниже, будут служить для низких нот" (6.С.114).

Вначале музыкального обучения особенно важен фактор накопления музыкальных впечатлений. Игре на инструменте должен предшествовать период формирования слуховых представлений. Триединство музыкального искусства: сочинение–исполнение–восприятие должно восприниматься учениками практически. Начинать занятия

музыкой на фортепиано целесообразно с развития восприятия. С первых же встреч с ребенком в классе фортепиано важно "погружать" ребенка в музыку, "заряжать" его, учить сразу же активному слушанию. Со временем, на смену навыкам слушания, умению почувствовать настроение небольшой пьесы, приходят более сложные навыки: узнавание повторяющихся тем–образов, различие контрастных тем и т.д.

Очевидно, что проблемы обучения и творческого развития ученика должны быть тесно связаны. Сам процесс творчества, обстановка поиска и открытий на каждом уроке вызывает у детей желание действовать самостоятельно. Кем бы ни стал ученик в дальнейшем, задача учителя музыки воспитывать в нем творческое мышление. Умение и желание творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ученика. Педагог должен помнить, что в высшем смысле он должен быть не только учителем "умений", сколько воспитателем чувств. Бессспорно, глубина мышления и переживаний – это дар. Этому не научишь. Но красоте чувствований педагог обязан учить.

Путь к тому, чтобы змоционально увлечь ребенка много. Сюда входят и конкретно–исполнительский показ педагога и своеобразное дирижирование. Но, прежде всего, слово. Оно не только указывает на ошибки и неточности, но и поясняет, раскрывает образными сравнениями, ассоциациями и т.п.

Словесные точные образы и сравнения пролагают дорогу к сердцу ребенка и представляют собой как бы гибкий мостик между восприятием музыки учителем и учеником и способствуют, в свою очередь, пробуждению в учащихся творческого воображения. Задача сводится не к тому, чтобы словесными определениями иллюстрировать музыку, а к тому, чтобы с их помощью выявить лишь общий эмоциональный тон, характеризующий музыкальные образы исполняемого произведения. Педагог обязан

развивать красоту мыслей и чувств своих учеников. Это можно и должно развивать, это приобретается культурой, глубиной знаний, дающих пищу интеллекту. Тонкий знаток проблем музыкального воспитания Д.Кабалевский был прав, когда напоминал: “Скучная, сухая беседа о музыке с детьми – это не только потерянный детским час времени (...), его ценой могут оказаться дети, для которых музыка будет навсегда потеряна” (7.С.81).

И все-таки это счастье, принадлежать к числу тех, кто с радостью отдает свои знания, сердце и опыт подрастающему поколению – нашему музыкальному будущему. Ведь кем бы они не стали потом – врачами, артистами, дипломатами, учителями – им всем нужна, необходима в жизни музыка.

#### Примечания

- 1.Савшинский С., Пианист и его работа., Л.: Советский композитор, 1963.
2. Левинсон Л., Роза Тамаркина, какой она запомнилась., //Советская музыка., 1980 N7.
3. Товstonогов Г., Вечно живое и движущееся явление., //Советская музыка., 1980 N6.
- 4.Стогорский А., А проблемы – все те же., //Советская музыка., 1980 N6.
5. Нейгауз Г., Предисловие к /Нашим маленьким пианистам., изд.3–е., М.,1966.
6. Мильштейн Я., Советы Шопена пианистам., М.:Музыка.,1967.
7. Хаймовский Г., Будить лирическое чувство., //Советская музыка., 1966 N6.

Жанна Григорьевна Баграмян  
преподаватель ЕГК им.Комитаса

#### О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ Н.И.СТЕПАНЯН

Нина Ивановна Степанян (1928–1978) – фигура по-своему уникальная. Педагог-эрudit, тонкий пианист, блестящий ансамблист... Она ушла из жизни в самом расцвете сил, но оставила добрую память у всех, кто с ней общался, учился, бывал на ее концертах. “Ее облики, художественный и человеческий, находились в тесной сопряженности. Неоцененная при жизни, она осталась в наших сердцах”\*.

Наделенная от природы поистине незаурядными музыкальными способностями, она приобрела крепкий профессионализм и впитала лучшие традиции Ленинградской пианистической “школы” в классах своих педагогов – профессоров ЕГК А.В.Зейлигера, позже – Г.В.Сараджева.

Еще в годы учебы, выступления Н.И.Степанян отличались зрелостью и удостаивались наивысшей похвалы. Такую характеристику она получила от экзаменационной комиссии в ЕГК после исполнения *f-mol*/ного Концерта Ф.Шопена: “Исполнение в высшей степени удачное. Обаятельный звук, прекрасная музыкальная фраза, студентка обладает строгим музыкальным вкусом. Оценка 5+” (1.С.62).

С 1950 года Н.И.Степанян систематически выступает с концертами в городах и районах республики, а также по радио и телевидению как с сольными концертами, так и с симфоническим оркестром и в различных ансамблях.

\* Из выступления В.В.Саркисяна на Вечере воспоминаний в честь 70-летия Н.И.Степанян.

Что характерно для ее исполнительской манеры? Это архитектоническая стройность, графическая четкость, филигранная звуковая отделка. Категорический отказ от всего внешне броского, претенциозного, всего, что могло бы отвлечь аудиторию от главного в музыке.

“В ее игре не было ничего приблизительного. Удивительная точность, повышенная требовательность к себе, ученикам, к окружающим”\*.

У Нины Ивановны была маленькая рука с узкой ладонью, как говорится “не пианистическая”. При таких физических возможностях суметь реализовать свои исполнительские замыслы – примета сильного характера и не-заурядного ума. Она досконально изучила рояль, знала, чего можно добиться на нем и как это сделать. А благодаря своим превосходным музыкальным данным, она великолепно чувствовала законы музыкальной выразительности. У нее было идеальное соответствие движений звуковому замыслу. В них не было ничего лишнего, расчетанного на внешний эффект. Все было экономно, целесообразно и подчинено выразительному смыслу исполняемого произведения. Ее пианизм казался естественным проявлением природного дарования и заставлял забывать о том напряженном труде, который приводит к совершенству. Слушая ее понимали, что художественные достоинства артиста гораздо важнее его физических недостатков.

Порой, Н.И.Степанян упрекали в чрезмерной эмоциональной сдержанности. Да, наверное иногда эмоциональность, строгость ее игры доходили чуть ли не до аскетизма. Но такова была ее художественная природа.

Игра ее увлекала огромным напряжением мысли и во-ли, поразительной рельефностью ритма, фразировкой,

динамическими состояниями. Ее исполнение запомнилось тонкой разработкой деталей, тщательно обдуманной нюансировкой, безукоризненным техническим совершенством. Ее игру отличали широта дыхания, внятность дикции, склонность к простоте, строгости, неукоснительное следование авторскому тексту, явная нелюбовь к чувственности.

Стоило ей только начать играть и все чувствовали, что за роялем сидит большой музыкант, тонкий художник с благородным, безупречным вкусом.

Ее исполнительский стиль воспитывал, слушатель всегда получал содержательные, волнующие художественные мысли.

“На протяжении ряда лет Нина Ивановна Степанян выступает с сольными программами и с симфоническим оркестром Армфилармонии, а также радио и телевидения. Игру ее отличает глубокая содержательность, тонкий вкус, чувство формы, стиля, эмоциональность, артистизм...”\*.

Н.И.Степанян имела огромный репертуар и многое из него исполняла в концертах. Начиная с Куперена, Скарлатти, Баха и заканчивая произведениями современных авторов. Особенно памятны концерты, где она исполняла произведения Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Шуберта, Скрябина. Она исполняла многие сонаты Бетховена, в том числе, труднейшую оп.110 №31. Сам строй бетховенской музыки, ее мужественный и волевой характер, эмоциональные контрасты были созвучны ее романтической индивидуальности.

Может быть из-за ограниченных физических возможностей ей было нелегко на вершинах кульминаций, в музыке, требующей плотного, насыщенного форте. Зато ей

\* Из выступления Р.А.Шугарова на вечере в честь 70-летия Н.И.Степанян.

\* Из ходатайства ЕГК по поводу присвоения Н.И.Степанян звания заслуженной артистки (Государственный архив Армении).

не было равных в медленных частях, в эпизодах лирико-созерцательного характера, где проявлялась ее высочайшая культура.

Она стремилась к исполнительскому охвату целого, умению передовать не ноты, не детали сами по себе, а "сквозное" действие произведения. В звуковом отношении интересно исключительно умелое сопоставление разнообразных тембровых звучностей.

Придавая чрезвычайно большое значение звуковой стороне фортепианного исполнения, она, вместе с тем, избегала таких приемов туще, которые излишней красочностью заслонили бы благородную простоту звука. Ее проникновенное чувство глубины достигала особой убедительности в интерпретации произведений Шопена. Настолько интонационно выразительно звучали под ее пальцами мазурки, вальсы, прелюдии, экспромты, Концерт *f-moll* (дирижер М.Малунцян), наконец *h-moll*ная Соната. Как умело использовала она богатство звуковой палитры фортепиано, передавая тончайшие оттенки чувств. Она заставляла себя слушать значительностью выражаемого. Все звучало просто, благородно, в то же время, очень рельефно. Ритмическая гибкость и выразительность отдельных фраз всегда подчинялись общей концепции исполняемого произведения, цельности.

Особое внимание она уделяла педали. Владея искусством педализации, она сделала ее сильным выразительным средством, важнейшей музыкальной краской. Особое место педаль занимала в ее интерпретации произведений Скрябина. В многогранной скрябинской фактуре она умела с помощью педали создавать особую звучность, порой заставляя музыкальный рисунок как бы вибрировать.

Нина Ивановна исполняла сонаты (N2,3), прелюдии, этюды Скрябина, сумев мастерски передать поразительные эффекты скрябинской тембральности.

Особое место занимали в ее репертуаре произведения Шумана. Она исполняла в концертах Арабески, Фантастические пьесы, Концерт *a-moll* (дирижер Д.Залян) и, конечно, "Крейслериану". Как всегда далекая от внешней виртуозности и эффектов, Нина Ивановна умела передать очаровательный, полный контрастов мир Шумана, мир одухотворенных порывов и нежных откровений.

Много играла Н.Степанян произведения армянских композиторов: танцы Комитаса, Поэму А.Хачатуряна, танцы Н.Тиграняна, миниатюры Бархударяна.

Часто ей доводилось исполнять произведения современных композиторов, с которыми она находилась в давнем творческом сотрудничестве. Среди них А.Арутюнян, А.Бабаджанян, Г.Егиазарян, Г.Чеботарян, Э.Багдасарян, С.Джербашян, В.Котоян, Р.Андрисян, Г.Сараджев\*.

Исполнительский облик Н.И.Степанян будет неполным, если не вспомнить о ее игре в различных ансамблях. Ею и виолончелистом Феликсом Симоняном были исполнены все Виолончельные сонаты и вариации Бетховена. В Ереване это было первое исполнение всего цикла.

Играла она и в различных камерных составах – в трио с А.Вартаняном и А.Вардикяном; с Ж.Тер-Меркеряном и Ф.Симоняном; в квинтете с А.Алиевым, Э.Маркаряном, С.Хачатряном и Р.Бегларяном.

В камерном исполнительстве особо проявились тонкие черты ее музыкальной натуры: чуткость, умение слушать партнера, способность отличать главное от второстепенного. И здесь ее игру отличали тонкое чувство стиля, большая музыкальная культура, крайне сдержанные, экономичные, но абсолютно непринужденные и свободные движения.

Те, кому довелось слышать Н.И.Степанян в концертах,

\* 2 пьесы Г.В.Сараджева – "Кани вур джан им" и "Кеманча" – посвящены Н.И.Степанян.

надолго сохранили незабываемое впечатление от ее исполнения, которое отличалось той внутренней тонкостью и простотой, которая и составляет отличительную черту подлинно талантливых музыкантов.

#### Примечания

1. Бабаян Ш.О., Георгий Сараджев., Ер., 1997.

Шушаник Оганесовна Бабаян  
доцент ЕГК им. Комитаса

#### НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ МЕЛОДИЧЕСКИХ ЛИНИЙ В ПОЛИФОНИИ И.С.БАХА

*Бесконечная мелодия Баха является более подлинной... Она беспрепятственно направлена на развитие линейных напряжений, полных внутреннего стремления.*

Эрнст Курт

Сложная структура полифонии предъявляет особые требования при восприятии – необходимо следить за развертыванием музыкальной мысли в каждой линии, охватывая единовременно весь комплекс звучащих голосов. При этом горизонтальный аспект становится преобладающим: поведение всех элементов музыкального языка, в основном, определяется развитием мелодической линии.

Стремление мелодических голосов к самостоятельности и независимости, рельефной характеристике каждой линии приводит к различного рода несовпадениям – типичной особенности полифонической речи: несовпадениям кульминаций – кульминации одного голоса, как правило, соответствует спад, либо только начало развития в другом; избеганиям одновременных окончаний – четкое кадансирование в одном голосе совпадает с продолжением или началом музыкальной мысли в другом. Безусловно, это принципиальный момент, так как совпадение означает согласные действия, свидетельствуя, в свою очередь, о подчинении голосов какому-то одному из них. Кроме того, совпадения способствуют проникновению гармонического элемента в полифоническую ткань.

Во всех двухголосных Инвенциях Баха находят свое осуществление эти ведущие принципы полифонии. Так, в двухголосной Инвенции *a-moll* завершение мотива в одном голосе постоянно совпадает с “набегающей фигурой” затактового мотива в другом (такты 2, 6, 8, 13). В Инвенции *f-moll* ярко проявляется столь характерное для полифонии взаимоотношение голосов – несовпадение мелодических вершин в двух голосах, когда в своем развитии один голос достигает своей интонационной опоры, другой либо начинает, либо продолжает свое движение.

Очень часты и несовпадения развитий мелодических линий, выявляющие, тем самым, своеобразие каждого голоса, подчеркивая его самостоятельность и индивидуальность разнонаправленностью изгибов мелодического рисунка. В случаях, когда отсутствует ритмический контраст и голоса совпадают в своем движении, как бы объединяясь в одновременности, Бах удивительно тонко небольшими отклонениями, не всегда даже бросающейся в глаза разнонаправленностью не дает голосам слиться и позволяет сохранить в одновременности свою мелодическую независимость. Заметим, что Гендель в подобных случаях не избегает гармонической согласованности.

Так, в двухголосной Инвенции *A-dur* (такты 12–14) в одновременных шестнадцатых как будто не сложно следить за движением двух голосов, ведь они совпадают, но ухо должно все время следить за неожиданными изгибами каждой линии, настолько непредсказуемы повороты в развитии каждого голоса.

В Прелюдии *e-moll* из Пятой Английской сюиты подобные мелодические несовпадения при ритмическом объединении двух голосов имеют особое значение основной движущей силы пьесы (интересно и их точное проведение всякий раз по три такта). Пьеса в целом поражает сочетанием исключительной свободы, размаха скорее фантазии, не прелюдии, и строгости формы – это, в сущности, фуга.

И в Дуэтах Баха (например, №2 *F-duri* №3 *G-dur*) можно видеть, что независимость, интенсивность мелодического развития каждого голоса настолько велики, что они не теряют самостоятельности и в том случае, когда совпадают в своем движении.

Итак, в полифонии важнейшими являются законы развития мелодической линии. В связи с этим, остановимся на некоторых особенностях ее движения. Заметим, что при развитии одноголосной мелодии горизонтальный аспект не только решающий, но и единственный, что особенно ценно для восприятия – внимание целиком концентрируется в одном направлении. Особое значение приобретает логика горизонтального развертывания мысли, при этом главным представляется свободное движение мелодической линии через интонационные, смысловые опоры к кульминационным вершинам. Именно эти смысловые опоры определяют ее содержание, характер, направление движения и особенности строения.

Двенадцать циклов Баха для скрипки и виолончели со-ло, может быть, самые поучительные с точки зрения изучения возможностей одноголосной мелодии. Приведем один из примечательных примеров – Сарабанду *c-moll* из Пятой виолончельной сюиты. Необычайный масштаб и глубина эмоционального содержания, законченность и зримость образа достигаются исключительно средствами развертывания одноголосной мелодической линии. Характерные интонационные опоры на третьей четверти подчеркивают и выражают не только шаг, поступь танца сарабанды, но и тяжесть глубоких, серьезных раздумий, а полутоновые интонации–вздохи (в такте 13, 14 проходит мотив ВАСН) каждого такта, – и нисходящие, и устремленные вверх, – придают Сарабанде трагический характер.



Мелодия, лишенная поддержки, полнее использует свои собственные ресурсы. Так, Э.Курт отмечал особую насыщенность скрытыми голосами одноголосной мелодической линии Баха. Говоря об этой уникальной особенности баховского письма (скрытой полифонии) М. Букофцер писал: "Его мелодическое мышление было настолько наполнено полифонией, что он не мог не вызывать полифоничности даже когда писал одноголосие... Бах сгущал два независимых голоса в одну линию". И далее Букофцер приводит интересный пример из клавирной Аллеманда Второй Партиды *c-moll*, предлагая верхний голос в двух вариантах – вначале так, как это написано у Баха, и ниже – в своей нотации, которая выявляет "подразумевающееся взаимодействие двух последовательных голосов" (2.С.304).

Ex. 88. Bach: *Allemande* from the second *Partita*.



Кроме того, у Баха есть целый ряд произведений, где внимание направляется на непринужденное мелодическое развертывание, напоминающее свободное высказывание струнного или духового инструмента в сопровождении клавесина, разъединенные дополнительно и по тембру, они никогда не сливаются. В этих пьесах сила мелодического движения столь велика, что она вовлекает в него и аккомпанемент, как бы поглощая его, главным становится один голос, развитие которого определяется лишь собственными мелодическими закономерностями. Напомним некоторые произведения такого рода: Пастораль *c-moll* из "Полифонической тетради" И.А.Браудо, *Andante* из Второй Партиды *c-moll*, вторую часть Итальянского концерта. Гармонический аккомпанемент здесь явно играет роль фона, намеренно выдержанного в равномерной пульсации, что оттеняет свободу и независимость мелодического развертывания, непрерывность которого преодолевает все возможные границы (метрические, гармонические).

В своем свободном развертывании баховская мелодическая линия часто проходит ряд промежуточных кульминаций на пути к своей главной вершине\*.

При этом достижение кульминаций отмечается характерным пропеванием; не акцентом, содержащим в себе неожиданность толчка, удара, а скорее акцентом, в котором сказывается именно "первоначальная природа акцента как пения и дления" (В.Холопова). Это не ритмический акцент, подчеркивающий ритмическую пульсацию сильных и слабых долей, подкрепленный гармоническими сменами в классическом стиле, а именно мелодические кульминации, обозначающие развитие мелодии.

Надо сказать, что данный вопрос является весьма су-

\* См., например, тему fis-moll'ной Фуги из I тома "Хорошо темперированного клавира".

щественным при редактировании баховских произведений. Отмечая эти смысловые интонационные вершины, редакторы нередко используют тот же знак акцента (>), который принят и в произведениях классического стиля. Таким образом, содержащееся в них различие (т.е., в одном случае акцент, в другом – мелодическая кульминация) наглядно не отражено, что и вносит путаницу: учащиеся, а иногда и педагоги, воспринимают знак недифференцированно, прямолинейно\*.

В своей “Полифонической тетради” И.Браудо почти полностью отказался от общепринятого знака акцента (>), оставив его только для случаев, где он не противоречит содержащемуся в нем значению. Например, в очерчивании кадансов в Маленьких прелюдиях *D-dur* и *E-dur*, где необходимо именно расчленяющее действие акцента. Мелодические же кульминации И.Браудо отмечает знаком (–), безусловно, более соответствующим их природе.

Мелодические линии в своем развитии преодолевают метрические опоры, устремляясь к своим интонационным кульминациям. Несовпадения кульминаций в различных голосах приводят к созданию в полифонии особой мелодики, характерная черта которой – независимость от тактовых делений и метрических акцентов. Можно напомнить ярчайшее проявление этой свободы – тему канона в дециму из “Искусства фуги” Баха. Независимость от тактовой черты, в свою очередь, вызывает возникновение интонационных опор и кульминаций на слабых долях такта. Мелодии же классического стиля свойственны четкое ощущение такта с наличием в нем сильных и слабых долей и, в связи с этим, равномерные, периодические акценты, способствующие расчлененности мелодических построений.

\* Как часто можно услышать в ученическом исполнении наездливые, дробящие непрерывную баховскую линию акценты, нарушающие логику мелодического развертывания.

Характерные особенности полифонической мелодии находят яркое выражение в музыке И.С.Баха, где свободное развертывание мелодических линий, выполненное жизнью мотивов, их развитием и плавным сцеплением, не допускает деления на такты и тем более равномерных метрических акцентов.

Так, в двухголосной Инвенции *c-moll* тема изложена равномерными шестнадцатыми, тактовая черта в данном случае имеет чисто условное значение, так как для этой спокойно развивающейся мелодии невозможно деление на какие-нибудь ритмические группы. Заметим, что ее высшие точки попадают на слабые доли. Напомним певучие, ясно расчлененные, четко оформленные в ритмические группы шестнадцатые Моцарта (например, во второй части Сонаты *C-dur*, K.545), где изгибы мелодической линии, ее смысловые вершины почти всегда точно совпадают со своими метрическими опорами, чтобы еще раз увидеть различие основ обоих стилей.

В двухголосной Инвенции *a-moll* (такты 3–6) певучие синкопы, концентрирующие в себе мелодические устремления верхнего голоса, сводят на нет действие тактовой черты и сильного времени. Для этих синкоп характерно то, что они соединяют в себе кульминацию развития предыдущего мотива и начало следующего. “Мелодические синкопы” (И.Браудо) несут большую мелодическую нагрузку, отсюда их особая певучесть, лишенная акцентности синкоп классического стиля.

Э.Курт подчеркивает отличие мелодических кульминаций в полифонии от синкоп классического стиля. “Это не синкопы в смысле привычной нам классической ритмики, хотя с внешней стороны и похожи на них, в них отсутствует своеобразная прелест неожиданности ударения настоящих синкоп...” (З.С.146). Напомним упрямые бетховенские синкопы в заключительной теме I части Сонаты *E-s-dur* op.7, полные остроты и неожиданности, суть кото-

рых заключается в несовпадении метрической и действительной опор. Этот конфликт вызывает непременно толчок, ударение, вызванное нарушением привычной метричности; в музыке появляются неуравновешенность, беспокойство, которые сглаживаются восстановлением метрических опор. При этом "игра" смещенных акцентов на слабых долях, как и акцентов на сильных долях, однаково способствует упругости ритмической пульсации, которая является особенностью классического стиля.

Вследствие метрической свободы, бауховская линия приобретает необычайную широту, протяженность; смещение метрических опор дает импульс развитию, достигая свободы, почти импровизационности развертывания.

А.Г.Рубинштейн в своих Лекциях, характеризуя Прелюдию *fis-toff* из II тома "Хорошо темперированного клавира", обратил внимание на то, что больше всего этой мелодической линии соответствует определение "бесконечная мелодия", если бы этот термин не связывался в нашем сознании с музыкой иного времени и стиля. Интересно заметить, что несколько позднее Э.Курт также говорит почти теми же словами, что если бы термин "бесконечная мелодия" не был занят, его следовало бы отнести (и с большим правом) к мелодике И.С.Баха.

#### Примечания

1. Браудо И., Артикуляция., Л., 1973.
2. Курт Э., Основы линеарного контрапункта., М., 1931.
3. Bukofzer M., Music in the Baroque era from Monteverdi to Bach., N. Y., 1947.

Գոհար Գևորգի Զալինյան  
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

#### ՈՒՂԲԵՆ ՍԱՐԳԱՅԱՆ «ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԱԼԲՈՒՄ» ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ՑՈՒՑՈՒՄՆԵՐ

Դայ ժամանակակից երաժշտական գրականության մեջ իրենց հաստատուն և արժեքավոր տեղն են գրավում Ռուբեն Սարգսյանի ստեղծագործությունները:

Դայ ժամանակակից երաժշտական գրականությունը նա հարստացրել և շարունակում է հարստացնել իր բազմաթիվ ու բազմաժամկետ երկերով:

Ռ.Սարգսյանն ավարտել է Սայաթ-Նովայի անվան երաժշտական դպրոցը, 1960 թ-ին: 1964 թ-ին դասեր է առել Եղվարդ Բաղդասարյանից, իսկ 1966 թ-ին ընդունվել է Ռ.Մելիքյանի անվ. Երաժշտական ուսումնարանի՝ Գ.Դաշնինյանի դասարանը: Ուսումնառության տարիներին կոնպոզիտորը գրել է դաշնամուրային Տրիո, դաշնամուրի և նվագախմբի Կոնցերտինո, որտեղ դաշնամուրի նվագարաֆինը կատարել է հեղինակը, (կամերային նվագախումբ, դիրիժոր՝ Զ.Սահակյանց), ապա սիմֆոնիկ նվագախմբի Կոնցերտ (առաջին անգամ հնչել է ռադիո-հեռուստատեսության սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմանը, դիրիժոր՝ Ռ.Մանգասարյան): 1968 թ-ին Ռ.Սարգսյանն ընդունվել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի՝ Ռ.Սարյանի ստեղծագործական դասարանը:

Դեղինակի իսկ վկայությամբ նրա ստեղծագործական ձեռագրի ձևավորման գործում մեծ դեր է խաղացել Ա.Բարաջանյանի, Բ.Բարտոկի, Դ.Չոստակովիչի և Ա.Բերգի երաժշտությունը, որը կոնպոզիտորը նրբորեն ու հմտորեն ծառայեցրել է իր ստեղծագործական պահանջներին:

Ռ.Սարգսյանը ՀՀ կոնպոզիտորների միության անդամ է, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր: Իսկ 2008 թ-ին նա արժանացել է ՀՀ Նախագահի սահմանած Պետական մրցանակին:

Յուրացնելով ժամանակակից երաժշտության առկա ստեղծագործական գրելառի զանազան միջոցները, այսօր կոնպոզիտորն ունի իրեն բնորոշ ոճն ու ձեռագիրը:

Ռ.Սարգսյանի ուշադրությունից ոչինչ չի վրիպում, նա մշտա-

պես երաժշտական (և ոչ միայն) իրադարձությունների կենտրոնում է և գրեթե չկա մի երաժշտական ոլորտ, որտեղ կոմպոզիտորը թերացել կամ ուշադրությունից դուրս է քողել:

Նման ոլորտներից մեկը մանուկներին հասցեագրված երաժշտությունն է: «Մանկական ալբոն»-ը գրված է դաշամուրի համար, 1986 թ-ին և մի քանի անգամ վերահրատարակվել է:

2000 թ-ին, «Կոմիտաս» իրատարակչությունը լույս է ընծայել «Դաշնամուրային ստեղծագործություններ, 20-րդ դար» ժողովածուն (1.), որտեղ բացի Ռ.Սարգսյանի գործերից տեղ են գտել Լ.Չառլշյանի, Մ.Վարդագարյանի, Ե.Երկանյանի և Վ.Բաբայանի ստեղծագործությունները:

20-րդ դարի երաժշտության հարուստ աշխարհում խիստ կարևոր է պարզեցնել ու հստակեցնել ժամանակակից կատարողական հնարների օգտագործման ծերեն ու մոտեցումները: Ինչպես է այսօր դպրոցականն ընկալում 20-րդ դարի երաժշտությունը, ի՞նչ հուզիչ և որոշակի կատարողական մերոդ է անհրաժեշտ դպրոցականին ավելի մոտ կանգնեցնելու 20-րդ դարի երաժշտությանը: Նման հարցեր առաջացան տողերիս հեղինակի առջև և ուսումնասիրելով «Դաշնամուրային ստեղծագործություններ, 20-րդ դար» ժողովածուն, կանգ առանք Ռ.Սարգսյանի «Մանկական ալբոն»ի ուսումնասիրմանը, փորձելով գտնել կատարողական որոշ հիմքեր՝ հեշտացնելու և օգնելու դաշնամուրային բաժնում սովորող դպրոցականներին:

20-րդ դարի երաժշտական մանկավարժության բնութագրական մտայնություններից մեկը երաժշտական լսողության ծևավորմանը ուշադրություն դարձնելու է, որպես երաժշտական դաստիարակության հիմք և էթեկտիվ մեթոդների որոնում, լսողության ակտիվացման և ինտենսիվ զարգացման գլխավորությամբ» (2. էջ 29):

Այս առումով, Ռ.Սարգսյանի «Մանկական ալբոն» վառ օրինակ կարող է ծառայել վերը նշված նպատակին՝ նույր լսողության ծևավորման և զարգացման համար:

Նախքան դպրոցականին այս ստեղծագործություններին ծանոթացնելը, ուսուցիչը պետք է պատմականորեն անդրադառնա 20-րդ դարի կատարողական ասպարեզին և ապա մանրամասնի այս կամ այն միջոցի կիրառումը՝ համաձայն տվյալ երկրի կամ մշակույթի առանձնահատկություններին: Այստեղ անշուշտ, կիշտակվի Ա.Խաչատրյանի, ապա նրան հաջորդած սերնդի՝ Ա.Խուրոյանի, Ե.Միրզոյանի, Ա.Զարությունյանի, Ղ.Սարյանի, Ա.Բաբայանի, և այլոց ստեղծագործությունները:

Ռ.Սարգսյանի «Մանկական ալբոն»-ում ընդգրկված է 10 պիես՝ «Ուրախ փիսիկը», «Մեղեդի», «Տիկնայք և պարոնայք», «Խիզախ գինվորը», «Գարնանային երգ», «Անուրջներո», «Քայլերգ», «Գանգատ», «Սոռացված պատմություն» և «Ծքերթ»:

Ծննդգծելով առանձին համարների կատարման բարդության աստիճանները, կարելի է ընդհանրացնելով ասել, որ այս պիեսները պետք է լինեն երաժշտական միջնակարգ դպրոցի միջն դասարանցիների համար:

Արագ տեմպով «Ուրախ փիսիկ»-ը սկերցոյատիպ է և լի կատակային տրամադրություններով: Եռամաս ծևում հստակ առանձնանում է միջին մասը՝ այն քնարական է, ինչ-որ չափով կոկետ և լայնաշում: Շատ պատկերավոր պիես է և ստեղծում է խաղաղարար փիսիկի կերպար, չարաճի ու արագաշարժ: Ուսուցիչը պետք է պահանջի դիմամիկ նշանների ճշգրիտ կատարում: Ստականատոնները պետք է լինեն սուր, կտրուկ և թեթև: Բանի որ ազ ծեռքի նվազաբաժնի երեք տակտը ստակառու է, իսկ ձախում միաժամանակ արպեջո (շեշտված, ապա (լեզատո), կատարողը պետք է լինի ուշադիր և աշխատի, որ ստակառուների գերակայություն չլինի, այլ ամեն մի նշում հնչի հեղինակի մտահացման համաձայն: Միջին մասի, տեխնիկայի առումով, կատարումն ավելի հեշտ է, որովհետև երկու ծեռքին էլ հանձնարարված է լեզատո: Բայց այստեղ նյուրի հնչողական դժվարություններ կան, որպեսզի միջին մասի հակադրությունը ավելի պարզ երևա, աշակերտը ծայրի մասերը պետք է նվազի ամսուր մատներով, իսկ միջինը՝ սահուն լեզատոյով, որպեսզի ընդհատվի մեղեդային գիծը: Ինչպես նաև նվազել լայն շնչով, սահմանափակ ազատությամբ և անշտապ: Պետք է արթնացնել աշակերտի պատկերային-արտահայտչական նշկալումը. ի տարբերություն ծայրի մասերի սրբնաթագությանը, այստեղ խաղաղարար, չարաճի փիսիկը կարծես նազ ու հեզ է անում, հմայվում իրենով: Անցումը դեպի ռեպրիզային, հստակ անջատված է ֆերմատայով և կարծես կատարողն ունի ժամանակ վերադառնալու առաջին մասի թեթև, աշխույժ և կատակային տրամադրությամբ: Բայց նախավերջին և վերջին տակտերում *rit.* պատկերում է ասես չարաճի փիսիկի հանդարտվելն ու խաղաղվելը: «Ուրախ փիսիկ» կառուցված է տարբեր դիմամիկայի (ծայրի մասերում ի, իսկ միջին մասում՝ *tr.*) արտիկուլյացիայի (ծայրի մասերում սրբնթաց ստակառու, իսկ միջին մասում լեզատո) միջոցներով և հստակ մարմնավորում է տարբեր կերպարային վիճակներ:

«Մեղեդի»-ն՝ երգային միամաս պիես է, հայեցողական ու լայ-

նաշունչ, և հակադրվում է «Ուրախ փիսիկ»-ին: Կատարողն այստեղ պետք է ուշադրություն դարձնի սահուն ծայնատարությանը և մեկ շունչ ապահովելու խնդրին, նվազի ուժու լեգատո: Քանի որ օգտագործված է կոնտրաստային պոլիֆոնիա, ծայնատարությանը հետևի առավել հստակ: Այստեղ առկա է նաև ծեռքերի «ալիքային անցում»ը, երբ աջ ծեռքի թեման իր շարունակությունն ստանում է ձախ ծեռքում, ուստի ուշադրության լարում է պահանջում, որպեսզի ընդիհատվի մեղեդու սահուն ամբողջականությունը: «Ռ.Սարգսյանի փոքրիկ երգային»՝ «Մեղեդի» պիեսը կոնտրաստային պոլիֆոնիայի բնորոշ մի օրինակ է: Մեր առջև երկու ինքնուրույն մեղեդային գժեր են, որոնց փոխադարձ ծգողությունը և մղումը կերտում են մեկ ամբողջական պատկեր՝ տարածվելով ամբողջ պիեսի երաժշտական ֆրազում՝ քնարական հարուստ պոռքկման և լայն շնչի» (3. էջ 89):

Մետրը պահպանված է ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում, ինչը ամբողջականություն է հաղորդում ստեղծագործությանը: Կոճագոհիտորը ոչ թե կիրառում է դաշնամուլի ռեգիստրմերի մեջ դիապազոն այլ հակառակ՝ ռեգիստրային փոքր շնչառությամբ հասանելի է դարձնում այս պիեսները միջին դասարանի աշակերտների համար:

«Տիկնայք և պարոնայք»ը կլավեսինային բնորոշ երաժշտության նմուշ է՝ իիշեցնում է Ուանոյի, Կուպերենի երաժշտությունը: Ֆրանսիական պար է իիշեցնում: Ուսուցիչը պետք է նախ ներկայացնի դարաշրջանի (18-րդ դարասկիզբ) երաժշտության առանձնահատկությունները, շեշտի, որ բնորոշ է գեղգեղանքը, մանրակիտ զարդարանքը: «Առանձնահատուկ տեմբրային երանգը, մեղեդու բնույթը, իմիտացիայի տարրերը, մելիզմները ինքնանպատակ չեն և արտահայտում են մանկական միամիտ պատկերացումը քիչ հայտնի գործիքի՝ կլավեսինի և այդ դարաշրջանի նկատմամբ: Պատկերված հերոսները ջանում են ոչ մի տեղ դուրս չգալ իրենց հանճնարարված դերից, նմանվել հանդիսական տիկնանց ու պարոններին» (3. էջ 103):

Երբ ուսուցիչը ներկայացնում է ֆրանսիական կլավեսինային երաժշտությունը տվյալ աշակերտին, նա պետք է ընդգծի, որ այս դարաշրջանի երաժշտությանը նախ բնորոշ է նրբագեղությունը, սեղմ ինտոնացիոն (սեկունդային) ելեկտրոնի կիրառումը: Այս պիեսը աշակերտի մոտ հիանալի կերպով կձևավորի գեղագիտական ճաշակ, նրբագեղ երաժշտության ճիշտ ու հստակ մարմնավորում, կարգացնի երևակայություն: Շատ կարևոր է այստեղ մատների տեխնիկայի զարգացումը, ոճական գժերը՝ մելիզմնե-

րը, սեկունդային ելեկտրոնը, պարզ ու հստակ արտիկուլյացիայի միջոցները, ձևի զգացողությունը: Քանի որ աջ և ձախ ծեռքերի ռեգիստրային դիապազոնը շատ փոքր է, սա հարմար ու հեշտ է կատարման համար, բայց և այս սեղմվածությունն էլ հաղորդում է նյութին առանձնահատուկ նրբագեղություն: Դիմամիկայի դիապազոնը կտրուկ չէ՝ հիմնականում *p* և *mp*, միայն *cresc.* է հանդիպում 11-րդ տակտում:

«Խիզախ զինվոր»ը՝ արագ քայլերգ է, խիզախ, առնական բնույթի: Եվ հենց սկզբում՝ իմիտացիոն շարադրմամբ թեման կարծես հանճնարարված է շեփորին: Հնչում է ինչպես ռազմական փողը: Գրված է եռամաս ձևում: Կրկնվող տասնվեցերորդական-ները նմանակում են թմրուկի զարկերը: Այս պիեսը աշակերտի մոտ կզարգացնի ռիթմի զգացողությունը: Ինչպես նկատել է Իրինա Զոլոտովան՝ «Այսպիսով, մետրական ինքնատիպությունը՝ երաժշտական ամենավառ արտահայտչամիջոցն է: Դա աշակերտի մոտ ձևավորում է ժամանակային նուրբ ընկալում, կառուցվածքի ներսում սուր կերպով ուշադրություն սևեռում ամենափոքր փոփոխությանը» (3. էջ 113):

Սա նաև հիմանալի ցուցադրում է, թե ինչպես կարող է դաշնամուրը նմանակել փողային գործիքներին, և եթե աշակերտը հնարավորինս հստակ չպահպանի արտիկուլյացիայի և դիմամիջոցները, ապա նմանակումը կխափանվի: Ուսուցիչը պետք է առանձնակի աշխատանք տանի ծայնի հնչողության հարցերի շուրջ: Այս պիեսը կօգնի աշակերտին զարգացնել նաև ակնորդային հնչողությունը:

«Գարնանային երգ»ը՝ թերևս միակ պիեսն է, որտեղ հստակ սահմանված է տոնայնական ոլորտը՝ *G-dur*: Նեռվասական ոճի երաժշտություն է, ուրվագծվում են նաև հինդեմիթյան խրոմատիզմի տարրեր: Որպեսզի աշակերտը ավելի պատկերավոր ընկալի այս համարը, ուսուցիչը պետք է նկարագրի մի դեռատի աղջնակի հոգեվիճակ, որ հրճվում և զվարճանում է կյանքի բերկրանքով: Նույնպես եռամաս կառուցվածքի է: Յատկապես ուշադրության է արժանի միջին մասի պեդալի օգտագործումը (միայն այս մասում է օգտագործված պեդալը): Եթե առաջին և վերջին մասերը հագեցված են սահուն կատարողականով, ապա միջին մասը պետք է կատարել անջատ-հատվածների ընդգումով: Ծայրի մասերը հագեցած են գարնանային թարմությամբ, դրան նպաստում է լայն շունչը՝ ընդարձակ ֆակտուրան, տոնայնությունը, իսկ միջին մասն ավելի երագկոտ է, հովվերգական: Սա միայն փոխում է տրամադրությունը: Այս պիեսը լի է նաև ժողովրդական

երգի ինտոնացիաներով։ Նկատելի է դարձյալ պոլիտոնայնություն (յուրաքանչյուր ծայն ունի իր առանձին մեղեղային գիծ)։

«Անուշըներ»ում՝ առաջին իսկ հայացքից Ըկատելի է իմպրեսիոնիստական շունչն ու ոգին։ Զայն-օդ շոշափելի հարաբերության հիմանալի նմուշ է. դրան նպաստում են լեզատո անցումները, ակնորդների յուրահատուկ ընտրությունը, պեղալավորումը գունա-ստվերային խաղն ու շարադրման թափանցիկությունը։ Սա աշակերտի մոտ կզարգացնի պեղալի նուրբ օգտագործում, թափանցիկ հնչողություն, բնապատկերային զգացում։ Հնչողական երևակայության զարգացում, ուշադրություն՝ օբերտոնային ճայների նկատմամբ։ Աշակերտի ծեռքերը պետք է լինեն ազատ, լեզատուները կատարվեն սահուն։

«Քայլերգ»ն ընկալման առումով ամենայուրիշն է, քանի որ կատարման առանձնակի հմտություն չի պահանջում։ Նկատելի է F-dur տոնայնական ոլորտը, թեմայի գերիշխումը նվազակցության նկատմամբ (մինչ այս համարը աշակերտին պետք է պատրաստել, որպեսզի նվազի թեմա-նվազակցություն ընկալումը), բայց հենց այս համարում նկատելի է թեմայի խիստ ու հաստատուն գերիշխումը նվազակցության նկատմամբ։ Այն միամաս է։ Գլխավոր թեման՝ ինչպես դասականների մոտ. նույնացվում է առնական, խրոխտ, զուսպ բնույթի հետ, այստեղ նույնաեւ այն առանձնանում է իր ռազմական, առնական տենչով ու ասկետությամբ։ Պոլիտոնայնական հարմոնիան ստեղծում է գունային տենքը։ Միատիպ ֆակտուրան, դինամիկան ու մետրը, արտիկուլյացիոն միջոցները՝ շեշտված ակնորդներ, կարճ լեզատոներ, խորալային բնույթի, պատկերում են խիստ ու խրոխտ ռազմիկի կերպար։ Սա աշակերտի մոտ կզարգացնի ակնորդային տեխնիկան։

«Գանգատ»ը՝ ի դեպ, այս վերնագրով ստեղծագործությունները շատ բնորոշ են հայ կոմպոզիտորներին։ Սա ասերգային բնույթի պիես է, որը հիմանալիորեն կզարգացնի երեխայի մոտ ասերգային բնույթի երաժշտության կատարումը։ Կատարման առումով այս համարը բավական դժվար է և պահանջում է թե՛ տեխնիկական, և թե՛ արտահայտչական պատրաստվածություն՝ ամուլտ մատներով ու խորքային հնչողությամբ։ Մետրի փոփոխականությունը առաջացնում է անհանգստություն, նյարդային վիճակ, հուզականություն և տրամադրության ճկումնություն։ Թվում է, թե աչ ծեռքի նվագաբաժնում հնչող թեման կարևոր է, քանի որ տանում է հիմնական մեղեղային գիծը, բայց և ծախ ծեռքի նվագաբաժնն է ոչ պակաս կարևոր է։ Դժվարություններից մեկը աշակերտի համար նաև մետրի փոփոխականության հաղթահարումն է։ Չեղի-

նակն այստեղ ազդվել է Բ.Բարտոկի «Միկրոկոսմոս» ստեղծագործությունից։ Իսկ վերջին տակտում, ուր քրքով աչ և ծախ ծեռքում, հակառակ ուղղությամբ շարժվում է տրիոլ, ապա ֆորշլագով հնչումնը, հուշում է այն մասին, որ զայրույթն ու վիրավորանքը մնաց, հաշտություն չկայացավ, սրտի խորքում (ppp) մնաց վրդովմունքը։

«Մոռացված պատմություն»ը՝ նույնաեւ լցված է իմպրեսիոնիստական ոգով, պոլիտոնայնական է և հագեցված փոփոխական մետրով։ Յիշեցնում է Սկըյարինի երաժշտությունը, օգտագործված են կվարտային, սեկունդային համահնչումներ։ Պահանջում է ինչպես տեխնիկական, այնպես էլ արտահայտչական հմտություն, մարմնավորման նուրբ կարողություն։ Կան արձագանքներ, որոնց կատարման համար անհրաժեշտ է առանձնահատուկ ներքին լսողություն։ Այստեղ տեսիլքային հնչողություն է պատկերվում, շնորհիվ նոսր ֆակտուրայի, հնչողական մեջմ ու ստատիկ բնույթի։ Չլուծվող ակնորդների առատ օգտագործումը նույնացվում է մի վիճակի հետ, երբ երազ ես տեսնում, բայց հենց ուզում ես այն պատմել, չես հիշում, որովհետև չկա դեպքերի հստակություն։

Վերջին պիեսը «Ծքերթ»-ն է՝ հիմանալի ռազմական պար է հիշեցնում։ Եռամաս շարադրանքում հստակ առանձնացված են ծայրի մասերը միջին մասից։ Ստեղծագործության եզրափակիչ մասում ընդգծվում է մոդուլացիոն հարմոնիայի փոփոխությունը, որը վկայում է ոչ կենտրոնաձիգ լարի առկայությունը։ Ծատկարևոր է օստինատ բասի կիրառում (հիշեցնում է Ո.Ծչեղինի, Ա.Բարաջանյանի, Ա.Չարությունյանի երկերը)։ Կվարտա ինտերվալով հնչող օստինատ բասն ունի հետևյալ արտիկուլացիա՝ ստականություն-ստականություն-ստականություն-ստականություն։ Եվ եթե աշակերտը հստակ ու ճիշտ չկատարի այս երկու նոտան (կվարտա ինտերվալ), ապա ամբողջ շքերթը կրուլանա ու կխարիսվի։ Սա հստակ հիշեցնում է Սասունցիների պարը, խրոխտ ու ռազմական պար, որ ունի իր առանձնահատուկ կատարողական պահանջ։ Պետք է առաջին ստականություն նվագել շատ կտրուկ, սուր ու կարճ, իսկ շեշտված քառորդ նոտան ծանը ու ընդգծված։ Եթե չկատարվի այնպես, ինչպես պահանջում է նշված արտիկուլացիան, ապա ամբողջ ստեղծագործությունը կկորցնի իր ամբողջականությունը՝ ոիթմիկ հստակություն է պահանջվում։ Ստեղծագործության մյուս հատվածում կա նույնականություն և առաջարկվում է փոփոխության, ինչը չկար առաջին մա-

սում՝ այն անփոփոխ է: Սա մի այլ երաժշտական լեզվով է գրված և խիստ տարբերվում է նախորդ պիեսներից: Լայնածավալ մի կտուկ է, որտեղ կերպարները հագեցած են մարտնչող, խրոխտ բնույթով, ռազմական ոգով ու խիստ շնչով:

Առհասարակ, առաջին հայացքից թվում է, թե այս տաս ստեղծագործությունները, տեխնիկական և արտահայտչական առումներով, հաղթահարելու համար աշակերտից պահանջվում է առանձնակի կատարողական հմտություն, բայց դրան զրոգահեռ, կարծում ենք, որ նույնքան կարևոր է 20-րդ դարի երաժշտության հմացությունը, դրա կատարողական մանրամասների յուրացումը: Եվ եթե աշակերտի մոտ ուսուցիչը չկարողանա արթնացնել սեր և այս շրջանի երաժշտությունը դադարի գրավիչ լինել աշակերտի համար, ապա նույնիսկ գերազանց դպրոցականի հետաքրքրությունների շրջանակում չի կարող տեղ գտնել 20-րդ դարի երաժշտությունն իր ամբողջ մանրամասներով:

Ընդհանրացնելով կարելի է նկատել, որ Ռուբեն Սարգսյանի «Մամկական ալբոմը» ուսուցողական է երաժշտական միջնակարգ դպրոցի միջին դասարանցիների համար, նախ և առաջ՝ հնչողական երևակայության զարգացման, առանձին ձայների արտաքրումն, միատիպ և բազմազան ֆակտուրայի, մոտ ռեզիստրների հաղթահարման, ոիթմի հստակ ու կտրուկ կատարման, պեղալի նուրբ օգտագործման առումներով: Այս պիեսները կօգնեն աշակերտին ձեռք բերել յուրատիպ հնչյունային լսողություն, և առհասարակ կրացնեն հնչողական դաշտի հարուստ հորիզոններ:

Ինչպես հիշատակել է Լ. Բարենբոյմը՝ «Թեև երաժշտական լսողության զուրջ հնարներն ու միջոցները տարբեր կերպ են արտահայտել տարբեր երկրներում, տարբեր երաժշտներ, բայց կարելի է նկատել մամկավարժական որոնումների մի ընդհանուր ուղղվածություն: Ինչպես Բ. Ասաֆևն է ծևակերպել, դրանք ամբողջացված են ինտոնացիոն հստակ լսողության ձևավորմամբ, հետաճնութ լինելու կարողությամբ, ինաստավորել և գնահատել երաժշտության մեջ գոյություն ունեցող «իրադարձությունները», հետևել դրա ընթաքին, «երաժշտական ձևին որպես ընթացք»» (2. էջ 30-31):

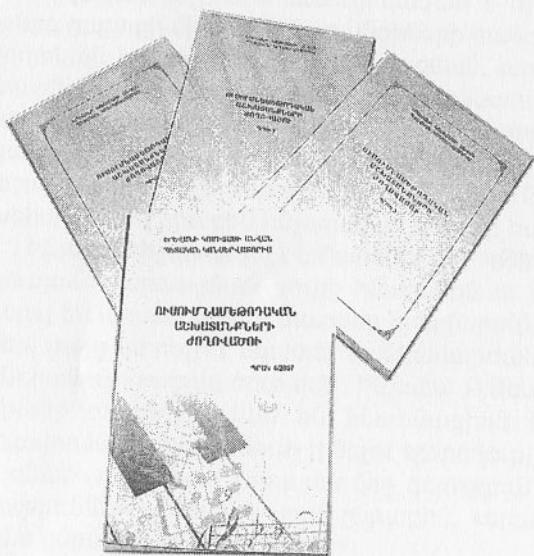
Վերջում նույնքան տեղին է մեջբերել Վ. Բարկասուսկասի հետևյալ միտքը. «Մեր երեխաներին լիիրավ պետք է և անհրաժշտ է բացատրել, որ չկան լավ և վատ, գեղեցիկ և տգեղ ինտերվալներ, այլ կան ավելի մեղմ ու ավելի սուր հնչող ինտերվալներ, առ այն, որ սուր հնչողությունը նույնպես կարող է լինել գեղեցիկ, և իր հերթին, հենց այդ սուր հնչողությամբ ինտերվալը կարող է հն-

չել նուրբ ու քննուշ և թե ինչպես և որտեղ է այն օգտագործված» (4. էջ 135):

### Ծանոթագրություն

1. Դաշնամուրային ստեղծագործություններ. 20-րդ դար, (կազմող՝ Ռ. Սարգսյան), Եր., Կոմիտաս, 2000թ.:
2. Բարենբոյմ Լ., Պуть к музицированию., М.-Л.:Советский композитор., 1973.
3. Золотова И., Детская музыка армянских композиторов., Ереван: Фонд армянских композиторов, 2000:
4. Баркаускас В., /О современной детской музыке., вып.2, Л.:Музыка – детям., 1975.

## ՊՐՎԿ 5



ՄԵՆԵՐԳԵՑՈՂԱՅԱՅՆ ԱՄԲՈՆ

## КАФЕДРА СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

## ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА В СОЗДАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

В искусстве пения вокальные качества голоса и выразительность пения, ясность, четкость донесения смысла поэтического текста должны быть слиты воедино. Быстрый темп нашей жизни заставляет нас говорить спешно, неразборчиво, поэтому необходимо строго следить за ясностью, четкостью, фонетической правильностью произношения – на каком бы языке певец не пел. К сожалению, у нас в консерватории нет дисциплины “Культура сценической речи”, но автор этих строк очень хорошо помнит, как в годы учебы в консерватории знания и тренаж, полученные на уроках по культуре речи, помогали нам на уроках по специальности и в дальнейшей творческой работе.

Пение, при котором слушатель не может разобрать половины слов, не произведет должного впечатления. Не будем рассматривать вопроса правильности произношения в пении на разных языках. Это тема отдельной работы. Хотим поделиться опытом работы над дикцией, потому что четкость дикции, во-первых, помогает установить контакт певца со слушателем и дает возможность ему вникнуть в суть исполняемого произведения; во-вторых, энергичное выговаривание согласных помогает формировать звук в “высокой позиции” (поэтому многие певцы распеваются, добавляя к гласным согласные), в-третьих, четкость дикции способствует осознанию образности слова и фразы. В большинстве случаев, у студентов не бывает дефектов речи, но выявляется вялая работа губ, языка и небрежное отношение к значению сло-

ва. При отработке четкости дикции, первостепенное значение имеет работа над развитием упругости артикуляционного аппарата, в частности, губ, языка, мягкого неба, глотки и нижней челюсти. Для этого, мы с первых уроков работаем над освобождением артикуляционного аппарата и всего тела студента с помощью специальных дыхательных упражнений. А в дальнейшем, в процессе обучения, следим, чтобы не возникало зажатия. Многолетний опыт привел автора этих строк к убеждению, что манера работы артикуляционного аппарата в разговорной речи передается студентом и на процесс звукообразования в пении, поэтому, при знакомстве со студентом, внимательно слежу за тем, как он разговаривает. Это помогает в работе над звукообразованием. Если студент разговаривает не открывая рта, выдвигая нижнюю челюсть вперед, он также и поет. Это говорит о зажатии нижней челюсти и горлани, что будет мешать в дальнейшем формированию гласных звуков. Прежде всего, прошу освободиться с помощью дыхательного упражнения, после этого можно петь специальные упражнения для выравнивания гласных: повторение одной ноты на разные гласные “а”, “э”, “и”, “о”, “у”. Каждая следующая гласная должна быть по своей окраске, мягкости, округлости, такой же, как и предыдущая. Но одних резонаторных и слуховых ощущений бывает недостаточно. Особенно трудно выравнивать гласные “э, и”. Эти гласные нужно формировать подобно гласной “а”. Чтобы округлить гласную “е” полезно петь упражнение с чередованием гласных “о” и “е”. Решающую роль в этой работе играет вокальный слух педагога и, конечно, внимание, направленность слуха, мобилизация воли студента.

Очень важно, чтобы гласная была сразу сформирована, а не раскрывалась постепенно. Если этого нет, нарушается ровность звуковедения, поэтому губы должны сразу четко формировать каждую гласную. “Если гласные – река, а согласные – берега, то надо укреплять послед-

ние, чтобы не происходило разливов" (1.С.471).

Это высказывание К.С.Станиславского считаем основополагающим в работе над четкостью дикции. На уроках объясняю студентам, что гласные должны звучать непрерывным потоком. В пении согласные, в отличие от разговорной речи, надо произносить немного утрированно. Вначале отрабатываю звучание каждой согласной, объясняю положение языка или губ. Затем предлагаю дома заниматься артикуляционными упражнениями – это сочетание согласных с гласными: ма, ме, ми, мо, му; ла, ле, ли ло, лу; бал, бел, бил, бол, бул; гра, гре, гри, гро, гру и т.д. Когда же ведется работа над произведением, прошу дома отрабатывать четкость дикции за фортепиано. Студент должен играть вокальную партию и декламировать литературный текст (ясно и четко произносить гласные и согласные) в ритме вокальной партии. Такая работа очень трудна и требует большого трудолюбия и времени. Но она помогает добиться не только декламационной четкости, но и правильного звуковедения; сконцентрировать внимание на литературном тексте, осознать его содержание; помогает организовать распределение дыхания во фразе; правильно построить музыкальные фразы. "Если человек не чувствует души буквы, он не почувствует и души слова, не ощутит и души фразы и мысли" (1.С.470).

Хотим напомнить о взаимосвязи силы звука и опоры дыхания с дикцией. При вялом произнесении согласных происходит утечка воздуха и дыхание быстро расходится. Четкая дикция мобилизует опору дыхания, т.к. на плохо опертом дыхании нельзя отчетливо произнести слово, но хорошо опертое дыхание позволяет энергично произнести звуки речи.

Очень важно значение дикции как средства выразительности; в сочинениях одного стиля она должна отличаться от дикции в произведениях другого стиля. В кантиленных сочинениях итальянских композиторов осо-

бенно четко надо произносить согласные "р", "н", "п", "м", "т" и все двойные согласные, а гласные, удлиняя, распевать; в произведениях немецких композиторов согласные звуки в начале и конце слов требуют утрированного произнесения. В сочинениях французских композиторов следует обратить внимание на гласные "а", "о", "э", произносимые с носовым оттенком (призвуком). В армянской вокальной музыке следует отработать согласные твердо и мягко произносимые: "р", "լ", "щ", "փ", "բ", "չ", и др., а также гласную "ը".

В произведениях русских композиторов следует очень твердо произносить согласные, особенно "р", "л", "м", "н" и удвоенные согласные, а гласные, ни в коем случае не сокращая, пропевать.

Иногда бывает сочетание нескольких согласных подряд. В этом случае согласные нужно произносить очень упруго и четко, чтобы была слышна каждая из них.

Характер произнесения звуков речи зависит от содержания произведения. Если сочинение радостного характера, произнесение звуков речи приобретает легкость, связанную с характером сочинения (Россини "Тарантелла", Каватина Розины из оперы "Севильский цирюльник").

Совсем иное произнесение звуков речи нужно в певучих лирических песнях и романсах. Произнесение должно быть мягким, сохраняя ясность дикции. Иногда удлинение согласных в пении возможно и даже необходимо как средство выразительности, например, в романсе Таривердяна "Листья" (ш-ш-шелестели, ш-ш-шелестели).

Десятки лет творческой жизни автор этой строк добивается не только красиво сплетенного звука, но гармонического единства литературного текста и музыки. Непревзойденным образцом такого сочетания в русской музыке является творчество Федора Шаляпина, в итальянской – Марии Каллас, в армянской, на наш взгляд, творчество Татевик Сазандарян, Гоар Гаспарян.

“Если слово не связано с жизнью и произносится формально, механически, вяло, бездушно, пусто, то оно подобно трупу, в котором не бьется пульс... Живое слово насыщено изнутри. Оно имеет свое определенное лицо и должно оставаться таким, каким создала его природа” (2.С.235).

Слово, пропетое в музыкальном произведении формально, без его осмысливания, губит это произведение, оно становится набором звуков, более или менее красиво пропетых. Поэтому в занятиях со студентами, стараюсь не только воспитать и вырастить голоса, но и научить их анализировать произведение, осмысливать музыкальное содержание и литературный текст. Требую проанализировать: как строение литературной фразы влияет на строение музыкальной и наоборот.

Рассмотрим среднюю часть романса Э. Мирзояна “Ципцү Ենք”. Здесь развитие музыкального образа достигает большого эмоционального напряжения. Неопытный исполнитель, увлекаясь эмоциями, пропевает свою партию на *f*, не задумываясь о содержании литературного текста. Мы просим студента ответить на вопрос: почему композитор построил фразы вокальной партии в данной tessiture, в данном звуковысотном соотношении, в данном ритме, данными штрихами и динамическими оттенками? После анализа становится ясно, что содержание литературного текста А. Исаакяна подсказало композитору данное музыкальное построение. Но в то же время, композитор по-своему осмысливает литературный текст, используя средства музыкальной выразительности, он задерживает внимание исполнителя и слушателя на тех словах и предложениях, которые считает наиболее значимыми. Так возникает синтез литературного текста и музыки. В результате, студент поет эту часть не просто *p*, а потом *f*, в его пении появляется осмысленность, оно наполняется живыми чувствами и эмоциями.

The musical score consists of six staves of music for voice. The key signature is A major (two sharps). The tempo is indicated as *Più mosso*. The lyrics are written below the notes in Armenian. The vocal parts are labeled *Рвյг.* and *Арш.*

Transcription of lyrics from the score:

Պայց. Եա - զե - լիւ.  
Ճեր բա - կում այթ լո - րին է դեռ ծաղ -  
կում. ո - րի քըն - մուշ բույ - րի  
մեց գըր - կե - ցի քեզ սի - թա -  
- տենց. ու գըր - կիս մեց դեռ այս - օր  
կի - զալ կը - րակ է վառ  
- վել.

Эта работа помогает студенту осмыслить музыкальное содержание произведения, развивает его образное мышление, восприятие и воспитывает чувство стиля. Кроме того, такая работа помогает найти правильную интонационную окраску слова и музыкальной фразы. Шаляпин считал, что “в правильности интонации, в окраске слова и фразы – вся сила пения” (3.С.239).

Одну и ту же литературную и музыкальную фразу можно спеть с разной интонационной окраской, тогда одна и та же фраза будет нести разную смысловую нагрузку. Как найти нужную интонацию голоса? Опять анализируем литературный и музыкальный текст 1-й и 3-й частей романса “Ципцү Ենք” Э.Мирзояна и А.Исаакяна. Напряженно-

вопросительные интонации литературного текста рождают такие же интонации музыкальных фраз 1-й части. Но в напряженно-вопросительных интонациях музыкальных фраз есть остановки на половинных нотах. Композитор останавливает движение музыкальных фраз и этим дает подсказку исполнителю. В этих остановках слышно ожидание ответа, робкая надежда на счастье. Этими интонациями ожидания и надежды надо окрасить напряженно-вопросительные фразы 1-й части. В 3-й части, следуя за литературным текстом, композитор хочет показать чувство разочарования героя. Используется тот же литературный текст, что и в 1-й части, но появляются два новых слова: "Цы һршц т". В первых пяти тактах повторяется мелодия 1-й части, но на *pp*, в следующих пяти тактах композитор меняет мелодический рисунок, появляется нисходящее движение (несмотря на октавный взлет в 3-м такте). Все это позволяет певцу окрасить голос интонациями подавленности и разочарования. И даже те же остановки на половинных нотах (как в 1-й части) теперь усиливают настроение разочарования. Но вдруг в последних 3-х тактах, на словах "Цы һршц т" композитор дает восходящую, вопросительную интонацию. Момент, над которым исполнителю стоит подумать.

Хотим затронуть проблему исполнения колоратурных пассажей и мелизмов, которые в большом количестве присутствуют в оперной и вокальной камерной музыке XVII–начала XIX вв. Отметим, что во многих операх и камерных сочинениях этого периода колоратура является одним из важнейших компонентов создания музыкально-художественного образа. И это требует от певца анализа литературного и музыкального текстов. Однако в педагогической практике часто приходится наблюдать как исполнение колоратуры становится для студентов самоцелью. При таком исполнении произведение превращается в вокализ для выработки виртуозности. Чтобы этого

не произошло, предлагаем студентам, в первую очередь, ознакомиться с литературным текстом. Рассмотрим одно из самых популярных произведений – Каватину Розины из оперы "Севильский цирюльник" Россини. Всем известно, что эта ария наполнена радостью и энергией. Певицы ее так и исполняют, не задумываясь над тем, сколько разнообразных чувств и эмоций раскрывают литературный текст и музыка.

Ария состоит из двух частей, которые студентки, увлекаясь обилием колоратуры, поют блестяще, стремясь показать свой технический потенциал. На уроке предлагается внимательно прочитать литературный текст. Выясняется, что каждая часть несет свою драматургическую нагрузку. Первая часть по своему настроению (за исключением речитатива на ноте "фа") очень лирична. Розина осознает, что она первый раз в жизни полюбила. Все многочисленные колоратуры должны звучать с разными оттенками восторга, нежности к любимому Линдору и уверенности в будущем счастье. Вторая часть рисует образ самой Розины. Опять внимательно читаем литературный текст. В первых фразах – эта нежная, любящая, воспитанная девушка, готовая уступить. Но музыка добавляет свои краски веселья, радости, поэтому колоратуры здесь должны искриться и нежностью, и весельем, идержанностью, и радостью. Начиная с четвертого предложения, образ Розины расцвечивается новыми красками. В этом нас убеждает литературный текст и музыкальные средства выразительности, поэтому все каденции и мелизмы должны создать образ очень волевой, хитрой и смелой девушки, которая борется за свое счастье.

Если студентка способна все это понять и вынести на сцену, ее выступление звучит цельно, так как она показывает и свой уровень вокальной техники, и способность создать музыкально-художественный образ. К сожалению, современные композиторы редко обращают внимание

на тип голоса – колоратурное сопрано – мотивируя это тем, что современность требует создания образов яркодраматических, а колоратурное сопрано почему-то ассоциируется только с лирическими образами. Но разве композиторы XIX века – Беллини, Доницетти, Верди – не создавали яркодраматических образов, пользуясь выразительными возможностями колоратурного сопрано (оперы “Самнамбула”, “Норма”, “Лючия ди Ламмермур”, “Риголетто”).

Имея от природы лирико-колоратурное сопрано и стремление к созданию драматических образов, автор этих строк за свою долгую сценическую жизнь давно освоила репертуар, созданный в XVIII–XIX веках. Но всегда хотелось спеть на сцене драматическую оперную партию, созданную современным композитором. Автор этих строк очень счастлива, что композитор Софа Азнауян создала для меня такой образ. Монопера “Надежда”\* стала воплощением гармоничного единства, синтеза литературного и музыкального образов. И главное, показала, что и в XXI веке современными средствами музыкальной выразительности можно создавать глубоко драматические образы, используя возможности лирико-колоратурного сопрано.

#### Примечания

1. Станиславский К.С., Работа актера над собой., М.:Искусство., 1951.
2. Лемешев С., Путь к искусству., М., 1982.
3. Шалляпин Ф., Мaska и душa., лит. наследство., письма., т.1., М.,1976.

\* Монопера “Надежда” написана С.Азнауян по новелле Зинаиды Гиппиус “Вымысел” в 2004–м году. Премьера состоялась в рамках Международного фестиваля СК Армении, посвященного 75–летию Авета Тертеряна. Театральная постановка на сцене ТЮЗа (Международный театральный фестиваль “Айфест”, Ереван, 2005). Посвящена первой исполнительнице – Маргарите Овсепян.

Արմենուիի Արմենի Սեյրանյան  
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս  
Մեներգեցողության թիվ 2 ամբիոն

#### ԴԱՅ ՃՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԵՐԸ ՄԻՋԱՌԱՐՈՒՄ ԵՎ ԴՐԱՑ ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ ԱՌԱՋԱՎԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

«Դայ ժողովրդական և հոգեւոր  
երաժշտութիւնը հարազատ  
«քույր-եղբայր» են եւ նոյն  
կազմութիւնն ունին»:

Կոմիտաս

Մեսրոպ Մաշտոցը (IV-V դդ.), 405 թին հայոց այբուբենը ստեղծելուց հետո, երբ ծառացավ եկեղեցու ծեսերը, երգեցողությունը հայացնելու խնդիրը, նրա ստեղծած երգերը մտան Շարակնոց: Շարակնոցում ապաշխարության կարգի երգերը պատկանում են Մեսրոպ Մաշտոցին:

Սահակ Պարթևի հետ նա հիմնադրել է հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը: Նրանք կարգավորել են հայոց ժողովրդական բանավոր ու հոգևոր ձայնեղանակները և օգտագործել եկեղեցական երաժշտության մեջ՝ հայ մասնագիտական երաժշտության ելեզումը պայմանավորելով հայոց լեզվի հնչերանգով (1. էջ 469, 470, 471):

Ահա դրանցից մեկի տեքստը.  
Բազում են թո գրութիւնք  
Բազմամեղ անձին իմոյ,  
Ողորմեա Աստուած քալիչ իմ.  
Զի թեզ, անյիշաչար Տեր,  
Մեղայ չարին խարմաճը.  
Ողորմեա Աստուած քալիչ իմ.  
Ի թո ի միւս անգամ զալստեանը.  
Յորժան զաս դատել գերկիր.  
Ողորմեա Աստուած քալիչ իմ:

Ապաշխարության շարականներում մարդը դիմում է Աստծուն ներում հայցելով՝ իր կամ մարդկության գործած մեղերի հա-

մար: Այս ստեղծագործությունները պետք է կատարել պարզ, մաքուր, մեղմ, անկեղծորեն: Բառերը պետք է հնչեն հասկանալի, իմաստավորված: Զայնը պետք է ունենա պարզ երանգավորում: Չի կարելի գրաղվել ծայնի ուժգնության ցուցադրմամբ կամ որևէ արհեստական զգացմունքայնություն թույլ տալ:

Գրիգոր Նարեկացին (Խդ.) բանաստեղծ՝ փիլիսոփա, երաժիշտ, նոր շունչ ու կյանք է հաջորդել հայ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ երգարվեստին: Հատկապես իր տաղերում հաղթահարված են շարականների հին եղանակների կազմության քարացած ծևերը: Նրա տաղերն ազատ են մնացել Եկեղեցական կանոնական մտածողությունից ու ավելի անկաշկանդ (քան` շարականները) հարստացել ժողովրդական-գուսանական արվեստից եկող տարրերով:

Օրինակ՝ «Սայլն այն իջաներ» երկը.

Սայլն այն իջաներ ի լեռնեն ի Մասեաց,  
Եւ ի վերայ նորա արոռք են կարգեալ,  
Եւ ի վերայ նորա որդի արքայի,  
Առաջի նորա մանկունք գեղեցիկ,  
Որը երգին եւ ասէին՝  
Փառք Քրիստոսի ամենազօր հարութեան...

Քրիստոսի մեծարմանն ու գովարանմանը, ինչպես նաև Քրիստոսի հարությանը նվիրված տաղերը և շարականները պետք է կատարել վեհությամբ, հիացումով, պաթոսով, հպարտությամբ և սիրով:

Նարեկացու բանաստեղծական արտահայտչամիջոցներն ու ձևերը անսպառ են, բազմազան ու գունագեղ, իսկ բառարանը՝ հայ գրականության մեջ ամենահարուստը:

Գեղեցկության իդեալը մարմնավորում է տիրամայրը, սակայն դա շատ անգամ տաղերի լոկ վերնագրային նմուշներից է Երևուս: Իրականում բանաստեղծության մէջ պատկերվում է կանացի գեղեցկությունն ընդհանրապես, որը տարբերվում է շարականներում հաճախ հանդիպող Աստվածամոր Ըկարագրից: Մակրիներն ու համեմատությունները թողնում են ոչ թե վերացական, հոգևոր անշոշափելի գեղեցկություն, այլ միանգամայն իրական, տեսանելի գեղեցկության տպավորություն: Դրա ամենավառ արտահայտություններից է «Տաղ Վարդաւառի»ն (2. էջ 218, 219, 220): Այս «Տաղ Վարդաւառի» ստեղծագործության տեքստը.

Գոհար վարդն վառ առեալ  
Ի վեհից վարսիցն արփենից:  
Ի վեր ի վերայ վարսից  
Ծաւալէր ծաղիկ ծովային:  
Ի համատարած ծովէն  
Պղպջէր գոյնն այն ծաղկին,  
Երփին երփնունկ ծաղկին  
Ծողշողէր պտուղն ի ճղին:  
Ի փունջ խուններան վարդից  
Գոյնզգոյն ծաղկունք ծաղկեցան:  
Այդ սօս ու տουսախ ծառերդ  
Վարդագոյն ոստս արձակեցան:

Ինչպես վերը նշեցինք, գեղեցկության իդեալը մարմնավորում է Տիրամայրը, որի փառարանմանը նվիրված շարականներն ու տաղերը հատուկ մոտեցման կարիք ունեն: Դրանք պետք է կատարել բացարկի ջերմությամբ և հիացումով, սիրով ու փառանելով, կարծես դիմացը տեսնելով Տիրամոր լուսավոր պատկերը: Ոգեշնչվելով նրա գեղեցկությամբ, բարությամբ և նաքրությամբ, նաև՝ լցված շնորհակալության զգացումով:

Խաչված որդու դիմաց ողբացող Մարիամին նվիրված երկերը Եվրոպայում գոյացել են մոտ 250 տարի մեր նմանատիպ նմուշներից հետո և կոչվել են “Stabat Mater” ... ի դեպ, այս և նման շարականներն ու տաղերն են հիմք հանդիսացել դոկտոր Վայենտինա Կոնենին հաստատելու հետևյալը. «Գրիգորյանական Երգեցողությունը, որը կաթոլիկ ժամերգության և դրանով հանդերձ հիշյալ ժամանակի Եվրոպական մասնագիտացված Երաժշտության հիմքն է, գոյացել է հայկական հոգևոր Երաժշտության՝ պատարագի ուղղակի ազդեցությամբ»:

Դամանիտ են Կոնենին պրոֆեսորներ՝ Գ.Խուբրովը, Տ.Լիվանովան և այլոք (3. էջ 10):

Այլ է մոտեցումը այն շարականներին ու տաղերին, որտեղ պատկերված է խաչված որդու առջև ողբացող Տիրամայրը: Այս ստեղծագործությունները կատարելիս պետք է անկեղծորեն զգալ անասելի տառապանք ապրող մոր հոգեվիճակը:

Օրինակ. Անանուն Անեցու (XII դդ.) «Տիրամայրն».

Տիրամայրն հանդեպ որդուոյն  
Ի խաչին կայր տրտմագին,  
Եւ լսելով ըգծարաւին՝

Հառաշմանք լայր ցաւագին,  
Ի փուշ պսակն դիտելով՝  
Ողբ, կոծ, վայ տայր իւր անձին.  
Աչացս լոյս, որդեակ իմ, Յիսուս,  
Ես ընդ թեզ մեռանիմ:

Այն երկերում, որտեղ խաչված Քրիստոսն է դիմում Տիրամորը, պետք է կարողանալ զգալ և վերարտադրել այդ ծանր հոգեվիճակը: Դա անչափ բարդ է:

Օրինակ՝ Անանուն հեղինակի միջնադարյան տաղ.

«Ո՞ւր ես մայր իմ, քաղցր եւ անոյշ.  
Սէր ծնողիդ զիս այրէ:  
Էցան աչք իմ դառն արտասուօք,  
Ոչ զոք ունիմ, որ սրբէ:  
Զուր խնդրեցի՝ քացախ արբի  
Յանօրինաց ձեռան:

Այն երկերում, որտեղ մարդը դիմում է Սուլը Աստվածածնին խնդրանքով, որ վերջինս բարեխսոսի Քրիստոսին, փրկելու համար իրեն, պետք է կատարել մեղմ, խնդրանքով, ձայնի փափուկ երանգավորմամբ, անկեղծորեն ու պարզությամբ:

Օրինակ՝ Անանուն հեղինակի «Ըզ թեզ աղաչեմք հանապազ» երկը.

Ըզ թեզ աղաչեմք հանապազ,  
Սուլը Աստուածածին.  
Բարեխսուեա Քրիստոսի՝ Աստուծոյ մերոյ,  
Փրկել ըզմեզ ի փորձութենէ  
Եւ յամենայն վտանգից մերոց:

Դայ բանաստեղծ, մատենագիր, հայոց կաթողիկոս, երաժշտ-երգահան Ներսես Շնորհալին (XII դ.) իր մեծ ու փոքր ծավալի գործերը գրել է հանգերով: Այդպես են նաև նրա շարականներն ու հոգենոր տաղերը, որոնք մինչ այդ հորինվում էին ազատ չափերով ու անհանգ:

Նա շարականներին հաղորդեց քաղաքացիական բովանդակություն՝ արտահայտելով հայրենասիրական տրամադրություններ: Յիշարժան են Աբգար թագավորին, Տրդատ Մեծին և Աշխեն թագուհուն, Ավարայրի հերոսներին, Ղևոնդեանց նահատակնե-

րին նվիրված շարականները: Առանձնապես բարձր արվեստով է ստեղծված Վարդանանց հերոսներին նվիրված «Նորահրաշ պսակաւորը»:

Դարեր շարունակ լայն ժողովրդականություն են վայելել «Առաւոտ լուսոյ», «Աշխարհ ամենայն», «Զարթիք փառք իմ» երգերն ու արևագալի շարականները, որոնք խոսքի ու երաժշտության զգարք շեշտերով փառաբանում են բնության և մարդկային ոգու զարթոնքը: «Առաւոտ լուսոյ» երգը միջնադարի լուսերգության գագաթնակետն է:

Ներսես Շնորհալին հայ երաժշտության Կիլիկյան դպրոցի ամենափայլուն ներկայացուցիչն է: Նա իր արվեստի խորքով, տարրողությամբ ու արժեքով դուրս է գալիս հայ իրականության սահմաններից ու դառնում համաքրիստոնեական քաղաքակրթության խոչըն երևույթներից մեկը:

Դոգենոր երաժշտության բնագավառում նա հանդես է եկել որպես մեծ բարենորոգիչ: Նա կարգավորել է հայոց մինչ այդ աղճատված, աղքատացած պաշտոներգությունը և բարեձևություն ու միակերպություն է հաղորդել դրան:

Նա իր ստեղծագործություններով ճոխացրել ու միաժամանակ, XII դարի համար արդեն հնացած մասերից ու ձևերից մաքրել է նույն պաշտոներգությունը՝ սեփական երգասացությունները գետեղելով մի շարք հնացած երգերի և երկար ու ծիգ սաղմութերգությունների փոխարեն: Պահպանվել է նրա ավելի քան 200 ստեղծագործություն (շարականներ և պատարագի ու ժամագորի երգեր): Դրանց ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս խորամուխ լինել նրա արվեստի փիլիսոփայության մի քանի կողմերի մեջ: Դրանք են՝ ծգտումը դեպի գեղարվեստական կատարելությունը, արևելյան և արևմտյան պրոֆեսիոնալ արվեստների, նաև սեփական ժողովորդի աշխարհիկ երաժշտության կենսունակ տարրերի համարձակ օգտագործումը, որ նոր առումներ է հաղորդում հոգեստը երգին՝ երբեմն նույնիսկ աշխարհմնկալման տեսակետով, մեղեղիական ազատ, զարդուրում ոճի զարգացումը, որը բարդ համաձայնությունների (լադերի) ու բաղադրյալ (խրոմատիկ) հնչյունաշարի աստիճանների անկաշկանդ կիրառման պայմաններում քնարական գեղումները հաճախ տեղափոխում են երգին ապրումների ոլորտը (4. էջ 254, 255, 256, 5. էջ 8):

Օրինակ՝ Ներսես Շնորհալու (XII դ.) «Նորահրաշ պսակաւոր» երկը.

Նորահրաշ պսակաւոր  
Եւ զօրագլուխ առաքինեաց,

Վառեցար զինու հոգւոյն  
Արիաբար ընդդեմ մահու՝  
Վարդան, քաջ նահատակ,  
Որ վանեցեր ըգթշնամին,  
Վարդագոյն արեամբ քո  
Պասկեցեր գեկեղեցի:

Այս շարականները պետք է կատարել հպարտությամբ, վեհ, պարօսով, գովերգելով և հիացական: Զայնը պետք է ունենա համապատասխան երանգավորում և հզորություն:

Մարդկությունը իր ամբողջ պատմության ընթացքում Աստծուն է նվիրել իր ամենազեղեցիկ և ամենամաքուր ստեղծագործությունները: Եթե ուզում ենք շփվել գեղեցիկի հետ, պետք է շփվենք արվեստի հետ, իսկ եթե ուզում ենք շփվել ամենազեղեցիկի հետ՝ պետք է շփվենք հոգևոր արվեստի հետ: Դա իմ խոր համոզմունքն է:

### Ծանոթագրություն

1. Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, հ. 7, Երևան, 1981:
2. Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, հ. 3, Երևան, 1977:
3. Դանիել Երաժշտ «Հայաստանը երգերում», Երևան, 2001:
4. Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, հ. 8, Երևան, 1982:
5. Ներսես Շնորհալի, «Երգեր» («Հայ քնարերգություն» մատենաշար), Երևան, Սովետական Գրող, 1982:

Արմենուիի Արմենի Սեյրանյան  
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս  
Սեմերգեցողության թիվ 2 ամքին

### ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԲԱՐԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Զայնային տվյալները բավական չեն երգիչ դառնալու համար: Պետք է տիրապետել այդ արվեստի բոլոր «գաղտնիքներին», ունենալ ձայնի դիրք, ճիշտ և տևական վարժեցում, հետևողականորեն զարգացնել երգչական տեխնիկան՝ աստիճանաբար հաղթահարելով վոկալ արվեստի բոլոր բարդությունները:

Այս մասնագիտությունը բարդ է նաև այն պատճառով, որ պահանջում է թե՛ մտավոր, թե՛ ֆիզիկական ներուժի մեջ կենտրոնացում:

Եթե նաև հաշվի առնենք, թե ինչ հսկայական ներուժ է պահանջվում համերգին կամ օպերային ներկայացմանը հանդիս գալու համար, ինչ կենտրոնացում, կամքի ուժ, գիտելիքներ են անհրաժեշտ, պարզվում է այս մասնագիտության բարդության աստիճանը:

Իսկ օպերային երգիչը պետք է ունենա օպերային՝ լավ լսելի (թոհքային) ձայն, երաժշտական գրագիտություն, բեմական արտաքին, դերասանական օժտվածություն և մեծ աշխատասիրություն (Մանրամասն տեղեկությունների համար տես 1. էջ 53-56):

Եթե այս հատկանիշներից թեկուզ մեկը բացակայի, հաջողության հասնելը անհնար կլինի:

Երգիչ կատարողը պետք է նաև թե՛ ֆիզիկապես, թե՛ հոգեպես ուժեղ լինի: Պետք է ունենա ճիշտ շնչառություն:

«Ճիշտ շնչառության հիմքում պարտադիր է մարդկային երեք զգացում՝ ուրախություն, վախ և զարմանք: Կայրկյանական, բնական շունչ և այդ շնչի պահում երաժշտական ֆրագի ամբողջ ընթացքում: Ահա իհմքը և եռթյունը ճիշտ երգեցողության» . - այսպես է գտնում մեր անվանի երգչուիի Հայկանուշ Դանիելյանը (2. էջ 11):

«Երգեցողության գլխավոր ակունքը ճիշտ շնչառությունն է՝ առանց թերամի, կոկորդի ու կրծքի մկանները կծկելու կամ ուղեցնելու» - գտնում է Գ. Գասպարյանը (3. էջ 71):

Պետք է նաև կարողանալ կյանքը կազմակերպել այնպես, որ

առօրյա հոգսերը, որոնք մարդուց մեծ եռանդ են պահանջում, քիչ խանգարեն երգչին: Այսինքն, պետք է յուրաքանչյուր քայլ մտածված և շատ կազմակերպված լինի:

Սննդի ճիշտ ընտրությունը ևս շատ կարևոր է: Չայնալարերի և կոկորդի համար սնունդը չպետք է վճասակար լինի: Պետք է զերծ մնալ սուր համ ունեցող՝ կծու, թթու կերակրատեսակներից, որովհետև դրանք գրգռում են կոկորդը: Վճասակար են նաև գազափորված և ալկոհոլ պարունակող հեղուկները: Ծխելը՝ խիստ արգելվում է:

Անշուշտ, շատ կարևոր է երգչի բարեկրթությունը, որովհետև բեմի վրա դրա առկայությունը կամ բացակայությունը նկատելի է:

Բեմը նման է մի «ռենտգեն» սարքավորման, որը ցույց է տալիս ամեն ինչ խոշորացված և մանրակրկիտ:

Անդրադառնալով օպերային արվեստին և օպերային երգչի մասնագիտությանը, պետք է նշել, որ դա իրականում մի քանի մասնագիտությունների միաձուլում է, ինչպես օպերային արվեստի մի քանի ճյուղերի սինթեզ:

Երգիչը օպերային դերերով կատարելիս վերը նշված խնդիրների հետ պետք է հաղթահարի բազում խնդիրներ: Դրանք են.

- Երգելիս մտածել վոկալ որոշակի խնդիրների մասին, ելելով ստեղծագործության պահանջներից,

- մտածել հերոսի կերպարի, դերասանական խաղի մասին, ելելով կերպարի բնույթից և բնմադրողի պահանջներից,

- լսել նվազախմբին և ենթարկվել դիրիժորի բոլոր ցուցումներին, նվազախմբի հետ անհամաձայնություն չունենալ:

Այստեղ կարևոր է նաև ժամանակի ճիշտ զգացողություն ունենալու խնդիրը: Պետք է կարողանալ բեմական շարժումները և ռեժիսորի պահանջները ճիշտ կատարել, տեղավորվելով երաժշտության թելադրած ժամանակի մեջ:

Սովորական (ոչ օպերային) թատրոնում դերասանը ժամանակի մեջ չափավոր ազատություն ունի, այսինքն կարող է մի պահ դադար տալով միտքը և մարմինը հանգստացնել, իսկ այնուհետև շարունակել խոսքը կամ խաղը: Օպերայում երգիչը գրկված է այդ հնարավորությունից, քանի որ ամեն մի բառը և շարժումը հաշվարկված են երաժշտության թելադրած տևողության հետ, երաժշտության ընթացքին զուգընթաց: Այսինքն, օպերայում ամեն վայրկյանը «հաշվառված» է: Այդ հանգամանքը և բարդացնում է օպերային երգչի պատասխանատվության և լարվածության աստիճանը:

Կարդան Աճեմյանը՝ մեծ բեմադրիչը գրել է. - «Օպերային

ներկայացումը պահանջում է արվեստի տարբեր ճյուղերի մեծ և օրգանական սինթեզ» (Յ. էջ 87):

Դենց այդ գիտակցությամբ էլ պետք է լրջորեն աշխատել:

Խոսելով արտիստի բեմական օպերային գործունեության մասին, անդրադառնանք մի քանի դերերգերի երաժշտական և կերպարային դիմանկարի բացահայտմանը, խորությամբ ըմբռնելու համար այս մասնագիտության բարդությունը:

Անդրադառնալով Անուշի կերպարին, Ա. Տիգրանյանի համանուն օպերայից, նշենք, որ այն մեկնաբանելու համար շատ կարևոր է կարողանալ ճիշտ վերարտադրել դաժան ճակատագրի, նահապետական բարերերի և ստվորությունների զոհ դարձած հայ գեղջկուհու դժբախտ սիրո պատմությունը:

Պետք է զգալ նրա ողբերգական կերպարը: Անուշի քնարական կերպարը օպերայում աստիճանաբար զարգանում է, աճում և ի վերջո, ողբերգականություն ձեռք բերում:

Անուշի երաժշտական դիմանկարը և գեղեցիկ է, և բարդ: Օպերայի սկզբում շատ պարզ է, մաքուր, անմիջական, զգացմունքային և հուզական:

Պետք է քայլ առ քայլ մոտենալ բարձրակետին, հետզհետև ուժեղացնելով կերպարի դրամատիկական շեշտերը, ավելի խորությամբ արտահայտելով Անուշի հուսարեկ սրտի մորմոքը, հասցնելով դրանք մինչև խելագարության տեսարանը:

Բարդ է խելագարության ողբերգականորեն լարված տեսարանը, որի տարբեր դրվագները իրենց բազմազան և հակասական տրամադրություններով, օրգանական մի ամբողջություն են կազմում:

Պետք է այդ բոլորը ներկայացնել շատ բնական և հավատներշնչել:

Չնորանանք, որ պետք է երգել հայկական ինտոնացիոն երանգավորմանը, անկեղծ, հուզական և պարզ:

Մեկ այլ բնույթի է նույն Ա. Տիգրանյանի «Դավիթ Բեկ» օպերայում Շուշանի դերերգը:

Այս օպերան իր բնույթով, գեղարվեստական իր ամբողջականությամբ էապես տարբերվում է «Անուշ»ից:

Ա. Տիգրանյանը «Դավիթ Բեկը» գրել է հայրենասիրական, պատմահերոսական սյուժեի հիմնա վրա, որը բնականաբար պահանջել է կերտել բոլորովին այլ երաժշտական կերպարներ: Ելելով հայ ժողովորդի՝ օտար նվաճողների դեմ, 18-րդ դարի ընթացքում մոհած ազատագրական պայքարի դրվագների պատկերումից, կոմպոզիտորը ցույց է տվել ժողովրդի հայրենասիրական

ոգին, աննկուն կամքը և դրա հետ մեկտեղ ներկայացրել ժողովրդի շահերն անձնվիրաբար պաշտպանող հերոսներին: Դրանցից մեկը Շուշանն է:

Շուշանը՝ այդ անձնվեր և խիզախ, հայրենասեր աղջիկը, ատելությամբ է լցված թշնամիների դեմ:

Թշնամու թիկունքում նա հերոսական սխրագործության է դիմում՝ օգնելով Դավիթ Բեկի հաղբական արշավին: Շուշանը, միաժամանակ, ներկայացված է քնարական ապրումների հարստությամբ, Ստեփանոս Շահումյանի նկատմամբ ունեցած իր ջերմ ու անսահման սիրով:

Թե՛ բեմական խաղով, թե՛ մանավանդ երգեցողությամբ, պետք է հաղորդել ժողովրդի ճակատագրով մտահոգված երիտասարդ աղջկա մաքուր և վսեմ զգացումները, նրա ազնիվ ու շիտակ բնավորությունը: Նա պետք է լինի քնքուշ, միաժամանակ քաջարի աղջիկ:

«Սքանչելի է Շուշանն իր գործով, իր զգացմունքներով, - գրել է Գոհար Գասպարյանը, - սիրելի է ինձ իր ազնվությամբ, անկեղծությամբ, պարզությամբ և հատկապես՝ անվեհերությամբ: Կին, որ հայրենիքի վառ սերը սրտում, իր սիրո համար հերոսաբար դիմում է սխրագործության» (3. էջ 85):

Գեղեցիկ ուղերգերից է Օլիմպիան՝ Տ.Չոլիսաջյանի «Արշակ Երկրորդ» օպերայում: Անդրադառնանք նաև այս կերպարի կերտման առանձնահատկություններին:

Օլիմպիայի կերպարը բարդ է և պահանջում է ոչ միայն վոկալ բարձր վարպետություն, լավ տեխնիկական կարողությունների տիրապետում, այլև բեմական խաղի արտահայտչականություն, հոգեբանական նրբերանգների հարստություն:

Օլիմպիան ապրում է հոգեբանական ծանր վիճակ: Նա սիրում է իր ամուսնուն՝ Արշակ Երկրորդ թագավորին, բայց կասկածում է, որ Արշակը այլևս չի սիրում իրեն և հրապուրված է Փառանձենով:

Եվ ահա կույր խանդի անհաղթահարելի ուժով Օլիմպիան ընկնում է դավադիրների թակարդը, դավադիրներ, որոնք փորձում են ամեն գնով կործանել Արշակին:

Օլիմպիան սիրող կին է խանդի ապրումներով և տանջող կասկածներով: Իր հակասական և բարդ եռթյամբ հանդերձ, Օլիմպիայի կերպարը չպետք է ընկալվի որպես բացասական կերպար:

Օպերային արվեստում, այս կամ այն կերպարը կերտելիս, պետք է հավատարիմ մնալ հեղինակի մտահոգմանը, երգչի կատարողական կարողությունները ծառայեցնելով կերպարի բռվանդակությանը, նրա գաղափարի համոզիչ արտահայտմանը:

Բեմում՝ դերակատարման ժամանակ, բեմական վարքագիծ մեջ ոչ մի շեղում չի կարելի թույլ տալ, որը համապատասխան չէ կերպարի եռթյանը: Օպերային կերպարը նախ և առաջ երաժշտական հնչողական կերպար է: Նշվածից հետևում է, որ երգեցողությունը օպերայի գլխավոր տարրը է: Սակայն օպերային կերպարը չի կարող միակողմանի դրսենորվել: Անհրաժեշտ է երգն ու խաղը միաձուլել, անդուղ կատարումը ենթարկելով բեմական բնութագրման միասնական ընթացքին:

Երգչի հաջողության մշտական ուղեկիցը տքնաջան աշխատանքն է: Առանց համառ ու հետևողական աշխատանքի անհնարին է պատկերացնել արտիստի որևէ առաջընթաց արվեստում:

Այստեղ արժե հիշել Կ.Ստանիլավսկու հայտնի պատգամը՝ ուղղված երիտասարդ արտիստներին. - «Սիրիր արվեստը քո մեջ և ոչ թե քեզ՝ արվեստում»:

### Ծանոթագրություն

1. Խաչիկյան Ր., Զայնակազմավորման հիմունքները երգարվեստում, ԵՊԿ հրատարակչություն, Ե., 2005:

2. Ջայ Վոկալ արվեստի վարպետների մանկավարժական սկզբունքները, (Մեթոդական ծեռնարկ), Ե., Լուսարաց հրատարակչություն, 2006:

3. Թադևոսյան Ա., Գոհար Գասպարյան, Ե., ՂթԸ հրատ., 1959:

Արմենուի Արմենի Սեյրանյան  
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս  
Մեներգեցողության թիվ 2 ամբիոն

## ԲՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՐԳՉԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Արվեստի բոլոր ճյուղերի ներկայացուցիչները, որոնց թվում և երգիչները ձգտում են իրենց ասպարեզում հասնել բարձունքների և դա հասկանալի է:

Ցանկանում ենք հղել և մշակել մեր ունակությունները, զարգացնել տեխնիկան, մի խոսքով՝ հասնել կատարելության:

Սակայն կատարելության հասնելու ծիշտ ճանապարհը գտնել դժվար է:

Առաջնորդվելով ինքնակատարելագործման անկեղծ մղումով, երեմն սխալ ուղի ենք ընտրում, այսինքն փորձում ենք հասնել կատարելության՝ արհեստական հնարներ գործածելով և հեռանում բնականից, բնությունից:

Այդ գործնթացի ամբողջ ժամանակ կարող է թվալ, թե ամեն ինչ ծիշտ է, ամեն ինչ բնական հունով է ընթանում և մոտ է վերջնակետը: Սակայն ժամանակի ընթացքում սկսում ենք հասկանալ, որ այն, ինչի հասել ենք, լիարժեք չէ, թերի է, անկայուն, սխալ ճանապարհ ենք ընտրել:

Դետևանքը՝ ժամանակի և ջանքերի անտեղի վատնում: Այդ գործնթացը կարող է տևել երկար տարիներ: Եվ ամեն մարդ չէ, որ այդ դժվարին ճանապարհից հետո, երբ գիտակցում է տեղի ունեցածը, կկարողանա իր մեջ ուժ ու եռանդ գտնել սկսելու սկզբից: Դրա համար կամքի մեջ ուժ և ցանկություն է անհրաժեշտ: Իրավացի են այն մեծերը, որոնք նշում են, որ արվեստում հաջողության հասնում են միայն շատ ուժեղ կամքի տեր մարդիկ՝ գումարած տաղանդը և աշխատասիրությունը:

Տողերիս հեղինակը անցնելով նման «փորձությունների» միջով նպաստակ ունի իր փորձով օգտակար լինել դասական երգարվեստի դժվար ուղին ընտրող սկսնակներին:

Վերոհիշյալ վտանգը հատկապես սպառնում է երգիչներին, քանի որ երգչի «գործիքը» հենց ինքն է, իր ծայնը:

Երգչական տեխնիկան հղելիս, մեր ունակությունները զարգացնելիս, հանդիպում ենք շատ դժվարությունների: Եթե հաշվի առնենք նաև հայտնի վոկալ տարրեր դպրոցների և մոտե-

ցումների բազմազանությունը, վիճակը ավելի կրարդանա:

Ուսումնասիրելով հայկական միջնադարի հոգևոր երաժշտությունները, փորձեցինք գտնել մեզ հուզող հարցերի պատասխանները՝ դրանք փնտրելով ոչ թե օտար, այլ մեր արմատներում:

Եվ եկանք այն խոր համոզման, որ ամեն ինչ իրականում շատ պարզ է: Մեջքերենք նրանցից մեկի խոսքերը.

«Բնականությունն է արվեստի բարձրագույն վիճակը: Ինչքան արվեստը մոտենա բնությանը, այնքան ավելի կատարյալ կլին...»- Հովհաննես Սարկավագ:

11-12 դդ. հայ մատենագիր, փիլիսոփա, գիտնական, երաժշտագետ ու երգահան Հովհաննես Սարկավագը (Հովհաննես Իմաստասեր), իր «Բան իմաստութեան ի պատճառ...» 188 տողանց չափածոն երկում արվեստի աղբյուրը տեսնում է բնության մեջ: Ըստ նրա՝ որքան արվեստը մոտենա բնությանը, այնքան ավելի կատարյալ կլինի: Բնականությունն է արվեստի բարձրագույն վիճակը: Նա գտնում է, որ բարձր արվեստի հասնելու համար անհրաժեշտ է տաղանդ և համառ ու նպատակալաց աշխատանք:

Հովհաննես Սարկավագի, որպես երաժշտի գործունեությունը կապված է երաժշտական գեղագիտության, գիտական ու գործնական տեսության, կատարողական արվեստի և ստեղծագործության հետ:

Նա նշանակալի հետք է թողել հայկական միջնադարյան արվեստի փիլիսոփայության, այդ թվում և ուղղակի՝ երաժշտական գեղագիտության զարգացման մեջ:

«Բան իմաստութեան ի պատճառ...» քերթվածքում, մասնավորապես, երաժշտությունը համարում է սովորողի գեղարվեստ, որ ծագում և զարգանում է որպես բնությանը նմանվելու և բնությունից սովորելու մարդկային զգուման անմիջական արդյունք:

Եվ ի դեմս բնության, ունենալով գեղեցկության ու բարձրագույն ներդաշնակության հավերժական, իր համապարփակությամբ անհասանելի մի տիպար, վերջինիս հասնելու զգուման մեջ ձեռք է բերում կատարելագործման հավիտենապես գործող հզոր ազդակներ (1. էջ 565-566):

Ես բախտ եմ ունեցել լինելու գոհար Գասպարյանի ասպիրանտը և ասիստենտը: Նա ամեն ինչում պահանջում էր բնականություն: Ամեն ինչի հիմքում՝ պարզ և բնականը:

Ահա նրա մոտեցումներից մի քանիսը.

«Երգեցողության գլխավոր ակունքը ծիշտ շնչելն է՝ առանց

բերանի, կոկորդի ու կրծքի մկանները կծկելու կամ ուռացնելու: Զի կարելի ծայնին տիրապետել առանց ճիշտ շնչել կարողանալու: Դեսք է շնչել դանդաղ, անպայման քթով կամ և քթով և բերանով:

Տղամարդ երգիշները օդը պետք է քթով, կրծքով ու բերանով լցնեն բռքերն ու որովայնը, կրծքավանդակը, այնուհետև պահեն շումը ու կամաց-կամաց թողնեն այն տվյալ երկար հնյունի վրա: Իսկ իգական սեռը դա պետք է կատարի քթով, բերանով ու որովայնով:

Չպետք է մոռանալ կիրառել դիաֆրագմայի դիմադրողականությունը, այսինքն՝ ոդ ներշնչել ու պահելով այն, աստիճանաբար թողնելով երգել:

«Պետք է երգել հստակ շնչով և բնական ձայնով» (2. էջ 68-71)

Հաճախ է պատահում, որ երգիշները, երգելիս բառերի մեջ մասը չի հասկացվում:

«Երգչի առողանությունը պետք է լինի մաքուր, շնչառությունը՝ հավասար, խոսքը՝ հստակ, արտասանությունը՝ մաքուր ինտոնացիայով: Դրան պետք է հասնել հատուկ ֆոննետիկ վարժություններով՝ սրբագրելու կարողությամբ ա, է, ի, օ, ու տառերի արտաքերումով: Որպեսզի ձայնավորները լավ հնչեն, պետք է բաղադայները (բ, պ, ռ, թ) թերև հնչեցնել, որ ստեղծագործության խոսքերը հստակ ստացվեն: Երգը հաճելի է լսել, երբ խոսքը որ հասկանալի են» (2. էջ 68-69):

«Երգչի կեցվածքը, բերանը հորանջելու նման բացելու ձևը այնքան հարմոնիկ պետք է լինեն իրար հետ, որ լսողը հաճույք ստանա, հանգստանա, ոչ թե նյարդայնանա ու դահիլից դուրս գա: Իգուր չեն ասում, որ՝ «Երգեցողությունը մարդկությանը հանգստացնող գեղեցկագույն արվեստ է»» (2. էջ 70):

Երգչի դեմքի արտահայտությունը պետք է բնական լինի, մկանները՝ հանգիստ: Երբեմն տեսնում ենք ժափտը դեմքին տիսուր երգ կատարող երգչի, որը պատճառաբանում է, թե ժափտը անհրաժեշտ պայման է ճիշտ երգեցողության համար: Դա իհարկե ընդունելի չէ: Դեմքի արտահայտությունը պետք է լինի բնական, համապատասխանի կատարվող երգի բնույթին:

Անբնական որևէ բան արվեստում գեղեցիկ լինել չի կարող: Բնականությունն է արվեստի բարձրագույն վիճակը:

Մեր խոր համոզմամբ աշխարհահռչակ երգչուիի Գոհար Գասպարյանի արվեստը, նրա արտիստական կերպարը վառ ապացույն են այդ տեսակետի անթերի լինելու:

«Երբ խոսք է բացվում Գոհար Գասպարյանի՝ այդ հոչակավոր

երգչուիու մասին,- գրել է Ա. Մեղվեդյանը,- ջանում ես բացահայտել նրա նույր արվեստի ուժն ու կարողությունը, գինաթափ ես լինում ոչ թե արտիստական խառնվածքի բարդության, այլ ճշմարիտ, խոր և իմաստուն պարզության առաջ» (3.):

Նրա արվեստը շերմացնում ու կախարդում է մարդկանց սրտերը, արձագանքելով ունկնդիրների ամենատարբեր լսարաններում: Յիրավի, ներշնչող ու խորապես մարդկային արվեստ է այն, լի կենսական շերմությամբ, մարդկանց գրավելու գարմանալիորեն բնական իր կարողությամբ, հնայող պարզությամբ ու անկեղծությամբ:

«Գ.Գասպարյանին լսելիս,- գրել է ոռւս հայտնի երգչուիի Դ.Պանտոֆել-Նեցեցկայան,- չես դադարում զարմանալ, թե ինչպիսի թեթևությամբ և որքան հեշտությամբ է նա հաղթահարում այն դժվարությունները, որ սովորաբար երգչուինների առջև ծառանում են մանավանդ այնպիսի ստեղծագործությունների կատարման ժամանակ, ինչպիսիք են՝ Յենդելի «Վարիացիաները», Մոցարտի արիաները, Շինորայի արիան՝ Մայերբերի համանուն օպերայից: Դա արդյունք է երգչական բարձր տեխնիկայի, որին արտիստուիին տիրապետում է կատարելապես: Սակայն Գ.Գասպարյանի ստեղծագործական կերպարի առավել գրավիչ ու աչքի զարնող կողմը հատկապես այն է, որ իր հիմնալի ձայնի հարուստ հնարավորությունները ենթարկում են երաժշտական կերպարը հարազատորեն և խոր գեղարվեստականությամբ բացահայտելու խնդրին» (4.):

Ինչ էլ որ կատարելիս լինի՝ պարզ երգ, ռոմանս, թե հուզականորեն հագեցած արիա, Գ.Գասպարյանը հավասարապես ցայտուն է դրսնորում իր հմայիչ անկեղծությունը: Եվ դա անբաժանելի է նրա արվեստից:

Գ.Գասպարյանը չի կարող անտարբեր լինել կատարվող ստեղծագործության բովանդակության, նրա մեկնաբանման նկատմամբ:

- Կատարելու համար, - ասել է նա, - նախ և առաջ երգը պետք է սիրես, ապա ներշնչվես: Ուզած ստեղծագործության համար անհրաժեշտ է բանալի, որպեսզի մուտք գործես բովանդակության խորքերը: Եթե այդպես չանես, ապա ունկնդիրն անմիջապես կզգա, որ ստեղծագործությունը տապալված է արտիստի անտարբեր վերաբերմունքի պատճառով (5. էջ 55):

Երգչուիու խոսքն այստեղ հանդիչ, անկեղծ, խոր ու բովանդակալի արվեստի մասին է, որ ընդունակ լինի գրավելու ու հուզելու ունկնդիրին: Յասկանալի է, որ այդպիսի արվեստը ճշմար-

տության գգացողության հետ միասին կատարողից պահանջում է բազմակողմանի վարպետություն, անընդհատ կատարելագործվելու ներքին մղում:

Գ.Գասպարյանի արտիստական կերպարի կարևոր հատկանիշներից մեկն էլ արվեստի նկատմամբ նրա մեծ սերն ու հարգանքն է, նրա բացառիկ խստապահանջությունն իր ստեղծած ամեն մի կերպարի հղկման ու մշակման գործում: Դենց դա է խկական, բարձր այրովեսինոնալիզմը, որ այնքան խորն է Գոհար Գասպարյանի արվեստում:

- Իրոք, անհատում են վոկալ երաժշտության (և ընդիհանրապես երաժշտության) արտահայտչամիջոցները, - ինչպես նկատել է իր «Դիշողություններում» Մ.Ի.Գլինկան (6. էջ 537):

Երգչին չի կարող չմտահոգել այդ միջոցների ճիշտ ընտրությունը, կատարվող ստեղծագործությունն ունկնդիրին հարազատորեն ներկայացնելու խնդիրը: Արդարն, նրան է վիճակված որոշիչ դեր խաղալ երգի ճակատագրում: Յուրաքանչյուր ստեղծագործություն կատարելիս երգիչը պետք է ի հայտ բերի գեղարվեստական իր ըմբռնումը, իր մեկնաբանումը, որն իհարկե, պետք է համապատասխանի հեղինակի մտահղացմանը: Դենց այստեղ է դրսնորվում կատարողի գեղագիտական ելակետը, նրա արվեստի կատարելությունը, ստեղծագործական մտահղացումների բազմաշերտությունը և գեղարվեստական վարպետությունը:

Ականավոր երգչուհու Անուշի դերակատարման առիթով երաժշտագետ Ս.Սարինինան գրել է. «Գասպարյան-Անուշը անկեղծ է, պարզ, հուզական: Նա գերում է իր խոր քնարականությամբ: Ըստ երևույթին, այդ դերն առավել մոտ է արտիստուհուն» (7. էջ 92):

Մեզ հուզող շատ հարցերի պատասխանները կարող ենք գտնել ուսումնասիրելով «Դայ Վոկալ արվեստի վարպետների մանկավարժական սկզբունքները» ձեռնարկը, որի մասին պրոֆեսոր Ժաննա Չուրաբյանը և Դավիթ Ղազարյանը գրել են. - «Այսօր, հայ մեներգեցողության արվեստը մեծ նվաճումներ ունի և աշխարհին մատուցում է գեղեցիկ ձայնով օժտված, մասնագիտական բարձր պատրաստվածությամբ երգիչների, ովքեր հաղթանակներ են տանում միջազգային մրցանակարեզներում: Այդ ձեռքբերումները կապվում են Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մեներգեցողության ամբիոնի գործունեության հետ:

Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դեկանալությունը ի դեմս պրոֆեսոր Ս.Սարացյանի, ժամանակին գգալով տարիներով կուտակված մանկավարժական մասնագիտական

փորձի պահպանման կարևորությունը հայրենական մշակույթի այս բնագավառի հետագա զարգացման և ազգային դպրոցի նկարագիրն ամբողջական պահելու հարցում, գրառել, հավաքել և ի մի է բերել մեներգեցողության ամբիոնի երախտավորների փորձը մեկ ամբողջական գրքում» (2. էջ 4, 5): Եվ այս մեթոդական ձեռնարկը խնամքով կազմեց և խմբագրեց դաշնակահարուիի, երկար տարիներ Գ.Գասպարյանի դասարանում կոնցերտմայստեր աշխատած, ԵՊԿ դրցենտ Համասփյուր Մանուկյանը: Այն իրավես կարող է օգտակար լինել մասնագիտական վոկալ կրթություն ստացողների համար:

### Ծանոթագրություն

1. Դայկական Սովետական Դանրագիտարան, հ. 6, Երևան, 1980:
2. «Դայ Վոկալ արվեստի վարպետների մանկավարժական սկզբունքները» Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում, Երևան, 2006:
3. «Սովետական արվեստ», թիվ 6, 1956:
4. «Московская правда», 16.10.1953.
5. Թադևոսյան Ա., «Գոհար Գասպարյան», ԴԹԸ հրատ., Երևան, 1959:
6. Մ.Ի. Գլինկա, «Записки» Մ օսկվա-Լենինգրադ, 1930.
7. //Советская музыка, 1956., N8.

## ԵՐԵԽԱՆԵՐԻ ԶԱՅՆԱՅԻՆ ԱՊԱՐԱՏԻ ԵՎ ԶԱՅՆԻ ԷԿՈԼԵՇԻԱՆ ՈՒ ԱՌԱՋԱՎԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Վոկալ մեթոդիկայի բազմաթիվ խնդիրներից են երեխաների ձայնային ապարատի և ձայնի էվոլյուցիան ու առանձնահատկությունները: Այս խնդիրներին իրենց աշխատություններում անդրադարձել են՝ Ի. Լ. Հեղովը, Վ. Բագադուրովը, Լ. Դմիտրիկը, Տ. Շահնազարյանը, Վ. Յարուբյունովը և ուրիշներ:

Սույն հոդվածի նպատակն է աճիտիք ներկայացնել և վերլուծել երեխաների ձայնային ապարատի և ձայնի էվոլյուցիան ու առանձնահատկությունները բոլոր դրսերումներով և դրույթներով, ինչպես նաև այն ձայնային երևույթները՝ հնչերանգ, դիմանիկա, ծավալ և այլն, որոնք պայմանավորված են ձայնային ապարատի աճող երեխայի տարիքային տարբեր շրջաններում և փուլերում:

Սույն հոդվածում նպատակ չունենք ներկայացնելու և վերլուծելու ձայնային ապարատի ծևակորման ու ձայնի կազմավորման այն երևույթները, որոնք պայմանավորված են սեռական հասունության, հետևաբար, ձայնափոփոխության (մուտացիա) շրջանով, քանի որ սա քննարկման առանձին առարկա է:

Դայտնի է, որ մանկական ձայնը մշտապես գտնվում է էվոլյուցիոն վիճակում, աճման գործընթացում: Մանկական ձայնի աճը տեղի է ունենում անհամաշափ: Զայնալարերն ավելի արագ են զարգանում, քան արձագանքարանային (ռեզոնատորային) խոռոչները, թոքերի զարգացումը հետև է մնում ձայնալարերի աճից և այլն: Բնականոն զարգացման հետևանքով ձայնային ապարատի տարբեր մասերի փոխհամապատասխանությունն անընդհատ փոփոխվում է: Փոխվում են ձայնի բոլոր հատկությունները՝ բարձրությունը, ուժգնությունը, հնչերանգը (տեմբր), ձայնածավալը (դիապազոն), ձայնասահմանները (ռեզիստրներ), հնչման տևողությունը (ֆոնացիա):

Եթե մանկական ձայնները տարբերակենք ոչ թե ըստ երեխաների տարիքային խմբերի, այլ՝ ձայնի, հետևապես նաև՝ ձայնային ապարատի զարգացման այս կամ այն փուլը կամ ձայնի վիճակը բնութագրող հատկանիշներով, կարելի է մանկական ձայնները դասակարգել հետևյալ խմբերի՝

1. կրտսեր՝ ամենափոքր տարիքից մինչև 10-11 տարեկան,
2. զարգացող՝ 11-12 տարեկանից մինչև 13-14 տարեկան,
3. միջին՝ 14-ից մինչև 16 տարեկան,
4. ավագ՝ 16-ից մինչև 17, 18 տարեկան (1. էջ 5-6, 2. էջ 12):

Առաջին (կրտսեր) խումբը, որը ներառում է երեխայի ծննդյան օրվանից մինչև 10-11 տարեկանը, իր հերթին, բաժանվում է տարիքային երկու ենթաշրջանի՝ ծննդյան օրվանից մինչև 7 տարեկանը և 7-ից մինչև 10, 11 տարեկանը:

Նորածինը չունի մարդու ծայնային՝ երգչական (վոկալ) մկան կամ, ինչպես այն անվանվում է ըստ ամրացման տեղի, ներքին վահանաշերեփածային մկան: Միայն աստիճանաբար, մեկ տարեկանը լրանալուց հետո այն տեղում, որտեղ հետագայում լինելու է երգչական մկանը, առաջանում են առանձին մկանաթելեր, իսկ երգչական մկանի ծևակորումն սկսվում է յոթնամյա տարիքում (3. էջ 425):

7-ից մինչև 10, 11 տարեկանը այդ մկանաթելերը, շարունակելով էվոլյուցիան, ներառվում են ձայնալարերի միակցման եզրի մեջ և շարունակում զարգանալ մինչև 13 տարեկանը, այսինքն՝ մինչև այն տարիքը, երբ երեխայի ձայնալարերը չափահաս մարդու ձայնալարերի ծև են ստանում (3. էջ 425):

Ծննդյան օրվանից մինչև 7 տարեկանն ընկած ժամանակահատվածում, այսինքն՝ մինչև երգչական մկանի ծևակորումն սկիզբը, խոսելիս երեխան օգտագործում է ձայնակազմավորման մկանառաջազգական (միուլաստիկ)\* տարատեսակը (3. էջ 427): Նրա ձայնակազմավորման նյարդաժամանակյա (նեյրոքրոնակսիկ)\*\* տեսակը դեռևս չի արտահայտվում, քանի որ բացակայում է ծևակորված երգչական մկանը: Մրանով են պայմանավորված

\*Ըստ մկանառաջազգական (միուլաստիկ) տեսության ձայնալարերը միակցվում են իրենց առաջականությամբ շնորհիվ ու անջատվում ենքածայնալարային օդի հոսքի ազդեցության տակ (մանրամասն տես 3. էջ 420-424, 4. էջ 6-10, 5. էջ 102-105):

\*\*Ըստ նյարդաժամանակյա (նեյրոքրոնակսիկ) տեսության ձայնալարերի տատանումը խոչակի բացարձակապես ինքնուրույն գործառույթ է և կապ չունի միակցման ու անջատման գործառույթի հետ: Օդի հոսքը ձայնային հաճախությամբ անցնում է տատանվող ձայնալարերի միջով ոչ թե այն պատճառով, որ տատանման յուրաքանչյուր փուլում օդի հոսքը բացում է դրանք, այլ այն բանի հետևանքով, որ ձայնաճեղքն ակտիվորեն բացվում է և ենթածայնալարային օդի չափաբաժիններին հնարավորություն տալիս անցնելու ձայնաճեղքով (մանրամասն տես 3. 420-424, 4. էջ 6-10, 5. էջ 102-105):

մանկական ծայնի առանձնահատկությունները՝ սահմանափակ ծայնածավալ, հնչողության ֆալցետային տեսակ, ոչ հարուստ հնչերանգ, ծայնի ոչ մեծ ուժ:

7-ից մինչև 10, 11 տարեկանն ընկած ժամանակաշրջանում, խռչակի բնախոսական (ֆիզիոլոգիական) ծևափոփոխություններով պայմանավորված, երեխաների ծայնը մի փոքր, գրեթե աննկատ փոփոխության է ենթարկվում:

Ընդհանուր առմամբ, առաջին (կրոտսեր) խմբի երեխաների ծայնի բնորոշ է գուտ մանկական «թափանցիկ», հնչողությամբ թեթև, որուել հագեցվածությունից գուրկ, բացառապես «գլխային» բնույթը:

Այս խմբի ծայները դեռևս գուրկ են, այսպես կոչված, «կրծքային» հնչողության տարրերից, ինչը, սովորաբար, ծայնին լինակատարության ու հագեցվածության որակ է հաղորդում: Զարգացման այս փուլում, հնչողության բացառիկ յուրատեսակության պատճառով, առանձնակի դժվար է մանկական ծայների բնութագրումը: «Զուտ մանկական» հնչողություն ունեցող ծայներն առավելապես մոտենում են թեթև ստպանոների հնչողությանը վերին ծայնասահմանում, չնայած, իրականում, զգալիորեն թեթև են, ավելի պակաս են ուժգնությամբ ու հագեցվածությամբ:

Մանկական ծայնի այսպիսի վիճակը, սովորաբար, ուղեկցվում է ոչ մեծ ծայնածավալի առկայությամբ, որը հազվադեպ է անցնում մեկ օկտավի սահմաններից և մեծ մասամբ զբաղեցնում է c<sup>1</sup>-ից մինչև c<sup>2</sup>-ն կամ d<sup>1</sup>-ից մինչև d<sup>2</sup>-ն (1. էջ 5):

**Երկրորդ (զարգացող) խմբին** են պատկանում 11, 12-ից մինչև 13, 14 տարեկանները: Այս տարիքի երեխաների ծայները դեռևս կազմավորման փուլում են, քանի որ, ինչպես վերը նշվեց, 10, 11 տարեկանում երեխայի ծայնային մկանաթելերը ներառված են ծայնալարերի միակցման եզրի մեջ և դեռևս զարգանում ու կազմավորվում են մինչև 13 տարեկանը (3. էջ 425-427): Երկրորդ խմբի երեխաների ծայների մեջ որոշ հագեցվածություն և ուժգնություն է սկսում ի հայտ գալ, երբ մանկական ծայնում արդեն նշանառվում են հնչողության այն տարրերը, որոնք սովորական երգչական տերմինարանությամբ բնութագրվում են որպես «կրծքային»: Այդ տարրերն ել, իիմնականում, ընդգծում են երեխայի ծայնի մեջ պարունակվող հնչերանգային անհատական որակները: Հնչերանգային փոփոխություններով պայմանավորված երկրորդ խմբի երեխաների ծայներն իրենց հերթին բաժանվում են երկու տեսակի՝ բարձր ծայներ (դիսկանտներ) և ցածր ծայներ (ալտեր) (2. էջ 12):

Զարգացման այս փուլում մանկական ծայների ծայնածավալը

սովորաբար մի փոքր՝ մեկ երկու տոն, ավելի լայն է, քան առաջին խմբին պատկանող ծայններինը, և գրադարձնում է մոտավորապես d<sup>1</sup>-ից մինչև ө<sup>2</sup>, f<sup>2</sup>-ն (1. էջ 5):

Մանկական ծայնի զարգացումը 12, 13 տարեկանից մինչև 14, 15 տարեկանն ընկած ժամանակահատվածում պայմանավորված է երեխաների սեռական հասունությամբ, հետևաբար՝ նաև ծայնափոփոխությամբ (ծայնի մուտացիայով):

**Երրորդ (միջին) խմբին** են պատկանում 14 տարեկանից մինչև 16 տարեկան երեխաները: Այս խմբի երեխաների ծայները ծայնափոփոխությունից հետո գալիքորեն կազմավորված են, մանկական ծայնի հնչողության տարրերը տարրեր համաչափությամբ արդեն միախառնված են մեծահասակների ծայնին հատուկ գերաշղող տարրերով: Ընդարձակվում է ծայնածավալը, որը որոշ դեպքերում հասնում է մեկուկես, կամ նույնիսկ, երկու օկտավայի (աղջիկներինը): Զայնի հնչերանգում դրսկորվում են կրծքային հնչողության հատկանիշները: Նկատելի է դառնում ծայնածավալի ցածր և բարձր հնչույնների հնչերանգային տարրերությունը:

**Չորրորդ (ավագ) խմբին** են պատկանում 16-ից մինչև 17-18 տարեկանները: Այս խմբի երեխաների ծայնում տարրեր երևույթ են տեղի ունենում՝ ծայնածավալի կենտրոնական ու ցածր հատվածների ամրապնդան հաշվին աստիճանաբար կրծատվում են ծայնածավալի վերին նոտաները: Աղջիկների ծայնում ի հայտ է գալիս կենտրոնական հնչողությունը (կրծքային հնչողության նախանշաններ), որը հետագայում կանխորոշում է աղջկա ծայնի տեսակը: Այս շրջանում ծայնածավալի ներքեւ և վերևի հնչերանգային տարրերությունը վերանում է, և դրանք հավասարվում են:

Այն երեխաները, որոնց ծայնը զարգացման դեռևս վաղ շրջանում է գտնվում և զգալի թերություններ չունի (հիմնականում նկատի է առնվում լարված, «կրծքային» հնչողությունը), ստրոբոդիտական հետազոտությունները ցույց են տալիս ծայնալարերի ամբողջ ծայնածավալով՝ տատանումների բացառապես գլխային տեսակը, այսինքն՝ գծային ճեղքն առկա է ծայնալարերի ամբողջ երկարությամբ և ծայնալարերը միակցվում են ոչ թե ամբողջ լայնությամբ, այլ միայն եզրերով (1. էջ 10-11):

Արդեն ծևավորման շրջանում գտնվող երեխաների (երկրորդ խումբ, ծայնի զարգացման երկրորդ փուլ) ստրոբոդիտական պատկերը մոտ է վերը նկարագրվածին, սակայն դրա հետ մեկտեղ ներքեւ հնչույնները արտաքերելու ժամանակ նույնպես դեռևս նկատելի չեն զգալիորեն արտահայտված ծայնալարերի

կրծքային տիպի տատանումները, ինչը լիովին բնական է, քանի որ այս երեխաների կրծքային հնչողությունները դեռևս բացակայում են:

Այն երեխաները, որոնց ձայնն արդեն հասունացած է (13 տարեկանից բարձր), և նկատելիորեն սկսում են ի հայտ գալ բնական կրծքային հնչողության հատկանիշները, ձայնածավալի ցածր հատվածներում, որտեղ նման կրծքային հնչողությունը առանձնապես պարզ է արտահայտված, սկսում է դրսևով ձայնալարերի տատանումների այն տեսակը, որը բնորոշ է մեծահասակներին, այսինքն՝ ձայնալարերը միակցվում են ոչ միայն եզրերով, այլև թիզ թե շատ ընդարձակ լայնությամբ, ընդ որում, երբ ձայնալարերը կիրա մուտենում են իրար, ձայնաճեղքը լրիվ փակվում է: Այս դեպքում դեռևս բացակայում է ձայնալարերի միակցումն ամբողջ լայնությամբ, ինչը տեղի է ունենում մեծահասակների պարագայում:

Ձայնածավալի բավական ընդարձակ հատվածում առկա է տատանումների խառը տեսակ, երբ տատանումների կրծքային ու գլխային հատկանիշները միատեղվում են, այսինքն՝ միակցվելու աշխատանքում ընդգրկված են ոչ միայն ձայնալարերի եզրերը, այլև ձայնալարերի ավելի լայն հատվածը: Ձայնալարերի միջև գոյություն ունի ճեղք, սակայն այն ավելի թիզ է նշմարվում, քան կրծքային ձայնի արտաքրժանան ժամանակ: Ընդհանուր առմամբ, առկա է ձայնալարերի աշխատանքի միքստային բնույթը:

Ի վերջո, ձայնածավալի վերևի հատվածներում ձայնալարերի տատանումները գլխային տեսակի են, այսինքն՝ գերազանցապես տատանվում են ձայնալարերի եզրերը:

Որքան ակնհայտ է արտահայտված երեխաների ձայնի հնչողության վաղաժամ կրծքային բնույթը, այնքան ավելի որոշակի է դառնում ձայնալարերի տատանումների կրծքային տեսակը, միաժամանակ, երգեցողության ընթացքում նույնքան նկատելի են երեխաների ձայնի ընդհանուր լարվածության հատկանիշները:

### Ծանոթագրություն

1. Левидов И., Охрана и культура детского голоса., М-Л. 1939.
2. Шахназарян Т., Охрана детских голосов., Еր. 1974.
3. Дмитриев Л., Основы вокальной методики., М. 1968.
4. Юссон Р., Певческий голос., М. 1974.
5. Խաչիկյան Յ., Ձայնակազմավորման հիմունքները երգարվետում., Եր. 2005:

Հրանտ Յովհաննեսի Խաչիկյան  
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

### ԵՐԵԽԱՆԵՐԻ ՁԱՅՆԱՅԻՆ ՎՊԱՐԱՏԻ ԵՎ ԶԱՅՆԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱՌԱՋՆԱԿԱՌՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՁԱՅՆԱՓՈՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ՇՐՋԱՆՈՒՄ

Ձայնափոփոխությունը (mutatio՝ լատիներեն) փոփոխություն բարձրից, սովորաբար, պայմանավորված է մարդու սեռական հասունությամբ: Սեռական հասունության հետ մարդու օրգանիզմում տեղի են ունենում փոփոխություններ: Դրանց գուգահեռ, ամբողջությամբ փոփոխության է ենթարկվում նաև ձայնային ապարատը: Այս գործընթացն իրականանում է տարբեր կերպ՝ թե՝ ձևով, թե՝ ժամանակի առումով, երբեմն՝ բուռն, երբեմն էլ՝ հանգիստ, ավելի թիզ ցավերով: Ձայնափոփոխությունը տեղի է ունենում ինչպես տղաների, այնպես էլ աղջիկների սեռական զարգացման ժամանակաշրջանում, սակայն տղաներինը ավելի կտրուկ ու նկատելի է անցնում, քան աղջիկներինը:

Պայմանավորված կլիմայական պայմաններով՝ երեխաների սեռական հասունությունը կարող է տեղի ունենալ տարբեր տարիքում: Այսպես, հյուսիսային ժողովուրդների մոտ տղաների սեռական հասունությունը, հետևաբար՝ նաև ձայնափոփոխությունը, տեղի է ունենում 14-ից մինչև 17 տարեկանում, իսկ աղջիկներին՝ մեկ կամ մեկուկես տարի շուտ (2. էջ 10): Յարավային ժողովուրդների սեռական հասունացումն ավելի վաղ հասակում է սկսվում՝ տղաներին՝ 12-13-ից մինչև 16 տարեկանում, աղջիկներին՝ 11-12-ից մինչև 13 տարեկանում (2. էջ 10):

Անհրաժեշտ է նշել, որ մանուկ հասակում խոչակը դանդաղ է զարգանում, ամբողջ օրգանիզմի զարգացմանը գուգահեռ, միանման՝ երկու սեռերի մոտ և այդ ընթացքում այս կամ այն սեռին բնորոշ որևէ առանձնահատկություն չի դրսևով: Տարբերություններն ի հայտ են գալիս սեռական հասունացման, հետևաբար՝ ձայնափոփոխության հետ:

Սեռական հասունության հետ միասին տղաների խոչակի բոլոր հատվածներն սկսում են մեծանալ և կարծ ժամանակահատվածում հասնում են նկատելի, տղամարդու խոչակին բնորոշ չափերի: Յատկապես ցայտուն կերպով զգացվում է խոչակի վահա-

նաձև աճառի զարգացումը (3. էջ 425-427): Այն իր առաջնային անկյունով առաջ է ծգվում մեկուկես անգամ և պարանոցի առջկի մակերեսին առաջացնում է ուռուցիկություն (աղամախնձոր), որն այդ տարիքում արդեն ստանում է հասուն տղամարդու աղամախնձորի ծկը: Արագորեն աճում են նաև ծայնալարերը: Այսպես, 12-13 տարեկանում ծայնալարերի երկարությունը 13-14 մմ է (1. էջ 43): Յետագայում, ծայնային ապարատի հասունության շրջանում, տղաների ծայնալարերի երկարությունը աճում է 6-8 մմ-ով, իսկ արդեն 15 տարեկանում հավասարվում է հասուն տղամարդու ծայնալարերի երկարությանը:

Ծայնափոփոխության շրջանը, երբ տղայի ծայնը վերածվում է տղամարդու ծայնի, կարող է տևել մի քանի շաբաթ (4-6) կամ մի քանի ամիս (3-6) կամ ծգվել մինչև 2-3, նույնիսկ՝ 5 տարի: Առավել հաճախ տղաների ծայնափոփոխությունը տևում է մոտավորապես մեկ տարի (1. էջ 43):

Տղաների ծայնափոփոխության եղանակները տարբեր են: Այսպես, հաճախ, երբ ծայնը շատ դանդաղ՝ փոխվում է աննկատ ինչպես իրենց երեխաների, այնպես էլ նրանց շրջապատի մարդկանց համար, միայն հազվադեպ է զգացվում մի փոքր խռպիտություն և ծայնալարերի արագ հոգնածություն: Ծայնափոփոխության նման ընթացքի ժամանակ տղամարդու ծայնին բնորոշ հեշտության տարրերն աստիճանաբար ներիջություն են պատանու ծայնին: Այն ավելի բովանդակալից է դառնում, ինչպես խոսքի, այնպես էլ երգեցողության ընթացքում, իսկ վերջինս նշանակալի դժվարություններ չի առաջացնում ծայնափոփոխության սկզբից մինչև վերջ: Տղաների ծայնափոփոխության այս ծկը հիշեցնում է աղջկների ծայնի աստիճանական անցումը հասուն կնոջը բնորոշ ծայնին:

Այլ դեպքերում (որ հաճախ է հանդիպում) երգեցողության, կամ նույնիսկ, խոսքի ընթացքում ծայնը հանկարծ սկսում է խզվել: Այդ ժամանակ միանգամից հայտնվում են բասային երանգավորում ունեցող ցածր հնչյուններ (երբեմն կոպիտ), որ անակնկալ ու արագ «ցատկում», փոխվում են ֆալցետի: Խոսքի և երգեցողության ժամանակ ծայնի այսպիսի «ընդհատվածություն» ու «ցատկերը» աստիճանաբար ավելի հաճախ են սկսում հայտնվել, ապա՝ ավելի հազվադեպ, մինչև որ մանկական հնչերանգը աստիճանաբար լրիվ փոխարինվի տղամարդու ծայնի հնչերանգով:

Յետագայում, հանդիպում է ծայնափոփոխության այնպիսի եղանակ, երբ տղայի մանկական օիլ ծայնը հանկարծակի կոպ-

տացած բնույթ է ծեռք բերում, առաջ է գալիս ծայնի նկատելի խոպտություն, որը երբեմն հասնում է ծայնի լիակատար կորստի: Երբ խռպոտությունը որոշ, համեմատաբար կարծ ժամանակահատվածից հետո վերանում է, պարզվում է, որ պատանու ծայնը արդեն լիովին կազմավորվել և ստացել է տղամարդու ծայնին հասուկ հնչերանգ:

Տղաների ծայնափոփոխության արագ ընթացքի դեպքում ծայնն անմիջապես ցածրանում է մոտավորապես մեկ օկտավայով, իսկ դանդաղ ընթացքի դեպքում ծայնը ցածրանում է աստիճանաբար: Երկրորդ դեպքում, ներքեւի հնչյունների արտահայտմանը զուգընթաց, համապատասխանաբար առավել կամ նվազ չափով արագ անհետանում են վերևի հնչյունները: Ընդորում, վերջիններս, արդեն ծայնափոփոխության շրջանի ավարտին, ծեռք են բերում տղամարդկանց և կանանց ծայներին հատուկ մոտավոր բնույթ: Դեռահասը նկատում է, որ կոկորդի մկանների սովորական լարվածության ժամանակ ինքն այլևս անկարող է կազմափորել նոյն տոնի հնչյուններ, որոնք հաջողվում էին նախկինում. որպեսզի նոյն բարդությամբ ծայնը հնչեցնի, նա զգալի, արտաքինից տեսանելի ուժերի լարումով է աշխատացնում ծայնալարերը:

Ծայնային ապարատում տեղի ունեցող բոլոր փոփոխությունների կապը դեռահասի սեռական զարգացման հետ այնքան սերտ է, որ բավական է նրա սեռական հասունությանը հանգարող որևէ պատճակի առկայություն, և զգալիորեն կրանցադի կամ լիովին կդադարի նաև նրա խռչակի ու ծայնի զարգացումը (1. էջ 44): Այսպես, ըստ դիտարկումների՝ ֆիզիկապես թույլ զարգացած, մասուկ հասակում հաճախակի հիվանդացած տղաների սեռական հասունացումը նկատելիորեն ուշանում է, միաժամանակ, զգալիորեն հետ է մնում ծայնային ապարատի զարգացումը՝ ընդմիշտ պահպանելով մանկական չափերը: Նման դեպքերում չի զարգանում նաև ծայնը, այն մնում է մանկական ինֆանտիլ, թերած, թերզարգացած: Տղաների ծայնափոփոխության ոչ բնականն ընթացքի ծեռքը բազմազան են: Դրանք կարող են հետևանք լինել բազմաթիվ պատճառների, որոնք անվանվում են երեխաների ֆիզիկական կամ հոգեկան բնագավառների, երբեմն նաև՝ միանգամից այդ երկու բնագավառների խանգարումներ կամ թրություններ:

Այսպես, ծայնափոփոխության խանգարումներից են (անկանոնություններ) (1. էջ. 44-48).

## 1. Երկարատև ծայնափոփոխություն. ծայնի փոփոխու-

թյունը տարիներ է տևում (3-ից 6-7 կամ նույնիսկ ավելի տարի):

**2. համառորեն պահպանվող ֆալցետը.** առաջանում է խոչակի ծայնային ու առջևի մկանների փոխհամաձայնեցվածության խանգարումների պատճառով, երբ սկսում է գերակշռել առջևի մկանների աշխատանքը (սովորաբար հիմնական աշխատանքը կատարում են ծայնային մկանները): Չայնափոփոխության խանգարումների այս եղանակի դեպքում ծայնը դառնում է բարձր, տհած, ճշճղան: Փոխհամաձայնեցվածության խանգարումները որոշ դեպքերում այնքան կտրուկ են արտահայտվում, որ խոսք ուղեկցվում է ծայնային ապարատի մկանների ջղածիք կծկումներով: Անկանոն ծայնափոփոխության այս ձևն արդեն պահանջում է բուժման հատուկ մեթոդներ, որոնցից մեկը էնդոկրին համակարգի՝ ներքին սեկրեցիայի գեղձերի բուժումն է:

**3. Սուր ընթացող ծայնափոփոխություն.** ուղեկցվում է ծայնի գործառություն տեղի ունեցող այնպիսի բուռն երևույթներով, որ դեռահանները հրաժարվում են զրուցել կամ շփվել շրջապատի հետ: Չայնափոփոխության այս եղանակը սովորաբար երկար չի տևում (1.5-2 ամիս): Սրան հաջորդում է ծայնի փոփոխության հանգիստ շրջանը, որը զգվում է մոտավորապես 9-10 ամիս:

**4. Չայնափոփոխության շրջանի բողարկված խանգարումներ.** ծայնում դեռևս բացակայում են ծայնափոփոխության տեսանելի դրսերումները. ծայնը դեռևս մանկական հնչողություն ունի: Միաժամանակ, հազի նոպաներ են լինում, որոնք հնարավոր չեն բացատրել:

**5. Վաղաժամ ծայնափոփոխություն.** 10-11, նույնիսկ 9 տարեկանում դրսերովում են տղաների ծայնին բնորոշ «ցատկեր» և հնչերանգի կոպտացում: Փոքրանում է ծայնածավալը, հայտնվում են այդ տարիքի տղաներին սովորաբար ոչ հատուկ ցածր հնչյուններ և այլն: Այս երեխաների խոչակը ունենում է բորբոքային պրոցեսին հատուկ նախանշաններ՝ ծայնալարերի կարմրություն և այտուցվածություն, դրանց որոշ պասիվություն՝ ոչ լրիվ միակցում, լրջության առկայություն և այլն: Անհրաժեշտ է նշել, որ նման երևույթները կարող են ինչպես սեռական վաղաժամ հասունության հետևանքը լինել, այնպես էլ ծայնային ապարատի երկարութեան, լարված աշխատանքի արդյունք (բղավոց, սաստկացրած կամ բարձր տեսսիտուրայում երգեցողություն և այլն):

**6. Ուշացած ծայնափոփոխություն.** սրան են վերաբերում ծայնի փոփոխության այն դեպքերը, որոնք դրսերովում են սեռական հասունությունից զգալիորեն ավելի ուշ: Այսպես, սեռական հասունությունն ավարտվում է 14 տարեկանից հետո, իսկ ծայնա-

փոփոխությունը սկսվում է 1-2, 3-4 տարի հետո կամ նույնիսկ ավելի ուշ:

**7. Կրկնակի ծայնափոփոխություն.** արդեն հասուն տարիքում անսպասելիորեն ծայնի մեջ կրկին նկատվում են ծայնի փոփոխության կտրուկ, աչքի զարնող երևույթներ:

Չայնափոփոխության շրջանում, խոչակի կառուցվածքում տեղի ունեցող ձևափոխությունների և ծայնի գործառույթային փոփոխությունների հետ միասին, նկատվում են նաև տղաների խոչակի մի շարք ցավոտ փոփոխություններ:

Սովորաբար արձանագրվում է խոչակի ամբողջ լորձաբաղնիքի կարմրություն, որն առավել ցայտուն արտահայտված է ծայնալարերի վրա, որոնց ջղային փայլը բացարձակապես անհետանում ու փոխարինվում է վարդագույն, կարմիր, մոխրավարդագույն կամ դեղնակարմիր գույնով: Փոքր-ինչ այտուցվածություն և կարմրություն հիշեցնող այս երևույթը, որն ընդհանրապես բնորոշ է լորձաբաղնիքի ցանկացած կատառալ բորբոքումներին, այնքան սովորական է ծայնափոփոխության միանգամայն բնականոն շրջան ապրող պատամինների համար, որ մի շարք հեղինակների կարծիքով այն պետք է դիտարկել ոչ թե որպես բորբոքային պրոցես, այլ որպես ֆիզիոլոգիական գերարյունություն (հիպերմիա՝ կարմրություն), որն ուղեկցվում է արագացված զարգացմանք և ածին բնորոշ ցանկացած գործնթացով (այն առկա է ծայնային ապարատում ծայնափոփոխության շրջանում): Սակայն այս հեղինակները նաև ավելացնում են, որ բնախոսական նման գերարյունությունը նպաստավոր պայմաններում բարեհաջող նախադրյալներ է ստեղծում խոչակի տիպիկ կատարի զարգացման համար:

Այլ հեղինակներ, հակառակը, հակված են ծայնալարերի այդ կարմրությունը դիտարկել որպես տիպիկ բորբոքային պրոցես (որան նույնիսկ անուն են շնորհել՝ «ծայնափոփոխության կոկորդաբորբ» (մուտացիոն լարինգիտ)), որն անպայման ուղեկցում է տղաների ծայնափոփոխության բոլոր դեպքերում և ի զորու է սաստկանալու, ավելի կտրուկ ձևեր ընդունելու ծայնափոփոխության շրջանում, ծայնի հետ անզգույշ վարպելու հետևանքով: Մի շարք հեղինակներ տղաների ծայնափոփոխության շրջանում արձանագրում են ծայնալարերի չափազանց լարվածություն՝ բարձր տոների դեպքում և, հակառակը, ծայնալարերի չափից դուրս թուլացում դեպքի ցածր տոներ անցում կատարելու ժամանակ:

Ինչեւ, տղաների ծայնափոփոխության շրջանն ուղեկցվում է

խոչակում տեղի ունեցող մի շարք խիստ արտահայտված փոփոխություններով, որոնք ծայնի հետ ոչ ճիշտ վարպելու դեպքում կարող են ստանալ սուր հիվանդություն: Այսպիսի փոփոխությունները, եթե նույնիսկ չեն անցնում տիպական նորմերի սահմանները, նեճանասամբ կարող են բացահայտվել կոկորդաբանական հետազոտությունների միջոցով, ինչը հնարավորություն է ընձեռում անաշառ որոշելու ձայնափոփոխության սկիզբն ու ավարտը, ինչպես նաև հետևելու դրա ընթացքին ձայնափոփոխության ամբողջ ժամանակահատվածում:

Միշտ չէ, որ երգական ու խոսակցական ձայնի փոփոխությունը տեղի է ունենում միաժամանակ. երբեմն մեկն է ուշանում, որոշ դեպքերում՝ մյուսը: Ավելին, խոսակցական ձայնը հնչերանգով կարող է չհամընկնել երգական ձայնի հետ: Այսպես, մարդու կարող է խոսել բարձր, տեղորային հնչերանգով, իսկ երգել՝ բարիտոնով, կամ կանանց ձայնը խոսքի ժամանակ կարող է սոպրանոյի հնչերանգ հիշեցնել, բայց երգեցողության ժամանակ՝ մեցցոսոպրանոն է:

Զայնի փոփոխությունից հետո խոչակը դեռևս շարունակում է որոշ ժամանակ աճել, սակայն հետագայում ձայնն արդեն քիչ է փոխվում: Այն զարգանում է միայն ուժգնության, ձայնածավալի առումով (տղամարդկանցը՝ մինչև 30 տարեկան, կանանց՝ 26-27 տարեկան):

«Զայնափոփոխություն» տերմինն ընդունված է կիրառել ոչ միայն տղաների, այլև անցնան շրջանում գտնվող աղջիկների ձայնի առնչությամբ: Սեռական հասունության շրջանը սկսելու հետ ինչպես տղաների, այնպես էլ աղջիկների խոչակում փոփոխություններ են տեղի ունենում: Բայց այդ փոփոխությունները քիչ են նկատվում և ձայնի տվյալ տեսակը հազվադեպ է անցնում մեկ այլ տեսակի. այսինքն՝ կոնտրալտոյից վերածվում սոպրանոյի կամ մեցցո-սոպրանոյի և հակառակը (2. էջ 11):

Որպես կանոն, անցումային տարիքում գտնվող աղջիկների ձայնը զարգանում է աստիճանաբար, ամբողջ օրգանիզմի ածին գուգընթաց: Այն զարգանում է նորմայից առանց արտահայտված շեղումների՝ աստիճանաբար կողցնելով մանկական ձայնի հատկություններն ու ծեռք բերելով կանանց ձայնի հնչերանգի տարրեր, որոնք աննկատելիորեն ներթափանցում են ձայնի հնչողության մեջ:

Զայնում տեղի ունեցող փոփոխությունները սովորաբար չեն նկատում նաև իրենք՝ անցումային շրջանում գտնվող աղջիկները:

Դատելով նրանց ձայնի հնչողության բնույթից (կես մանկական, կես կանանց), նրանք ապրում են ձայնափոփոխության ժամանակաշրջան և, չնայած դրան, շարունակում են երգեցողություն սովորել՝ այդ ընթացքում բացարձակապես չգգալով ոչ մի դժվարություն:

Զայնափոփոխության գործընթացը տեղի է ունենում առանց թոշքների, ծայնի երանգի ակնհայտ փոփոխությունների և նման այլ երևույթների: Ամբողջ օրգանիզմի հասունացմանը զուգահեռ՝ աղջիկների ձայնն ուժեղանում է, դառնում ավելի հյութեղ, ինչեղ, փոխվում է ձայնածավալը:

Տղաների ու աղջիկների ձայնի հասունության ժամանակահատվածը, ձայնափոփոխության ընթացքն ու տևողությունը բավականաչափ տարրեր են միմյանցից և պայմանավորված են մի շարք նախադրյալներով. կլիմա, ֆիզիկական ընդհանուր գարգացում և ապրելակարգ (ռեժիմ):

Անցումային շրջանում գտնվող աղջիկների խոչակն աստիճանաբար և զգալիորեն ավելի դանդաղ է աճում, քան տղաներինը, և 16-18 տարեկանում վերածվում է հասուն կնոջ խոչակի, սակայն չափերով այն ավելի փոքր ու դիրքով ավելի ցածր է, քան տղանարդու խոչակը. անկյունները կլրուացած են, խոչակի մակերեսին ավելի թույլ են արտահայտված կտրվածքի բացվածքներն ու կորնթարդությունները (1. էջ 46): Տղանարդու և կնոջ խոչակների չափերի առավելագույն տարբերությունը դրսնորվում է առջևի-հետևի տրամագծերի մեծության մեջ, քանի որ հենց այդ ուղղությամբ կնոջ խոչակի աճը հատկապես դանդաղ է ընթանում և թույլ է արտահայտվում, ինչի պատճառով էլ ձայնալարերն առանձնապես չեն աճում երկարությամբ (1. էջ 47), և ըստ երևությին, սրանով է բացատրվում անցումային շրջանում աղջիկների ձայնի մեջ տեղի ունեցող ոչ մեծ փոփոխությունը: Դարձ է նշել, որ աղջիկների ձայնափոփոխության երևույթներն ավելի թույլ են արտահայտված, քան տղաներինը, երբեմն դրանք նույնիսկ բոլորվին աննկատ են անցնում և կես կամ մեկ տարի վաղ են ի հայտ գալիս, քան տղաներինը (1. էջ 47): Այդ ժամանակահատվածում նկատվում է ձայնալարերի համեմատաբար արագ հոգնածություն և ձայնածավալի կրճատում՝ մեկ-երկու ամենավերջին հնչյունների հաշվին: Խոչակում (ձայնալարերում) ցավի հետ զուգակցվող փոփոխություններ մեծ մասամբ չեն նկատվում, եթե հաշվի չառնենք ձայնալարերի վարդագույն գունավորումը, որը մգությամբ գերազանցում է դրանց սովորական գույնին:

Պայմանավորված նրանով, որ անցումային տարիքում աղջիկ-

ների խոչակի ու ծայնի փոփոխությունները տեղի են ունենում աստիճանաբար և ընթանում են հանգիստ, ոչ թե այնպես բուռն, կտրուկ ու ցավոտ, ինչպես տղաների դեպքում, ընդունված է համարել, որ աղջիկների անցումային շրջանում տեղի է ունենում ոչ թե ծայնափոփոխություն, ինչպես տղաների մոտ, այլ ընդամենը խոչակի աստիճանական էվոլյուցիա և մանկական ծայնի աստիճանական, աննկատելի վերափոխում հասուն կնոջ ձայնի:

Անհրաժեշտ է նշել, որ տարբեր մասնագետներ աղջիկների անցումային տարիքին հատուկ երևույթների թվին են դասում մի շարք այլ դրսերումներ: Այսպես, Ռ. Գիմելֆարը նշում է, որ անցումային տարիքում երգող աղջիկների ծայնի հնչողությունը որոշ հնչյունների դեպքում, առավելապես  $d^1$ -ից մինչև  $f^1$ -ն, կրծքային բնույթ ունի,  $h^1$ -ից մինչև  $f^2$ -ն և ավելի բարձր դեռևս ամբողջությամբ պահպանվում է ծայնի գլխային երանգավորումը, իսկ միջին նոտանների դեպքում (առավել հաճախ  $g^1$ -ից մինչև  $h^1$ -ն) առաջ է գալիս յուրատեսակ «ծղճայնություն», որը տևում է 2-3 շաբաթից մինչև մեկուկես ամիս, ապա աստիճանաբար վերանում (1. էջ 53):

Սակայն նման «ծղճայն» հնչողության պատճառը իրականում այլ է: Ինչպես պարզաբանում է Ի. Լսկիովը, առավել հաճախ երգեցողությամբ ինքնուրույն գրալվող աղջիկների «ծղճայն» հնչողության պատճառը ծայնի «նստեցումն» է կրծքային հնչողության վրա (որպես սաստկացված երգեցողության արդյունք): Այսինքն՝ ծայնալարերի աշխատանքի կրծքային մեխանիզմը ծանրաբեռնվում է գլխայինի հաշվին: Զայնարտարերման կրծքային մեխանիզմը չարաշահող աղջիկների ծայնը մշակելու ընթացքում մանկավարժի հիմնական և առանձնապես ոժվար խնդիրն է պարտադրել, որ ճիշտ աշխատեն ծայնալարերը, այսինքն՝ անհրաժեշտ չափով ծանրաբեռնվեն ծայնային ու առջևի մկանները: Միանգամայն հասկանալի է, որ այս աշխատանքն առանձնահատուկ ոժվարությամբ է տրվում ծայնածավալի կենտրոնական հնչյունների դեպքում, երբ բացառապես կարևոր է կրծքային և գլխային տարերի բնականոն հարաբերակցությունը: Քանի որ երգեցողությամբ գրալված ծայն ունեցող աղջիկների կրծքային տարրը սկսում է գերազանցել գլխային տարրին (ինչը հիմնականում տեղի է ունենում ծայնածավալի կենտրոնական տողների դեպքում), արդյունքում գլխային մեխանիզմի (հետևաբար՝ նաև ծայնի) հայտնի «կոտրումը» այդ մեխանիզմի վերակառուցման պահին միանգամայն բնական երևույթ է: Սանո՞չ կարող միանգամից հարմարվել ծայնալարերի նոր լարվածությանը, և արդյունքում

ստացվում է «ծղճայնություն», ինչի մասին արդեն խոսվեց վերևում: Այն ժամանակաշրջացքում, երբ նա աստիճանաբար յուրացնում է իր տարիքի աղջկա ծայնին անհրաժեշտ և բնականոն լարվածությունը (որ հետագայում ստվորություն է դառնում), բնականաբար անհետանում է ծայնի «ծղճայնությունը»:

Մեթոդիստ-մանկավարժ Ե. Սալինինան անցումային տարիքում գտնվող աղջիկների ծայնափոփոխության դրսերումների շարքին է դասում նաև ծայնի դետոնացիա: Սակայն անհրաժեշտ է նշել, որ այս երևույթը նկատվում է ոչ միայն անցումային տարիքում գտնվող երեխանների դեպքում (12 տարեկանից մինչև 17-18 տարեկանը), այլև նրանց, ովքեր տարիքային այդ շրջանից դուրս են: Հետևաբար, բավարար հիմքեր չկան այս երևույթը վերագրելու աղջիկների ծայնափոփոխությանը:

Ինչ վերաբերում է անցումային տարիքում գտնվող այն աղջիկներին, ովքեր երգում են մասնագետի հսկողությամբ ու դեկավարությամբ և ընդհանրապես նրանց, ովքեր երգում են ծայնային բնականոն ռեժիմում և կատարում են իրենց ծայնին քիչ թե շատ համապատասխանող երգացանկ, նրանց ծայնում բնավ չեն հանդիպում ծայնափոփոխության նկարագրված ոչ նորմալ դրսերումներ, իսկ եթե հանդիպում են, կարող են դիտարկվել միայն որպես ծայրահետ հազվագյուտ բացառություններ:

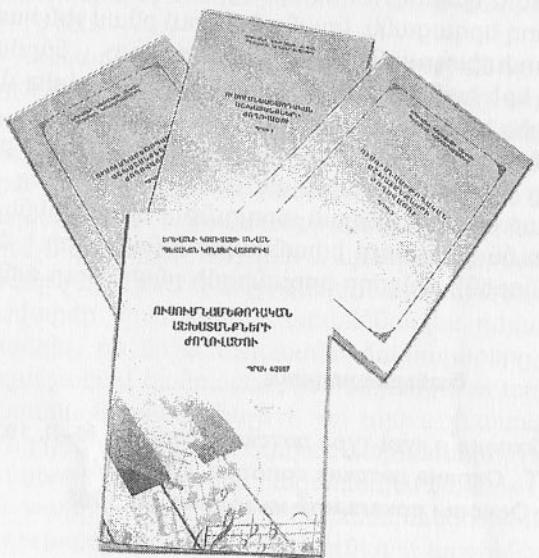
Այսպիսով, կարելի է արձանագրել, որ վերը նշված ծայնի բոլոր դրսերումները ծայնափոփոխության հետևանք չեն, այլ ոչ ճիշտ, սաստկացված երգեցողության արդյունք: Իսկ աղջիկների ծայնափոփոխությունը ընթանում է հանդարտ (հնարավոր է միայն մի փոքր ուժգնորեն), ամբողջ օրգանիզմի ընդհանուր ածին գուգահեռ:

### Ծանոթագրություն

1. Левидов И., Охрана и культура детского голоса., М-Л. 1939.
2. Шахназарян Т., Охрана детских голосов., Ер. 1974.
3. Дмитриев Л., Основы вокальной методики., М. 1968.

ՈՒՍՈՒՄՆԱՑՆԵՐԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱՅՈՒ

## ՊՐԱՎԿ 5



156

ԿԱՄԵՐԱԿԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՐԲԻՆ

КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

157

Խարայելու Անահիտ Ռաֆայելի  
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

## Ս. ՀՈՎՐԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ, ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԵՐԵՔ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Հայաստանի երաժշտական կյանքում իր ուրույն տեղն ունի արվեստի վաստակավոր գործիչ, միջազգային մրցույթների դափնիկիր, կոմպոզիտոր, հասարակական գործիչ՝ Սիմոն Շովիաննիսյանը:

Նա ավարտել է Երևանի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետը, ապա պետական կոնսերվատորիան: Երկու բուհն էլ՝ գերազանց գնահատականներով:

Կոմպոզիտոր Ս. Շովիաննիսյանը ծևավորվել է Գ. Շովունիցի, Ե. Բաղդասարյանի և Է. Միրզոյանի դասարաններում: Ս. Շովիաննիսյանը կոնսերվատորիան ավարտեց սիմֆոնիկ նվազախմբի և երգչախմբի համար գրված «Ուեքվիեմ» ով, նվիրված Կոմիտասի հիշատակին, որը հայկական երաժշտության պատմության մեջ առաջին ռեքվիեմն է (1): Այնուհետև մեկը մյուսին հաջորդեցին խմբերգեր, գործիքային, սիմֆոնիկ երկեր, բազմազան իրենց բույրով և բովանդակությամբ: Այդ գործերին բնորոշ են ինչպես ողբերգական, այնպես էլ քնարականից մինչև խրոխտ հայրենասիրական ոգին:

Ս. Շովիաննիսյանի ստեղծագործությունները բազմաժամբ են և ինքնատիպ: Գրել է ինչպես սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ («Սիմֆոնիկ պատկերներ», «Պոեմ», «Սիմֆոնիետա», «Զոն զինվորին» և այլն), այնպես էլ կամերային գործեր, ինչպիսիք են Չորս կվարտետ, Սոնատներ ալտի, թավջութակի, ջութակի համար, Պրեյզուր և տոկլատ ու Հայկական մանրանվագներ դաշնամուրային երկերը:

Ս. Շովիաննիսյանը հատուկ ջերմությամբ է գրում խմբերգեր և բազմաթիվ երգեր ու ռոմանսներ Վ. Տերյանի, Ավ. Իսահակյանի, Ս. Կապուտիկյանի, Գ. Սարյանի, Վ. Դավթյանի Ա. Սահակյանի և իր հոկ բանաստեղծությունների հիման վրա:

Կոմպոզիտորին բնորոշ է հայրենասիրությունը, առնականությունը, ինտելեկտը, բարությունը և ներդաշնակ աշխարհայացք: Հաճախ իր ստեղծագործություններում նա դիմում է միջնադարյան երաժշտության գոհարներին, իսկ երբեմն ինքն է հորինում

մեղեդիներ, որոնք պահպանում են այդ ազնիվ ոճը և վսեմությունը (2. էջ 410-411):

Քանի որ հնարավոր չէ հոդվածի սահմաններում վերլուծել կոմպոզիտորի բոլոր ստեղծագործությունները, ապա անդրադառնանը միայն նրա կամերային գործիքային երեք ստեղծագործություններին:

Ալտի Սոնատ-մենանվագը գրվել է 1978-ին (ձայնագրել է «Մելոդիա» ֆիրման, 1983-ին, Մոսկվայում):

Այս ստեղծագործությունը սկզբնավորեց Ս. Շովիաննիսյանի ստեղծագործական հասունության մի նոր շրջան (2. էջ 410-411): Այստեղ շատ հետաքրքրական է թեմաների մթնոլորտը, որը դրամատիկ բնույթի է: Սոնատում ազգային ավանդական հիմքը արտահայտվում է նոր, ժամանակակից լեզվով: Հեղինակը սոնատային ժանրի ասպարեզում հասնում է միանգանայն նոր բարձունքի:

Սոնատը բաղկացած է իրար հակադիր երկու մասից, որտեղ բացահայտվում է բարդ, հակասություններով լի և հարուստ ներաշխարհով հերոսի կերպարը:

Առաջին մասի՝ “Largo libero”-ի հիմքում հեղինակն օգտագործել է “Յորժամ” միջնադարյան տաղը: Այն զարգանում է հիմնվելով մեղեդու հենակետային մասերի վրա, ազատ իմպրովիզացիոն ձևով: Զարգացումը հասնում է նորի տրամարանական բարձրակետին, որտեղ վերին ռեգիստրում մուտք է գործում ողբերգական սիմվոլ հանդիսացող միջնադարյան կաթոլիկ սեկվենցիան՝ “Dies irae”ն: Այն հանդես է գալիս որպես առնականության, սիրու և հավատի դրսեւորում և մարդկային ոգու անսասանություն (2. էջ 410-411): Երկրորդ մասը “Allegro risoluto”ն նման է սոնատային ձևի: Այն կառուցված է ազգային երաժշտության պարային ուժիմերի հիման վրա, կամային և հագեցած բազմաշերտ թեմաների գոյացումներով և տոկկատային շարժումնով: Միջին մասը վերաբռնում է առաջին մասի ողբերգական թեմային, սակայն ամբողջությամբ լուսավոր է և տանում է դեպի կյանքի լավատեսության հաստատումը, այն շարունակելու վճռականությամբ (3. էջ 33):

Ալտի Սոնատը կատարվել է Երևանում, Մոսկվայում, Շոռոմում, Փարիզում: 1995-ին, Շոռոմում, միջազգային մրցույթի ժամանակ, Սոնատի կատարման համար Ֆարյեն Ստադելմանը ստացել է Երրորդ մրցանակ: Այն կատարել են նաև Յու. Մանուկյանը և Ի. Բորիսը մրցանակին:

Հարկ է նշել, որ հեղինակը հմտորեն բացահայտել է ալտի տեխնիկական, տեմբրային հնարավորությունները և այն, նվա-

գոկցող գործիքի կարգավիճակից դարձրել է մենանվագային: Ս. Հովհաննիսյանի ալտի Սոնատը հայ երաժշտության առաջին նշանակալից մենանվագային գործերից է՝ գրված այդ գործիքի համար (3. էջ 36-37):

«Ֆլեյտայի և հոբոյի երեք պիես» շարքը կոմպոզիտորը գրել է 1982-ին. այն հագեցած է պայծառ, կենսուրախ տրամադրությամբ: Ըստ բովանդակության այս պիեսները ամբողջական են, սակայն կարելի է կատարել նաև առանձին: Դրանք գրված են բավական հակիրճ, մասերը՝ տրամադրությամբ հակադիր են միմյանց:

Առաջին մասը *Presto* է, պարային բնույթի, թերև, նկատելի են նաև տոլկատային բնորոշ ռիթմական բարախումները և փոքրինչ կատակային է:

Երկրորդ մասը՝ “*Lento cantabile*”ն իր կառուցվածքով հիշեցնում է միջնադարյան հոգևոր երաժշտություն: Այստեղ չի օգտագործված որոշակի թեմա, սակայն մեղեդայնությամբ և ինտոնացիոն կառուցվածքով, ոճական հնարների շնորհիվ հեղինակը հաջողությամբ հաղորդել է միջնադարյան հոգևոր երաժշտության գեղեցկությունը:

Երրորդ մասը՝ *Allegro marcato*ն շարադրված հիմնականում ստակատոներով, արագ, պարային բնույթի է, առնական, կամային տրամադրությամբ, որը արտահայտվում է երաժշտության շարժման և ռիթմիկ կառուցվածքի միջոցով:

Սանրանվագների այս շարքը 1985 թվականին, Չեխոսլովակիայում, կոմպոզիտորների միջազգային մրցույթում արժանացել է դիպլոմի:

«Չայկական մանրանվագներ»ը (պիեսներ դաշնամուրի համար), գրված 1986-ին Ս. Հովհաննիսյանի դաշնամուրային գործերի շարքում գրավում է յուրահատուկ տեղ: Սանրանվագների այս շարքը 1987 թվականին, Չեխոսլովակիայի չորրորդ (թույլ տեսողությամբ կոմպոզիտորների) միջազգային մրցույթում արժանացել է առաջին մրցանակի:

«Չայկական մանրանվագներ»ը հնգամաս է, որոնց անվանումները փոխարինված են տեմպերով. *Allegro non troppo; Adagio; Allegro; Allegro; Presto*:

Տարբեր բնույթի այս մանրանվագները կապված են իրարեւությամբ: Թեև չունեն անվանումներ, դրանք մեր առջև բացահայտում են հայկական բնության հարուստ և չքնաղ տեսարաններ: Աչքի առջև կարծես վեր են խոյանում հսկայական լեռները, պատմական հուշարձան-խաչքարերը: Այս հինգ մանրանվագները, ինչ-

պես արդեն նշվեց՝ տարբեր բնույթի են: Օգտագործված են տարբեր թեմաներ, պոլիֆոնիկ, ռիթմիկ տարբեր հնարներ: Կոմպոզիտորն այստեղ նույնպես հարազատ է մնացել իր ոճին: Սանրանվագների լեզուն ժամանակակից է, անկեղծ և տպավորիչ:

Կոմպոզիտոր Սիմոն Հովհաննիսյանը ռոմանտիկ հեղինակ է, որի ստեղծագործությունները իրենց մեջ պարունակում են ազգային լավագույն ավանդույթները, միաժամանակ ներծծված են բարոյագիտական, հոգևոր գգացումներով (3. էջ 79):

### Ծանոթագրություն

1. Արաբյան Տ., //Правда Армении., 1998 N 7 (декабрь).
2. Zurabyan Janna – Contemporary Composers, St. James Press, Detroit-MI, 1991.
3. Սանուկյան Մ., Հովհաննիսյան Ս., մենագրություն, Եր., Նաիրի, 2000 թ.:

## МАСТЕРСТВО АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЫ

Методика ансамблевых занятий – одна из очень важных тем в музыкальном образовании. Уметь играть с одним или несколькими партнерами – важная сторона профессионального мастерства исполнителя. Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что интерпретация (общий план, все детали) является творческой фантазией не одного, а нескольких исполнителей. Звуковые образы у ансамбlista и солиста различны. Знание партии, даже отличное, еще не делает пианиста партнером. Он становится таковым лишь в процессе совместной работы с другими участниками ансамбля. После предварительного совместного прочтения нового произведения наступает период репетиций, когда участники ансамбля вносят свои творческие предложения, выясняется степень активности каждого ансамбlista и степень близости художественных позиций исполнителей.

Если репетиционная работа в оркестре строится на принципе единства, то в камерно-инструментальных ансамблях главенствует принцип равноправия.

Успешность ансамблевых репетиций непосредственно зависит от творческой инициативы каждого партнера. В разных артистических содружествах один из музыкантов становится первым среди равных. Иной раз, эту функцию берут на себя участники ансамбля поочередно. Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации. Очень важно понятие “творческое со- противление исполнителей” (1.C.5).

Естественное и яркое сопротивление возникает как ре-

зультат непрерывного и всестороннего контакта партнеров в процессе исполнения. Примером одного из видов общения ансамбллистов может служить музыкальный фрагмент, напоминающий диалог. Осознание звучащей у другого исполнителя музыкальной фразы и интонирование своего ответа на нее как согласия, сомнения, отрицания и т.п. – и есть процесс общения. В отражении музыкального диалога есть свои характерные особенности. Очень важно уметь говорить, не менее важно – уметь слушать. Достичь необходимого взаимопонимания музыканту-ансамблисту помогает очень развитой язык музыкальных символов и тонкая градация выразительных нюансов, в любом случае, целостное впечатление от диалога возникает лишь при условии полного и естественного общения партнеров, адресующих свои реплики ни кому-то вообще, а именно друг другу.

Согласование плана интерпретации еще не есть общение. Общение, непосредственное и действенное, возникает лишь в процессе реализации этого плана. Причем внешние реакции на задуманные отдельные *crescendo* и *accelerando* тоже не создают еще общения. Совместное музыкальное переживание – вот в чем суть общения. Творческое переживание – процесс очень сложный: построение пьесы, нюансировку отдельных фраз каждый исполнитель понимает и чувствует по-своему. Необходимость сочетания своего исполнения с игрой партнера может восприниматься как ограничение артистической свободы, но это не так. Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяет границы его фантазии, поэтому и нередки случаи наиболее полного и яркого раскрытия индивидуальности артиста в совместном с другими музыкантами, а не сольном исполнении.

В музыкально-исполнительской практике понятие “техника” употребляется, чаще всего, в узком смысле (2.C.13). Индивидуальная работа может предшествовать

или сопутствовать общим репетициям по координации отдельных приемов и коллективная их отработка является непременным этапом преодоления пассажных трудностей ансамблевого произведения. У каждого исполнителя должна быть развита ремесленная сторона, то есть техническое мастерство. Слушатель может оценить литературный текст, если он прочитан исполнителем грамотно, произношение должно быть правильным, четким. Необходимой предпосылкой музыкального переживания является грамотное исполнение нотного текста. Слушать себя, слушать партнера – это проявление различной настроенности внимания, но более важно умение слушать ансамбль в целом и лишь в пределах необходимого контроля, – себя в ансамбле, партнера в ансамбле.

Знание характерных игровых приемов, особенностей звукоизвлечения, штрихов, имеющихся в ансамбле инструментов – все это, безусловно, необходимо ансамблисту, чтобы играть не только “по-своему”, но и в манере, свойственной для инструмента партнера. Интенсивность *forte* в произведении тематическом будет иной, чем в элегически-пасторальной пьесе. *Forte* Моцарта отличается от *forte* Равеля, штрихи Дебюсси резко отличаются от штрихов Баха. Изучение камерного репертуара очень способствует воспитанию в молодом исполнителе тонкого и разностороннего искусства звукового колорита и является “одним из самых могущественных средств развития музыкального вкуса и понимания” (З.С.53).

Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля, единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса. И темпы, и ритм исполнения должны быть естественными для всех участников ансамбля. Все исполнители охотно признают, что *adagio* – темп медленный, а *allegro* – быстрый, разногласия могут возникнуть лишь при обсуждении того, на сколько он в данном случае медленный или быстрый, а это, обычно,

имеет решающее значение для характера музыки. Синхронность вступления и снятия звука достигается значительного легче, если партнеры правильно чувствуют темп еще до начала игры. Музыка начинается уже в ауфтакте. Представим себе простейшую схему: четыре четверти в одной из партий ансамбля сменяются четырьмя четвертями в другой.

Эталоном длительности послужит первая четверть и этот эталон зависит от темпа.



В случае 1) первый приобретает функции ведущего, второй – ведомого. В случае 2) определение темпа зависит от второго партнера: своим вступлением он устанавливает эталон длительности первой четверти. Добавим в них обозначения “*ritenuto*” или “*accelerando*”. Замедление и ускорение можно распространить и на один, и на оба такта или поставить в первом такте *accelerando* и в последующем *ritenuto*; появляющиеся в фортепианной партии триоли часто играют слишком “постепенно” – скаживается инерция предыдущих тридцать вторых.

Настойчивое исполнение триолей пианистами сбивает с ритма скрипачей. Распространенный недостаток исполнения пунктирного ритма выражается в превращении  $\overline{.} \overline{.}$  в  $\overline{\overline{.}} \overline{\overline{.}}$ . “Суммирование” ритмических фигур отдельных партий в иных случаях создают особую комбинированную ритмическую фигуру. Такого рода формула представляет для партнеров известные трудности. Исполнители должны стремиться к совпадению опорных долей без вспомогательных акцентов и точному соблюдению должной длительности несовпадающих долей. Одним из

самых действенных средств является динамика. Умелое использование динамики помогает раскрыть общий характер музыки, эмоциональное содержание. Важное значение динамика преобретает в фразировке, по-разному поставленные акценты меняют смысл музыкального построения.

В камерных ансамблях объединяются инструменты с различными динамическими возможностями. Общее понятие "*forte*" преобретает три значения:

- 1) *forte* каждого инструмента в отдельности;
- 2) *forte* в ансамбле;
- 3) *forte* всего ансамбля.

Аналогичные замечания следует сделать и о другом динамическом нюансе – *piano*.

Динамическое равновесие общего звучания требует от пианиста большего, чем обычно, внимания к партии левой руки, создающей фундамент этого общего звучания – базы гармонии.

Динамика скрипичной партии в сюитах Баха зависит от того, исполняются ли они с фортепиано или с клавесином.

Бетховен пользовался *sf* как одним из сильнейших средств выразительности.

Акценты придают темам характерный облик, подчеркивают метр. Сказанное можно распространить на другие нюансы, которые влияют не только на фразировку, но и на композицию произведения в целом, поэтому создание единой динамики – обязательное условие технически грамотной совместной игры.

Большое внимание требует работа над штрихами. Так как термин "штрих" употребляется в разных значениях, следует его уточнить. Выбор того или иного штриха всецело зависит от музыкального содержания, музыкальной мысли; штрихи в ансамбле зависят от штрихов отдельных партий. Штрихи в нотном тексте обозначаются с помощью лиг, точек, черточек, акцентов, словесных ука-

заний. Лиги в партиях струнных инструментов, из соображений удобства исполнения, можно назвать "смычковыми". Они носят сугубо технический характер. Многие композиторы охотно ставили "смычковые" лиги в фортепианных ансамблевых партиях и даже в произведениях для фортепиано соло. Однако лиги имеют и другое, гораздо более важное значение. Они могут определить строение музыкальной речи, ее "синтаксис", деление на фразы и показать интонацию мотива. Такие лиги обычно называют фразировочными; в зависимости от того, где стоит лига, меняется художественный смысл.

Ансамблист должен ясно понимать, какую функцию выполняет лига в каждом конкретном случае. Если в струнных партиях поставить фортепианные лиги, это будет способствовать большей слитности ансамбля: остинатная ритмическая фигура получит ровный, непрерывный пульс, фразировка партнеров – общее дыхание. Композиторы не всегда учитывают природу инструмента. Одним из основных штрихов на струнных инструментах – *détaché* в отличие от связного *legato* исполняется отдельными движениями смычка, со сменой направления на каждом звуке. Звучение *détaché* меняется в зависимости от того, берется оно всем смычком (большой или меньшей его частью), медленно или быстро. На фортепиано нет штрихов *détaché*, это обозначение используется как заимствование из практики струнных инструментов для достижения в нужных случаях сходного звучания, *détaché* у фортепиано – *legato*.

Общее обозначение отрывистого звучания – *staccato* – бывает очень разнообразным в зависимости от требуемого характера звучания: сильного и плотного или слабого и легкого, острого и мягкого, яркого или матового.

На фортепиано *staccato* можно играть движением только одних пальцев, без кисти, что делает звук более матовым, а по мере нарастания силы и плотности звучания – и

кистью, и от локтя, и всей рукой. На струнных инструментах *staccato* имеет разновидности: *spiccato*, *sautillé*, *martelé* и т.д. Прыгающие и бросковые виды штрихов отличаются друг от друга не только способом исполнения, но и звуковыми результатами.

Особое место на струнных инструментах занимает штрих *pizzicato*, который придает отрывистому звучанию особый, своеобразный характер. Партнеры должны учитывать, что *pizzicato* неизбежно будет слабее, чем звук, взятый смычком (4.С.15).

К числу специфически фортепианных приемов относится исполнение *staccato* на педали, что обогащает звучание обертонами (5.С.25).

Как известно, исполнительское мастерство – явление историческое. По мере возникновения новых художественных задач, возникали и новые средства их решения. Камерная музыка требует исполнения всех тембровых возможностей инструментов ансамбля в их самых разнообразных, зачастую контрастных содержаниях. Совместные поиски выразительного произнесения каждой фразы приводят к выбору наиболее естественных для музыкального образа возможностей.

Итак, чем совершеннее отшлифованы все детали совместной интерпретации, тем легче устанавливается прочный контакт со слушателем, тем полнее эстетическое сопреживание во время концерта.

#### Примечания

1. Зеленин В.М., Работа в классе ансамбля., М.:Мин. культуры БССР., 1979.
2. Файнберг С.Е., Пианизм как искусство., М.:Музыка., 1969.
3. Клещов С., К вопросу о механизмах пианистических движений., //Советская музыка., 1935 N4.
4. Мострас К.Г., Динамика в скрипичном искусстве., М.:Музгиз., 1956.
5. Нейгауз Г., Об искусстве фортепианной игры., М.:Музыка., 1967.

Ирина Саввевовна Бадалян  
преподаватель ЕГК им. Комитаса

#### ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ И ТВОРЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ СО СТУДЕНТАМИ В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

Проблема взаимоотношений людей в любом коллективе – интересная и важная тема для изучения. Взаимодействие же в творческом союзе, особенно в различных музыкально-исполнительских ансамблях, становится одной из ключевых задач, влияющих, зачастую, на стабильность состава и исполнительский уровень. В этом контексте безусловно определяющую роль играет не только конечный результат, но и сам процесс репетиции, где определяются качество музыкального сотрудничества и распределение общественных ролей. Ведь репетиция любого ансамбля включает в себя как музыкальное, творческое, так и общественное сотрудничество. Репетиция – основная стадия становления коллектива, поиск и утверждение своеобразного исполнительского почерка единомышленников, определяющая ее профессиональный уровень, оценивающийся в концертном зале публикой.

Зарубежные исследователи посвятили множество статей проблеме сотрудничества в разнообразных коллективах, включая фортепианные, струнные и духовые ансамбли, хоровые коллективы, камерные и симфонические оркестры. Их результаты и выводы стали достоянием широкой общественности, помогая в работе творческих групп. В армянском музыковедении данный вопрос, к сожалению, недостаточно освещен. Практикующим педагогам, при скучности методической литературы, приходится работать самостоятельно, опираясь на собственный

опыт, на опыт старших коллег, а зачастую – на интуицию. Понятно, что в стабильных творческих составах существует или со временем устанавливается определенный стереотип взаимоотношений, руководимый либо дирижером, либо концертмейстером. Несколько иначе обстоит дело в студенческих ансамблях. На кафедре камерного исполнительства, где обучаются все инструменталисты начиная с первого курса, педагогу самому приходится формировать определенные составы и быть непосредственным участником их становления. Здесь, особенно на начальном этапе творческой работы, проблема взаимоотношений внутри любого ансамбля, распределение ролей от лидера до ведомого стоит особенно остро. Именно здесь у начинающего ансамбlistа ярче всего проявляются определенные черты характера: его коммуникабельность и контактность, профессиональный исполнительский уровень подготовки, чувство стиля и формы, умение работать как самостоятельно, так и в партнерстве. Первой задача педагога на этом этапе – создание коллектива единомышленников, где каждый несет ответственность не только за себя, но и за товарищей, ибо творческое сотрудничество, умение проявить свою индивидуальность, прислушиваясь к мнению партнеров, взаимное уважение и атмосфера совместного созидания – залог начального успеха. Эти качества проявляются не сразу, вот почему педагогу приходится часто экспериментировать с составами.

В любом коллективе четко и определенно выявляется лидер. Им, как правило, становится ансамблист, уровень исполнительства которого выше, чем у других. Однако является ли хороший музыкант в обязательном порядке лидером? Не приводит ли лидерство к власти и диктату? Как поступить, если в группе два или более лидера? Всегда ли пассивные члены коллектива уступают в исполнительском классе своим коллегам? Всегда ли “ре-

петиционный” лидер ведет за собой коллектив на сцене? Как может повести себя каждый из музыкантов на сцене в неординарной ситуации? Ответы на эти и другие сложные, неоднозначные вопросы педагогу приходится постоянно искать не только в процессе репетиций и концертов, но и во время личного общения со студентами.

Каждому педагогу, работающему со студенческими ансамблями, необходимо учитывать немаловажный факт: струнники и духовики практически с первых шагов работают в партнерстве с концертмейстером и на момент учебы в консерватории многие уже имеют опыт работы в различных ансамблях и оркестрах. Пианист – скорее “сольная” музыкальная профессия, и не каждый имеет возможность выступить с оркестром, либо с другим исполнителем в роли ансамблиста. Вот почему в коллективах особенно сложно приходится, в первую очередь, пианистам; к ним нужен особый подход, и именно с ними приходится часто постигать секреты совместной ансамблевой игры.

Опытный педагог всегда не только хороший музыкант, но и, в первую очередь, внимательный наблюдатель и тонкий психолог. Он должен объективно оценить личностные качества каждого молодого исполнителя, правильно настроить всех участников группы на то, что конечный результат зависит от совместной творческой работы, где мнение не только лидера, но и каждого из них ценно. И делать это надо тонко, ненавязчиво. В противном случае, постоянное авторитарное вмешательство педагога может привести либо к полной инертности и безынициативности ансамбллистов, либо к внутренней напряженности в коллективе. Уважительное отношение к мнению и предложениям каждого студента со стороны самого педагога – весомый пример поведения и для самих студентов. Именно педагог формирует навыки общения в коллективе как в процессе работы, так и вне этого процесса, ибо по-

вседневное дружеское человеческое общение, его культура и уровень отражаются непосредственно на качестве взаимопонимания при совместном творчестве, умении настроиться на единую эмоциональную волну (1.С.42).

Умение коллектива работать самостоятельно – показатель степени определенного творческого роста и нового уровня ансамбlista. Однако неоднократно приходилось наблюдать, как студенты часто встречались с проблемой, не зная что делать, чтобы улучшить исполнение некоторых партий помимо их проигрыша по нескольку раз; относительный недостаток опыта в совместной работе приводит студентов к проблеме: как вести себя, чтобы достичь определенной цели. Часто технические сложности в этих случаях бывают успешно преодолены, однако художественной цельности и убедительности в исполнении нет. Наш многолетний опыт позволил выработать определенный подход к работе со студентами в ансамбле. Во-первых, надо осознать, что репетиция – это многочасовая, упорная и кропотливая работа для достижения конечного результата, а конечный итог – это сама музыка, исполняемая со сцены и представленная на суд слушателей, с которыми надо уметь установить контакт. Именно подготовка к концерту является прекрасным стимулом, организующим целенаправленность репетиционного процесса. Программу также необходимо составлять с учетом выноса на сцену всеми исполнителями ансамбля.

В начале, когда текст уже освоен, можно проиграть произведение полностью от начала до конца, чтобы понять его архитектонику и форму, четко определив оптимальный звуковой баланс. Далее необходимо обсудить манеру письма и творческий почерк композитора, стилистические особенности эпохи, основные темы, штрихи, общую композицию и форму, динамику развития, сочетание различных мелодических линий, тем и подголосков и т.д. Далее можно оттачивать по отдельным частям, да-

вая студентам возможность свободы выражения творческой мысли. Если у кого-то из музыкантов возникают исполнительские проблемы, не стоит заставлять его по несколько раз проигрывать данный технический отрывок или пассаж при всех. Лучше поработать с ним отдельно, вне общей репетиции, чтобы не тормозить темп работы и, что считаю важнее, не выработать комплексы у данного студента, не делая его “ущербным” среди коллег. Не скрят, что многие лидеры любят делать замечания в адрес других участников ансамбля. Строго пресекая любые пререкания и некорректные замечания, педагог, в то же время, особенно чутко прислушивается к любым интересным предложениям. На занятиях мы часто проигрываем предложенные студентами варианты, и, прослушав комментарии педагога, выбираем наиболее интересный. Найдя собственное прочтение данного произведения, можно организовать совместное прослушивание опуса в исполнении выдающихся коллективов, причем желательно не одного. Далее, во время занятия обсудить со студентами услышанное, сравнивая особенности различных трактовок.

Программа готова, впереди концертное выступление. В этот период педагогу приходится особенно чутко присматриваться к психологическому состоянию студентов, помогая внутренне подготовиться к выступлению. Подход должен быть строго индивидуальным. С одним надо быть особенно строгим, другого похвалить, а с кем-то можно просто побеседовать (2.С.109).

Важное значение в процессе подготовки к концерту имеет и собственно выбор зала. Обычно, выступая в лучших концертных залах, студенты чувствуют огромную ответственность, пытаясь соответствовать традициям той сцены, на которой выступали знаменитые музыканты. Желание соответствовать этим сценам и традициям делает их значительно собраннее.

Во время концерта, помимо понятного волнения за своих студентов, педагогу приходится наблюдать за поведением своих подопечных на сцене. Иногда кажущееся распределение ролей во время репетиций не соответствует тому, что происходит на сцене. Излишнее волнение и напряжение могут повлиять на поведение лидера, а незаметный на первый взгляд студент может взять на себя организационную роль на сцене. Вследствие этого, в дальнейшем могут быть изменения в составах и перекомпоновка исполнителей. Намечается и определяется выбор дальнейшей программы с учетом потенциала и исполнительских возможностей коллектива.

Желательно делать видеозаписи, которые надо просматривать и анализировать всем вместе. Для опытного педагога, подготовившего своих подопечных к отчетному концерту, сценическое поведение, исполнительское мастерство, контактность ансамбlistа с коллегами и публикой становится очевидным. Однако не только педагог, но и сами студенты должны уметь верно оценить свое исполнение. Просматривая видеозапись, студенты имеют возможность посмотреть на себя со стороны, корректируя свое дальнейшее поведение на сцене. Подчеркну снова: при обсуждении надо выслушать мнение каждого исполнителя, ибо молодой музыкант должен научиться правильно, объективно, но и критично оценивать как свою, так и коллективную работу.

Надо отметить, что в студенческих ансамблях, особенно в классе одного педагога, мобильные группы, эксперименты и поиск наиболее оптимального состава – явление обычное, и именно сцена помогает понять это. Здесь есть положительный момент: учеба – творческий процесс, поиск и надо дать студенту возможность в этот промежуток времени поработать в различных составах, с различными инструменталистами.

От урока к уроку, от концерта к концерту наблюдается

рост творческой личности в коллективе. Начиная работать с неопытными первокурсниками, обучая их совместному творчеству, наставник проходит с ними сложный, тернистый, но невероятно интересный путь рождения, становления и развития нового и своеобразного единого творческого организма, отдавая им свои профессиональные знания, опыт и навыки, человеческое тепло и частичку своей души. Появление же стабильного состава единомышленников, имеющего свой своеобразный творческий и исполнительский почерк – большая редкость и большая удача любого музыканта-педагога (3.).

#### Примечания

1. Хачатрян А.М., Роль преподавателя в формировании профессионально-педагогической направленности студента., / Сборник учебно-методических работ., вып.1., Ер.:Издательство ЕГК., 2004.
2. Тамирглян А.М., О подготовке пианиста к исполнительским конкурсам., / Сборник учебно-методических работ., вып.4., Ер.:Издательство ЕГК., 2007.
3. Кнебель М., Поэзия педагогики., М., 1976.

СТИЛЬ БАХА  
(методические наблюдения)

Одни безоговорочно причисляют его к ярчайшим представителям искусства барокко, другие пишут о ложности попыток втиснуть творчество гениального художника в ограниченные историко-стилистические категории. Суть Баха – здоровое ядро, в котором соединились воедино крестьянское и цеховое начала его личности. Он педантичен, деловой – тщательно проверяет тезисы договорных обязательств, счетов. “Расчетливая деловитость – типичная бурггерская черта. Бах воспитан той средой, где ремесло являлось органической частью труда и быта. Это цеховое начало заложило основу бурггерского характера. Бах уважал законность феодальной власти и права свои защищал, опираясь на установленные законы, уважал профессиональную сноровку и отвергал небрежное отношение к труду” (1.С.128).

В совершенстве овладев искусством композиции, Бах стал учителем многих поколений, хотя не создал теоретических трактатов. Как практик музыкального искусства, его выразительных возможностей, в том числе акустики, Бах не имел себе равных. В чем скрыта сила воздействия музыки Баха? Бах взвывает, а не диктует свою волю (как Бетховен); взвывает к сочувствию, сопереживанию, страданию и т.д.

Техника – только часть пианистического искусства, заключается не только в пальцах и кисти или в силе и выдержке. Высшая техника содержится в мозгу, она состоит из геометрии, расчета расстояний и мудрого распорядка. Ни один палец не должен падать на клавишу, его

нельзя бросать, но его следует нести с определенным чувством внутренней силы и власти над движением. Чтобы достигнуть четкой игры на фортепиано, необходимо очень точно поднимать пальцы вверх после удара. Игра Баха, при которой пальцы двигались незаметно и остальные части тела не принимали в ней участия, свидетельствует о чисто пальцевом характере. Такая игра свойственна клавирной эпохе и периоду первых фортепиано. “Его музыка приобщает к общезнаменному, вневременному, к тому, что заложено в тайниках души и что вызывает ответный отклик. Особый дар Баха длительно пребывать в одном состоянии: время словно растягивается, границы размываются. Бах трактует время динамично, тогда как Бах изображает идею в статичном состоянии” (2.С.7).

Бах радости радовался, а страданию сострадал, но одно и другое сосуществуют как неотъемлемые полосы бытия. Характер движения, скрещение разных мелодических линий, плотность или разрешение фактуры, архитектоника пьес – все служит выявлению аффектов. Но, несмотря на различия, сохраняется тот же тип “дления”. При всем образном богатстве в музыке Баха прослеживается ритм шага, но это не значит, что ритмическая сетка однообразна. Она очень подвижна. Счетное время у Баха не регламентировано тактовой чертой: она преодолевается вариантной акцентностью. Над всем главенствует строение мотивов, их артикуляция.

Для исполнителя баховских произведений проблема орнаментики представляет одну из величайших трудностей.

1. Бах обозначает трель разными знаками: t, tr, , не определяя каждый раз ее вид и длительность. Обычно она занимает всю длительность ноты или хотя бы большую ее часть.

2. Как правило, трель должна начинаться с верхней вспомогательной ноты. Очень хорошо при несколько более

протяженной трели на мгновение задержаться на главной ноте, чтобы лишь затем начать трель с вспомогательной, особенно если какая-либо часть или тема начинается с трели или если верхняя нота уже была взята.

3. Баховская трель отличается от современной тем, что исполняется значительно медленнее. Знак  над восьмой означает, что трель слагается из двух пар спокойных 32-х, четверть в этом случае при более или менее оживленном темпе распадается на две пары шестнадцатых. Мелизм выходит красивее тогда, когда неторопливость в исполнении подчеркивается.

4. Если следующая нота идет на секунду вниз, то знак  обозначает не обычную трель, а "пальтириллер" (неперечеркнутый мордент сверху). За этим надо строго следить.

5. Трель с нахшлагом Бах обозначает как трель с мордентом. Форшлаги снизу и сверху обозначаются соответственно крючками  и . Трели с форшлагом и нахшлагом (двойная каденция и мордент) сохраняют оба знака, т.е.  или  . Мордент не что иное, как очень быстрая, короткая или длинная трель, внезапно прервавшая на главной ноте, от которой отскакивают: она служит именно для того, чтобы акцент с полной силой пал на данную ноту. Так же и мордент со знаком  является прерванной трелью, в которой важна не столько ее длительность, сколько акцентирование главной ноты, на которой трель прерывается. Исполняется с нижней вспомогательной ноты и потому является как бы зеркальным отражением мордента.

Различаются 2 вида мордента: короткий и более длинный. Длинный состоит обычно из двух колен и может быть выражен удлиненным знаком 



Двойной форшлаг у Баха исполняется обычно четырьмя нотами. Если позволяет не слишком быстрый темп, длительность главной ноты увеличивается.



Форшлаги, обозначенные шлейферами или маленьчи-ми нотами бывают то длинными, то короткими. В обоих случаях опорный звук падает на них, а не на главную ноту, которая с ними связана и ударяется слабее. Длинный форшлаг получает половину длительности следующей ноты, если она делится на две части, или две трети, если она делится на три части:



Вся орнаментика того времени означает подчинение композитора виртуозу: композитор добровольно отказы-вается от того, что ему принадлежит по праву, чтобы блестать как исполнитель.

Законы пластики баховской музыки не завещаны нам какой-либо традицией, но обоснованы его собственными произведениями. Мы должны стремиться или к широко задуманному монументальному динамическому плану, или к проведению всего произведения в одной силе зву-чности. Звучность, установленная на большом или малом участке, не остается все время неизменной, а обогащается множеством тонких оттенков, но только внутри границ со-ответствующей силы звука.

1. Смена динамических оттенков *f* и *p* у Баха равнозначна смене мануалов.

2. В силу этого, динамика Баха имеет характер ступен-чатый, террасообразный, когда определенная сила звука господствует на протяжении целого эпизода, куска, от ко-

торого ясно отделяется другой, исполняемый иной звучностью (на втором мануале).

3. Нахождение правильной динамики равносильно нахождению правильной регистрации.

В основе динамики Баха всегда лежит архитекторика его музыки. Все каденции у Баха должны выдерживаться в той же силе звучности, в какой был сыгран весь эпизод.

Следует учитывать также, что сама архитекторика его произведений подчас вырастает из развития мелодических. Часто динамическое нарастание соответствует у Баха уплотнению музыкальной ткани.

В литературе не раз сравнивали музыкальный стиль с готическим стилем в архитектуре. Как в готике общий конструктивный план вырастает из строгих, простых мотивов, но развивается не в окаменелых, а в богатейших нюансами линиях, так и в динамике Баха все проникнуто сочетанием широкого, строгого динамического плана с живыми, выразительными деталями. В готике самые фантастические украшения оказываются искусно соединенными в одно целое, которое горделиво возносится к небу, у Баха мельчайшие динамические оттенки объединяются в величественную динамическую гармонию. Правы те, кто подчеркивает важность динамического рельефного выявления всех голосов и рассматривает тему как голос первый среди равных.

В самом широком значении этого слова Бах обновил традиционные жанры современными средствами выразительности, полифонию обогатил тонально-гармоническими факторами, а гомофонию полифонизировал.

Бах предоставляет неограниченную свободу развитию голосов. Голосоведение – все звуки исходят из одного источника, разделяются в процессе звучания, но снова встречаются точно у цели. Даже в хроматике Баха все последовательности спокойны, мягки. Несколько голосов в своем сочетании должны с большим искусством, изяществом совершать неописуемые повороты, обвиваться

один вокруг другого. Разворачивание музыкального процесса протекает в разных взаимосвязанных пластиках фактуры. Их линии относительно самостоятельны по горизонтали и одновременно соподчинены по вертикали. В построении формы существены повторы на близких и дальних расстояниях, аналогии по сходству и контрасту, вариантность изложения. Таким методом композиции обусловлена многозначность музыки Баха.

Особое свойство гармонии и мелодии Баха связано с широким и разнообразным использованием ритма. Форма простая или сложная, он постоянно достигает цели, к которой стремится.

Источников прямой, непосредственной информации о темпе у Баха чрезвычайно мало. Скупость обозначений не случайна. Бах был твердо уверен, что исполнители, зная характерные особенности его письма, отлично обойдутся без специальных темповых указаний. Обозначения использовались не столько для определения скорости движения, сколько, для выражения эмоционального содержания.

“*Allegro*” означало “весело”, “активно” (а не “скоро”);

“*grave*” – “серъезно”, “строго” (а не “медленно”);

“*allegretto*” – “активно”, с оттенком шутливости “грациозно”;

“*andante*” – “пассивно размеренно”;

“*adagio*” – “проникновенно” и т.д.(1.С.144).

Если встречались двойные обозначения темпа, вроде *allegro dimolto*, *allegro moderato*, *allegro ma non tanto*, *adagio pesante*, *adagio cantabile*, *adagio spiritoso*, то они имели целью дать дополнительные сведения о чувстве, расширить представления об общем характере исполнения, его тонусе, темпераменте и стиле. Круг бауховских темпов куда более ограничен, чем наш, лаконичен и ординарен.

Характер произведения является решающим фактором при определении темпа. “Правильным темпом является тот, при котором выделяются в одно и то же время и глав-

ные черты, и детали” Швейцер (2.С.87).

Фразировка и акценты у Баха играют главную роль (а не столько динамические оттенки). Баховские темы задуманы преимущественно с большими затачками. Безударные ноты не исходят от акцента, но стремятся к нему. Поэтому, чтобы играть Баха ритмично, надо акцентировать не сильные доли такта, но те, на которые падает ударение по смыслу фразировки. Взаимосвязь здесь очевидна, ибо “правильно акцентировать” у Баха почти равнозначно “правильно фразировать”, а “правильно фразировать” предполагает “правильно артикулировать”. Под фразировкой следует понимать художественно-смысловое членение музыкальной речи, осуществляющееся в обычной (разговорной) речи с помощью точки, точки с запятой, тире и других знаков препинания: фразировка в музыке, как и знаки препинания в речи, разграничивает предложение (фразы) и части предложения (мотивы) согласно их смыслу. Если фразировка скорее определяет ход мыслей, их последовательную, логическую смену, то артикуляция фиксирует сами способы выражения музыкальной мысли: *legato*, *staccato* и их разновидность. У Баха наблюдаются случаи, когда конец одной фразы является началом другой. Это сращение фраз необычайно характерно для Баха. Мелодия у него почти всегда представляет собой цепь фраз, а не отдельные фразы в твердом разделении и разграничении. Музыкальная логика и грамматика должны быть приведены в равновесие.

1. Лига для Баха всегда являлась не знаком фразировки, а символом игры *legato*.

2. Баху предельно чуждо исполнение лиги в качестве символа фразировки – для обозначения длины и границ музыкальной фразы.

3. Чаще Бах ставит лигу для объединения (*legato*) и выделения двух нот – вроде спускающихся секунд типа “вздохов”.

4. Используя лигу для связывания орнаментальных нот, у Баха в лиге – вечность: каждое мгновение интенсивно.

В вопросах динамики, темпа, Бах считал, что его артикуляционные намерения должны быть понятны исполнителям и без специальных обозначений, что эти намерения вытекают из самого характера произведения и его нотной записи. Традиционная схема: чувство – темп – артикуляция широко использовалась Бахом. Очень важным являлось артикуляционное правило, касающееся исполнения затаакта: затаакт, состоящий из одной ноты, не должен связываться лигой с последующей нотой.

Клавир имел в то время две основные разновидности: клавикорд, в котором звук извлекался путем нажима струны металлическим наконечником (“тонгентом”) и клавесин (итал. *cembalo*), где струну цепляло (“щипало”) острие пера или кожи. Соответственно различался характер звучания: интимный, вибрирующий у клавикорда – и богатый тембровыми оттенками, звучно “жужкающий” у клавесина. Последний исполнялся в концертных условиях при реализации цифрованного баса. Можно предположить, что Бах писал клавирные произведения не для реально существовавших, а неких идеальных, предугадываемых композитором инструментов.

В стиле Баха нет ничего случайного, поверхностного, неоднородного, ничего неожиданного. Никакой торопливости и беззаботности в изложении мыслей. Бах ближе, чем кто-либо другой в своей музыке к органической завершенности. Он – верховный судья и арбитр во всех внутренних спорах, которые порой ведет, познавая Баха, наш музыкальный интеллект.

#### Примечания

1. Друскин М.С., Иоганн Себастьян Бах., М.:Музыка., 1982.
2. Швейцер А.И., И.С.Бах., (перевод с немецкого Я.С.Друскина, ред., перевод и послесловие М.С.Друскина), М., 1964.

Гаяне Симоновна Оганесян  
доцент ЕГК им. Комитаса

**КОМПОЗИТОР – ИСПОЛНИТЕЛЬ**  
(исторический экскурс и методические заметки)

Музыка – это огромный мир, окружающий человека. Мы иногда даже не осознаем, какое большое место занимает музыка в нашей жизни. Не будь ее, человек просто не смог бы выразить всего богатства своих чувств, всей их сложности и многоцветности – от яркой, ослепительной радости до глубокой и безысходной скорби. У подлинного художника в процессе создания произведения искусства иногда бывает ощущение, будто ему все это дается свыше. В таких случаях, он чувствует лишь влечение, которому всецело подчиняется. Шопенгауэр считал, что “композитор открывает самую сокровенную сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, непонятном для его разума, – так сомнамбула, находясь в гипнотическом состоянии, сообщает сведения, о каких в состоянии бодрствования не имела ни малейшего представления” (1.С.106). А по словам Гете, художник всегда изображает в своих творениях “самого себя, часто даже вопреки своей воле”. Эти слова в полной мере можно отнести также к исполнителю–художнику. Сочетание в одном лице композитора и исполнителя – наиболее благоприятное обстоятельство для самых высоких художественных достижений. В таких случаях, автор является как–бы актером, играющим главную роль в созданной им пьесе. Однако композитор не всегда в достаточной мере владеет мастерством инструменталиста. Создание произведения и концертное исполнение – это две разные ступени музыкального искусства.

Нередко обладая необходимым мастерством игры на инструменте, композитор все же является не лучшим исполнителем своих произведений. Наблюдая за игрой композиторов, исполняющих собственные сочинения, мы пришли к интересным выводам: в их интерпретации фразировка, снабженная их же указаниями, нередко превращает выпуклые линии в вогнутые, темп и динамика нарушаются в сторону, обратную по отношению к выставленным знакам и указаниям. Такие замены могут объясняться тем, что область воображения у автора еще доминирует над реальным звуком. Говоря о композиторах–исполнителях нельзя не остановиться на двух великих именах: скрипаче Никколо Паганини и пианисте Ференце Листе. Вот как описывает игру Паганини его современник, рецензент “Всеобщей театральной газеты”: “Во всех сферах деятельности человеческого духа время от времени появляются люди, творчество которых создает новую эпоху. Этих людей мы называем гениями. (...) И таким человеком, в самом высоком смысле этого слова, является Паганини. (...) Этот артист обращается с инструментом своим собственным методом, что помогает ему достичь такого выражения, которое недоступно даже скрипачам самого высокого ранга. (...) Он производил поистине магическое впечатление, и как только начинал играть, становилось ясным, что он является самым великим инструменталистом, которых только знал мир музыки” (2.С.70–71). Известный польский критик М.Мохнацкий писал, что оценивать Паганини только как инструменталиста – это значит не охватывать явления в целом: “Скрипка в руках Паганини – орудие психики, инструмент души” (2.С.103), и это – его индивидуальность, его своеобразие, открытие нового пути в инструментальном искусстве. Исполнение и композиторское творчество Паганини едины. Лист осознал, что путь, которым он идет, неверен. Паганини дал ему понять, что величие артиста – в глубине

мысли, удивительном слиянии художественной концепции с совершенным ее выражением. Скрипач пробудил в нем, по его словам, "вулкан сердца". И Лист, восхищенный искусством Паганини, посвятил его постижению много часов, и пришел к выводу, что на эстраде пальцы должны "жить собственной жизнью", а это значит – овладеть иной, чем обычная, системой управления музыкального движения. Вот что пишет об игре Листа его современник, критик Сенковский: "Истинное и великое преимущество таланта г.Листа, которое ставит его выше всех известных фортепианистов, – умственная часть его игры". "Сила Листа не в пальцах, но в голове. Он мог бы безопасно отпускать в пальмы всем желающим давать концерты свой механизм, свои пальцы, обе руки по самое плечо: если он не даст им в то же время напрокат своей головы, не сыграть им ни одной ноты так, как он играет". Об этом писал и критик А.Серов: "Могучее явление Листа окончательно подтвердило мое убеждение, что идеал музыканта-исполнителя – полное развитие техники рук в гармонии с полным развитием интеллекта; что никакие "*staccato, legato, perle, glissando, carezzando, massacrando a amazzando*" не помогут, если в голове, в интеллектуальном организме музыканта недостаточно данных для истинного художника-поэта" (3.С.63). Позже об этом скажет сам Лист: "Из духа создается техника, а не из механики. (...) Хорошо организованная голова – залог успеха" (4.С.210). Конечно это прекрасно, когда композиторы сами исполняют свои произведения, но все же, в большинстве случаев лишь при посредстве исполнителя (посредника, интерпретатора) можно услышать то, что создано композитором. Хотя очень многие композиторы довольно-таки предвзято относятся к исполнителям, к интерпретации своих произведений. Известны, например, слова Равеля: "Я не хочу, чтобы меня интерпретировали".

Музыкальная практика показывает, что несмотря на

гармоничность и естественность сочетания в одном лице композитора и исполнителя, несмотря на огромное впечатление, оставленное крупными творческими личностями, широко и полно владевшими как чисто творческим даром, так и самыми совершенными средствами воплощения, чаще всего, эти функции разделены. И композитор уподобляется человеку, потерявшему дар речи и передающему свои мысли в написанном виде публике, которая, в свою очередь, не умеет читать. Следовательно, оба нуждаются в посреднике – талантливом чтеце, который мог бы вызвать соответствующую "отдачу" у слушателей публичным чтением "послания" композитора.

Принято считать, что исполнительское искусство стоит рангом ниже композиторского, т.к. композитор создает музыку, исполнитель же только повторяет созданное. Как сказать! Композитор перелагает человеческие переживания в звуки, а эти последние – в условные знаки. Исполнитель проделывает обратный путь: преобразуя знаки в звуки, возрождает стоящие за ними переживания. "Исполнительство, – писал Ф.Бузони, – уже композиторства по исходному материалу, но шире по конечному результату: общественный "продукт" его – живая музыка, живое чувство, в то время как общественный "продукт" композиторства – мертвые значки..." (5.С.75). Вагнер писал Листу в 1850 году: "В сущности говоря, только исполнитель является настоящим художником. Все наше поэтическое творчество, вся композиторская работа наша, это некоторое хочу, а не могу: лишь исполнение дает это могу, дает искусство" (6.С.6).

Б.Асафьев справедливо различал две линии в исполнительской культуре: линию, сотворческую композиторству, и линию, основанную на механическом воспроизведении нотной записи. Иногда, в сотворческом взаимодействии, композитор сам доверяет исполнителю вносить некоторые поправки к нотному тексту: не только редак-

торские – в широком смысле этого слова – поправки, но даже кардинальные композиционные изменения, являющиеся уже безусловно прерогативой автора.

Дирижер Бруно Вальтер считал, что исполнение – это “способность делать чужое произведение до такой степени своим, что требования композитора не только не будут для нас принуждением, но мы ощутим их как свои собственные”(7.С.70).

“Искусство, – говорит знаменитый пианист Иосиф Гофман, – это посредник, связывающий, подобно телеграфу, два пункта – отправителя послания и получателя. Оба должны быть настроены одинаково высоко для того, чтобы передача была бузупречной” (8.С.203).

В момент исполнительского творчества артист вместе с композитором участвует в едином акте созидания. Одному дано завершить то, что начато другим. Исполнитель, конечно, посредник, но посредник творящий. Вообще, не всегда слово “исполнитель” передает сущность и значение процесса интерпретации, отнюдь не сводящиеся только к выполнению воли композитора. Музыкальная интерпретация – активный процесс, в котором воля композитора должна стать собственной волей исполнителя, слиться с индивидуальными чертами его дарования, с его собственными художественными устремлениями. В самом деле, несмотря где-то на вторичность исполнительского творчества в отношении к творчеству композиторскому, активные творческие возможности исполнительства исключительно велики. Меняя, скажем, темпы, динамику, агогику исполняемого произведения, можно сильнейшим образом преобразовать его характер – и в целом, и в деталях. Можно подчеркнуть самые прогressive, самые ценные черты этого произведения, но можно, напротив, и завуалировать, затемнить их. “Чем была бы музыка без тех, кто дает ей жизнь и чувство, – писал Эжен Изай, – кто делает ее известной и любимой, и

чей труд поднимается, таким образом, до уровня высшего творческого достижения”(9.С.96).

Но нужен ли композитору исполнитель как творческая самостоятельная индивидуальность? Не заслоняет ли яркость и темперамент исполнителя интерпретируемые идеи и образы произведения? И, наконец, не заключено ли в произведении автора потенциально все, что может дать интерпретатор? С другой стороны, можно ли говорить о хорошей игре исполнителя, если он не вкладывает в процесс исполнения индивидуальных черт, не передает личной заинтересованности в идеально-эмоциональном замысле композитора, не обладает своим особым, выработанным мастерством?

Музыкальное произведение по самой своей природе не однолико как картина, а многолико, то есть имеет не одно, а множество обличий, из которых ни одно не раскрывает полностью, не исчерпывает всей своей сущности, но каждое выражает, являет ее в каком-то новом аспекте. Как человек, оставаясь все время самим собой, одной и той же личностью, может менять позу, выражение лица, по-разному жестикулировать, говорить различные слова, совершать различные поступки, так и музыкальное произведение, в зависимости от индивидуальности исполнителя и его настроения, может звучать каждый раз несколько по-иному, в иных темпах, деталях ритмических соотношений, динамике, тембровой окраске, оставаясь при этом самим собой, тем же самым произведением. “В хорошую погоду, – говорил Антон Рубинштейн своему ученику Иосифу Гофману, – можете играть эту пьесу так, но в дождь играйте иначе”(10.С.12). “Музыкальное произведение, – говорил Скрябин, – изменчиво как море: сегодня оно одно, завтра – другое”(10.С.12–13).

“Вся сила (...) произведения обнаруживается только тогда, когда находится артист, умеющий перевоссоздать замысел автора, связать его с устремлениями времени”

(11.С.88). Этими словами С.Фейнберга обрисованы, по существу, два главных фактора исполнительского искусства. Во-первых, наличие яркой артистической индивидуальности со своим неповторимым "видением" (точнее "слышанием") произведения. Во-вторых, способность этого исполнителя слышать свое время. Настоящий исполнитель будет "мыслить современно", играя не только музыку XXI века, но и других эпох.

В исполнительстве, как и вообще в искусстве, нет непреложных и вечных традиций. Можно признать лишь одну традицию, которая гласит, что обязанность исполнителя заключается в том, чтобы вникнуть в дух сочинения и раскрыть слушателям намерения композитора. А преемственность достижений является лишь условием и основой для собственного творчества артиста. Если допустить на мгновение, что исполнитель с абсолютной точностью знает, скажем, как именно Бетховен играл какое-нибудь свое произведение, то даже это, ни в малейшей степени, не избавило бы интерпретатора от необходимости собственной творческой работы над авторским текстом.

Самому понять сочинение и сделать его понятным публике – такова цель, к которой артист-исполнитель должен стремиться. Он – носитель чувств и идей, заключенных в произведении. Думы и чувства композитора должны стать переживаниями самого артиста. Артист-исполнитель – есть художник, следовательно, он творит свободно, но вместе с тем, он зависит от композитора. Эта свобода и зависимость, связанные между собой, не только естественны, но и необходимы: только через это соединение двух крайностей и создается искусство. Белинский, например, говорил, что "сущность каждого искусства состоит в его свободе; без свободы же искусство есть ремесло" (12.С.24). "Я вовсе не требую, чтобы виртуоз непременно следовал каждому оттенку, указанному автором", –

писал Танеев Игумнову по поводу исполнения им Концерта Чайковского. – Напротив того, он может проявлять полную самостоятельность в деталях, да и сам автор, вероятно, не пожелал бы такого отношения к своему сочинению. Но свобода эта должна быть в определенных границах, и исполнителю нужно прежде всего доискаться истинных намерений автора и затем выполнить их наилучшим, доступным для него, образом и ни в коем случае не идти наперекор этим намерениям" (13.С.132–133).

Очень многие критики рассуждали о том, какие бывают исполнители, какой тип исполнителя более приемлем для композитора или слушателя. Композитор А.Копленд представляет себе два типа исполнителя: музыкант с очень индивидуальным, сугубо личным прочтением произведения и исполнитель, чей подход к интерпретации менее индивидуален, быть может, более классичен. Его цель – абсолютная "проявленность" текста. С.Савшинский тоже делит исполнителей на два типа, но совершенно по другому принципу: есть исполнители "для себя" или для небольшого круга избранных слушателей, и есть исполнители для большой эстрады. Но ошибочно считать это различие показателем степени исполнительского дарования.

Музыкальный теоретик Б.Яворский считает, что "исполнительство состоит из: инстинкта, навыка и интеллекта. Пустоцветы играют инстинктивно, любители (дилетанты) играют навыками, (...) и только люди с развитым интеллектом стремятся после выучивания наизусть прорабатывать соотношения элементов данного произведения" (14.С.7). А М.Ростропович считал, что "исполнитель не должен казаться исполнителем. Он должен казаться сочинителем. Он должен не играть, а сочинять при публике музыку. Тогда ему поверят. Причем, можно играть произведение бесчисленное множество раз, но сохранять ощущение его рождения на эстраде" (15.С.20).

Фантазия, мастерская техника и артистическая воля – это еще не полный комплекс того, чем должен обладать исполнитель.

Действительно, для того чтобы передать слушателю все детали сочинения, дать правильное представление о ритме, гармонической логике, полифонии, выпукло охарактеризовать тематический материал, подчеркнуть последовательность формообразования, выделить появление новых элементов музыки, не исказить ни одного звука, ни одной ноты – для этого требуется высокое мастерство, большое дарование, вкус и тщательная работа.

В любом случае, интерпретация исполнителя неминуемо отражает его воспитание, образование, темперамент, характер – короче говоря, все те качества, из которых складывается его личность. А так как эти личные качества у исполнителей различны, в той же мере будут неизбежно различны и их интерпретации. Можно оспаривать истолкование, но быть захваченным силой темперамента и убедительностью игры. О таком исполнителе своих произведений, наверное, мечтает каждый композитор. Даже те авторы, которые являлись гениальными исполнителями своих произведений, умели признавать равноправной талантливую интерпретацию, хотя бы и не похожую на их собственную. Бетховен как-то сказал Марии Биго: “Я совсем не думал придать этой пьесе того характера, который вы подчеркнули. Хотя это не мое, но, пожалуй, еще лучше” (16.С.104). Вряд ли в этих словах следует видеть светскую учтивость.

А.Серов, ставя вопрос о верном чтении нот и о действительном исполнении музыки, добавлял, что слушатель всегда останется холoden к самому безукоризненному техническому совершенству, если виртуозе нет ни искры поэтического огня. Зато с этим огнем власть виртуоза над публикой безгранична. Определяя характер интерпретации, пытаясь выявить соответствие нотному тексту,

логике мысли композитора, стилю его творчества и эпохи, обязательно нужно найти и раскрыть то новое, что вносит исполнитель в свои трактовки. Исполнительское искусство, конечно же, в своем развитии менее долговечно, чем само произведение. Каждую весну сменяются цветы на плодоносном дереве, но сам ствол может жить не одно столетие.

Исполнительство – это удивительный вид искусства, заключающий в себе, на первый взгляд, противоречивые свойства. С одной стороны, – это его мгновенность, сиюминутность: с уходом артиста со сцены исчезает и во-площенное им произведение. Жизненность и бесконечное обновление – другая сторона: отзовется произведение у одного исполнителя, но является следующий, и оно обретает новую жизнь. Написанное однажды, получает бесконечное воплощение каждый раз в иной интерпретации. Но нотная запись имеет весьма и весьма приблизительный характер, намечает лишь общие контуры произведения, в пределах которых возможны бесчисленные варианты звуковой расшифровки каждой детали. Эта возможность различной расшифровки одной и той же нотной записи и придает задаче исполнителя, его работе творческий характер; это и делает исполнительство искусством, требующим не только знаний и умений, но прежде всего художественного дара, интуиции, таланта.

Исполнитель познает авторские намерения (если интерпретация композитора не зафиксирована в звукозаписи) лишь одним путем: взгляดываясь и вдумываясь в авторскую нотную запись. Характер ее прочтения и отношения к ней зависит не только от музыкального дарования артиста, но и от его взглядов на задачи и права исполнителя. Иные артисты стремятся прежде всего к утверждению собственной личности: они хотят “властвовать” над слушателями и над инструментом. Это накладывает печать и на их отношение к нотному тексту. Ради

сильного воздействия на аудиторию такие исполнители иногда позволяют себе вольности в воспроизведении авторского текста, ибо ими руководит желание не столько проникнуть в замысел композитора, сколько лишний раз убедиться в силе своего "я" в искусстве.

О негативной реакции композиторов на такое понимание задач и прав исполнителя свидетельствуют многие высказывания. Вот, например, одно из многочисленных высказываний И.Стравинского: "Прекрасно зная свое дело (...) он (...) очень тщательно подготовил исполнение моей партитуры. Я и не требую большего от дирижера, так как всякое иное отношение с его стороны переходит сейчас же в интерпретацию, а я этого не терплю. (...) Ведь музыку следует исполнять, а не интерпретировать. (...) Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора, а не автора" (17.С.75,125).

Конечно же, высказывания Стравинского – это своеобразное преувеличение, так как основная задача исполнительства – это интерпретация произведения. Хотя очень часто подменяя интерпретацию демонстрацией виртуозной техники, исполнители умаляют художественное значение своего искусства, низводя его на уровень своего рода цирковой акробатики.

Исполнительская техника – вещь опасная, если она намного опережает мысль и чувство. Тогда она становится ремесленничеством и, в сущности, никому не нужна. Большой грех, если ремесло, профессионализм стоят у исполнителей не на высоте. Но еще больший грех, если это ремесло заглушает все остальное. Можно утверждать, что сейчас почти все исполняют достаточно точно – в смысле воспроизведения авторского текста. Но можно утверждать и обратное, что сейчас почти все исполняют достаточно неточно, так как порой воспроизводят авторский текст формально, не передавая самого существа авторского замысла, души произведения. Очень многие исполн-

ители нередко забывают, что существует не только текст, но и подтекст произведения. К.Игумнов, например, полагал, что "добрую половину исполнитель должен еще привнести в текст от себя" (18.С.11).

Требование верности авторскому тексту – требование похвальное и необходимое, но время от времени приводящее к ограничению творческой активности исполнителя. Верность автору слишком часто понимается в духе приверженности букве авторского текста, тогда как она должна пониматься и в духе приверженности идеи, смыслу, чувству, стилю автора.

Но все ли свойства конкретного звучания произведения фиксируются или могут быть зафиксированы в нотной записи? В любой системе знаковой записи музыки какие-то свойства звучания обязательно останутся незафиксированными, необозначенными. Статья о нотации в издании музыкального словаря Римана гласит: "Нотный текст хотя и фиксирует существенные свойства музыки, однако не дает полного образа ее звуковой реальности..." (19.С.90).

"Нотная страница в лучшем случае является лишь схемой того, что композитор хотел выразить в звуках при помощи графических символов", – таково заключение английского композитора Р.Воана Уильямса (7.С.68). Ему вторит Пауль Хиндемит: "Наша система нотации способна дать им (то есть исполнителям) только приблизительное представление о намерениях композитора" (7.С.69). Такое же отношение выражено в словах Скрябина: "Точно записать музыку нельзя" (7.С.69). Бернард Шоу писал: "Есть 50 способов сказать слово "Да" и 50 способов сказать слово "Нет", а для того, чтобы написать эти слова, есть только один способ" (10.С.11). Лист писал в предисловии к своим симфоническим произведениям: "Хотя я старался точными указаниями разъяснить свои мысли, но не скрываю, что очень многое, пожалуй самое существенное, мне

не удалось перенести на бумагу” (20.С.22).

Л. Цейтлин, скрипач и педагог, в одной из методических записок писал, что точное выполнение нотных обозначений невозможно и неверно. Тот, кто старается это делать, убивает в себе творческие и художественные стороны. Наверное, единственно разумный совет, который можно дать исполнителю, – это найти золотую середину между скрупулезным следованием композиторским указаниям и излишне вольным отклонением от них, но это, конечно же, очень трудно.

Авторский замысел оказывается в известном смысле шире и богаче, чем та информация о нем, которую несут в себе знаки нотного письма. Поэтому неудивительно, что композиторы, как правило, очень вольно исполняют свои произведения, игнорируя в своей интерпретации многие собственные указания записи. Рамки записи произведения оказываются слишком тесными для них. Лист в письме к Жорж Санд признавался, что “без всякого угрызения совести менял и темп, и характер исполняемых произведений” (19.С.75). Ученик Шопена Гутман сообщает, что Шопен часто играл *piano* даже тогда, когда в нотах писал *fortissimo*.

Ученица Скрябина М. Неменова-Лунц сообщает: “Почти никогда не следя напечатанным общепринятым нюансам в сочинениях других авторов, Скрябин меньше всего придерживался этого в отношении собственноручно сделанных указаний в своих сочинениях. Иногда на мое замечание, что раньше он требовал здесь иного, Александр Николаевич с удивлением спрашивал: “Разве? А почему так лучше” (19.С.79).

Невыполнение определенных указаний нотации собственной музыки свойственно и другим композиторам. Например, Бетховен в разговоре с Шиндлером 23 мая 1824 г. сказал, что хочет слышать все свои быстрые части значительно медленнее, чем 15–20 лет назад. Но ведь значи-

тельное замедление темпа неминуемо должно повлечь за собой изменения и в артикуляции, и в фразировке, и в динамике исполнения.

Сравнивая по сохранившимся граммофонным записям исполнение Рахманиновым собственных сочинений с их нотной записью, можно установить, что многое автор исполняет не так, как того требует его же нотация.

Так обязан ли исполнитель выполнять абсолютно все указания нотного текста, если сами авторы не всегда это соблюдают? Утверждение об обязательности выполнения абсолютно всех указаний нотного текста находится в противоречии с данными исполнительской практики. Речь пойдет о тех случаях, когда композиторы высоко оценивали чужую талантливую интерпретацию их сочинений, во многом отличавшуюся от их собственной. Например, Брамс, после исполнения Артуром Никишем одной из его симфоний, поначалу не мог прийти в себя от изумления, а потом сказал Никишу: “Вы сделали все совсем иначе! (...) Но Вы имели право, так и должно это быть” (19.С.73).

Лист одобрил те отклонения от нотного текста, которые Зилоти допускал в Четырнадцатой рапсодии. Лист сказал: “Я не только согласен, но нахожу, что вы правы; поэтому я разрешаю Вам раз навсегда – даже когда меня уже не будет в живых – делать изменения и сокращения, так как я знаю, что если Вы найдете это нужным, значит это не будет хуже. В таких случаях можете говорить, что я так хотел...” (19.С.74). Казальс рассказывал, что Равель остался доволен исполнением Корт, Тибо и Казальсом своего Трио, несмотря на то, что многие указания текста исполнители воспринимали “по-своему”.

С.Франк присутствовал при первом исполнении Э.Изай своей сонаты. Кто-то из слушателей, повернувшись к Франку, сказал: “Это великолепно, но он не считается с Вашим указанием темпов”. – Да, – ответил Франк, – я знаю, (...) но прав-то он” (21.С.109).

Гофман однажды спросил своего педагога Рубинштейна, почему тот на уроках добивается от него педантически точного выполнения текста, а сам, играя в концертах, так вольно обращается с ним. Рубинштейн ответил, что сначала нужно тщательно изучить текст, вжиться во все его детали (ибо текст – единственные “врата” к произведению), но потом, когда произведение уже освоено (то есть как бы “сделалось своим”), играть его свободно, не боясь что-либо изменить в нем (как не боялся бы этого сам автор), если того требует логика чувств.

Вопрос о праве интерпретатора отступать от авторского текста всегда волновал деятелей музыкального искусства. И на эту тему всегда вспыхивали споры. Интересен спор, участниками которого в 30-х годах XX века стали два знаменитых музыканта – композитор Игорь Стравинский и пианист Альфред Корт. В это время большое распространение получила грамзапись и, опираясь на это обстоятельство, Стравинский утверждал, что поскольку отныне возможна точная фиксация всех авторских намерений, поскольку какие бы то ни было иные варианты лишаются всякого оправдания, всякого права на существование и исполнителям остается лишь, не мудрствуя лукаво, тщательно копировать все авторские нюансы.

По мнению же Корт, настоящий артист должен не “выполнять” нюансы, а воссоздавать произведение, творить его заново, ощущая себя в этот момент как бы автором и, подобно последнему, действовать по вдохновению, а не по предписанию.

#### Примечания

1. //Советская музыка., 1989 N1.
2. Григорьев В., Никколо Паганини. Жизнь и творчество., М., 1987.
3. Оголовец А., А.Н.Серов об исполнительском искусстве., /О музыкальном исполнительстве., М., 1954.

4. Мильштейн Я., Ф.Лист., т.2, М., 1977.
5. //Советская музыка., 1987 N2.
6. Харлап М., Исполнительское искусство как эстетическая проблема., /Мастерство музыканта–исполнителя., вып.2, М., 1976.
7. Крастинь В., Традиции и новаторство в исполнительском искусстве., /Вопросы музыкально–исполнительского искусства., вып.5., М., 1969.
8. Гофман И., Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре., М., 1961.
9. //Советская музыка., 1964 N11.
10. Коган Г., Избранные статьи, вып.2, М., 1972.
11. //Советская музыка., 1963 N1.
12. Гинзбург Л., В.Г.Белинский и вопросы эстетики исполнительского искусства., /О музыкальном исполнительстве., М., 1954.
13. Блок М., Проблемы музыкального исполнительства в эстетике П.И.Чайковского., /О музыкальном исполнительстве., М., 1954.
14. Финкельберг Н., Б.Л.Яворский об исполнительстве., /Музыкальное исполнительство., вып.10, М., 1979.
15. Гинзбург Л., Мстислав Ростропович – исполнитель современной музыки., /Вопросы музыкального исполнительства., вып.5., М., 1969.
16. Савшинский С., Пианист и его работа., М., 1961.
17. Стравинский И., Хроника моей жизни., Л., 1963.
18. Мильштейн Я., О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критике и воспитании исполнителя., /Мастерство музыканта–исполнителя., вып. I., М., 1972.
19. Мальцев С., Нотация и исполнение., /Мастерство музыканта–исполнителя., вып. 2, М., 1976.
20. Савшинский С., Работа пианиста над музыкальным произведением., М.–Л., 1964.
21. //Советская музыка., 1966 N6.

## КОМПОЗИТОР – ИСПОЛНИТЕЛЬ – СЛУШАТЕЛЬ

Настоящее исполнение – всегда сотворчество не только исполнителя и композитора, но и исполнителя и аудитории, всегда своеобразный диалог между ними. И хотя один из “собеседников” как будто все время молчит, “высказываясь” разве только аплодисментами, но это только кажется. Исполнительство есть обращение к слушателям; главная, основная задача артиста – донести до них исполняемое произведение, тронуть, увлечь, захватить. “Надо сильно чувствовать самому, чтобы заставить чувствовать других”, – говорил Паганини (1.С.19).

Сотворческая роль аудитории в самом процессе исполнения очень велика. Играя, одаренный исполнитель все время находится в теснейшем нервном контакте со своей аудиторией, чутко ощущая ее реакцию на каждую фразу, интонацию, паузу, мгновенно отзыается.

Этот напряженный диалог с аудиторией, умение расшевелить ее, убедить, а то и переубедить, покорить и повести за собой – вот что составляет самую душу исполнительского искусства, вот что придает ему жизнь, цвет, дыхание, вот в чем его прелест, одна из главных его сил.

Артист тот, кто несет публике, слушателю свое воодушевление, свою радость от творчества. Вызвать у слушателя потребность “сопереживания” вместе с исполнителем и вызвать его с такой силой, чтобы слушатель надолго, быть может навсегда сохранил в памяти его “сопереживание”, а значит и музыку – вот в чем заключается миссия артиста.

Есть исполнители, которые играют на эстраде как бы

для самих себя или ведут воображаемую беседу с автором произведения, а публика лишь почтительно присутствует при этом. А есть артисты исключительно чуткие к “обратной связи” с аудиторией, к внутренним контактам с ней. Играя, они словно ведут диалог с залом, вовлекают присутствующих в процесс музенирования.

Исполнителей можно разделить на два типа и по другому принципу. Одни, чтобы раскрыться по-настоящему, в полную меру, нуждаются в изначальном расположении, благожелательности, отзывчивом одобрении слушателей; без этого они вянут как цветы без полива: играют скованно, сухо, порой плохо. Таковы были Шопен, Скрябин, Софоницкий.

Другим такая тепличная атмосфера отнюдь не необходима; недоверие, недружелюбие, даже враждебность аудитории их не только не пугают, но скорее электризуют, подстегивают, вдохновляют, в подобной обстановке они даже расцветают, бросаются в бой – и побеждают. Таковы были Лист, Шаляпин.

Вообще, исполнитель должен обладать “индивидуальным магнетизмом”, даром волновать слушателя, зажигать его, увлекать, покорять. Но в концертном зале все взаимосвязано. И вдохновение в идеале должно распространяться в равной мере и на исполнителя, и на аудиторию. Только так возникает своего рода “электромагнитное поле”, смыкающее воедино и эстраду, и зал. Нет ничего ценнее и дороже этого! И достигается подобный эффект только на высших точках эмоционального горения. Но исполнителям расчетливым, pragmatичным этого не добиться. Игумнов признавался: “Исполнение должно быть искренним и находить себе дорогу к сердцам людей: если оно не трогает, не стоит о нем много говорить” (2.С.21).

А вот что писал Г.Гинзбург: “С того момента, как ток между мною и слушателем наладился, мне делается легко играть. Я начинаю очень волноваться, но совершенно

ясно знаю, что если этот ток начался, – все будет хорошо. Если же нет этого контакта, вы не чувствуете реакции слушателей – играть становится мучительно... В какой–то момент может случиться так, что чувство ответственности перед слушателем вырастает до таких размеров, такой силы, что вы вдруг чувствуете, что перестаете владеть собой, и тогда все возможно – возможны и ошибки, и "мазня" (З.С.231).

А Л.Коган: "Я хочу играть так, как чувствую. Мне хочется, чтобы слушатель испытал тот же душевный подъем, то же эстетическое удовольствие, которое испытываю я, играя произведение на эстраде" (4.С.94). По мнению Когана, музыкант должен максимально привлечь внимание слушателей, завладеть ими в наибольшей степени, перекинуть между собой и ими незримый мост. Убежденный сам, он хочет непременно убедить всех, заставить почувствовать так, как чувствует он сам.

Самое главное то, что исполнитель находится на эстраде ради слушателей. И настоящий зритель, слушатель должен уметь творить вместе с воспринимаемым им искусством, только такому человеку оно открывается, говорит. Как отмечал П.Казальс: "Искусство должно служить не самому себе, а людям" (5.). Ведь всякий показ, всякое исполнение искусства по природе своей публичны. Конечно, не всем быть художниками – но любить и понимать искусство (в различной степени, конечно) могут и должны все.

Кто–то сегодня впервые приходит в зал, а кто–то богат многолетним опытом общения с музыкой, кто–то целиком еще во власти привычных норм концертного быта, а кто–то активно стремится за их пределы – в сторону новых музыкальных ощущений. Борьба вкусов, оценок, мнений, столкновение индивидуальных вариантов восприятия – все это есть, без этого искусство, наверное, обесценилось бы. Но зал, публика меняются, движутся; место одних занимают другие.

Слушатель находит в музыке ответ только в меру своих духовных запросов. Но в то же время, слушатель всегда чувствует истинную взволнованность артиста, его подлинную заинтересованность, глубокую убежденность, ведь музыкальное произведение – это достояние каждого любителя, и в любой аудитории ни один слушатель не довольствуется только ролью пассивного созерцателя. Кивок головы, движение руки, следующее за ритмом музыки, попытка выразительно пропеть для себя запомнившуюся тему или отрывок мелодии при возвращении из концерта – все это проявление естественного стремления принять участие в исполнительском процессе.

Но иногда бывает, что слушатель остается неудовлетворенным даже от концерта крупного исполнителя. Роковой ошибкой артиста–интерпретатора является недооценка личного участия слушателя в процессе восприятия музыки, ведь слушатель следит за развитием музыкальной идеи, но и исполнитель заслуженно требует сосредоточенного внимания слушателей. Исполнитель чувствует: поглощаются или отталкиваются аудиторией "магические токи", излучаемые в исполнении.

"Для того, чтобы художник был действительно на высоте, чтобы превзойти самого себя, чтобы увлечь свою аудиторию на высоты, озаренные божественным огнем – *l'estro poetico* (поэтическим вдохновением), ему надо почувствовать, что он потрясает, волнует своих слушателей, находит в них отголоски своим чувствам, увлекает их за собой стремлением в бесконечность..." (6.С.118).

Л.Коган считал, что "публика ни одного момента не должна находиться в размагниченнном состоянии" (4.С.98). О творчестве М.Полякина писали, что его пламенное искусство увлекало в равной степени и неискушенных в музыке простых слушателей клубных концертов, и высокообразованных посетителей филармоний. Он обладал

редким даром находить дорогу к сердцам людей.

Г.Гинзбург был убежден, что слушатель всегда прав. Иметь ли в виду слушателей Большого зала консерватории или рабочую аудиторию – все равно, слушатель всегда прав. Вообще, слушание – это тоже талант, и подобно любому другому таланту, люди обладают им в различной степени. Для талантливого слушания требуются два основных компонента: во-первых, умение полностью отдаваться музыкальному восприятию, во-вторых, умение критически оценить это восприятие. Слушание подразумевает наличие некоторой степени врожденного таланта, который можно и нужно воспитывать и развивать. Счастлив тот человек, который обладает этим даром.

Говоря об одаренном слушателе, прежде всего мы подразумеваем слушателя–немузыканта, потому что примерно известно как будет реагировать на музыку профессионал. Но с любителем – иное дело: с ним никогда нельзя быть уверенным, какова будет его реакция. Очень многие музыканты – и композиторы, и исполнители – считают одаренного слушателя ключевой фигурой в музыкальном мире. Хотя, считается, что есть несколько типов слушателей. Один воспринимает музыку как нечто, сопутствующее их грезам. Другие более активно включаются в процесс музыкального восприятия, но у них работает ассоциативный ряд. Третьи, – их меньше всего, потому что это требует уже немалой специальной подготовки и опыта, – слышат музыку именно как проявление ее собственных звуковых форм.

В идеальном слушателе важнее всего способность отдаваться силе воздействия музыки. Одаренный слушатель стремится прежде всего наслаждаться музыкой. Без каких-либо теорий, без предвзятых представлений о том, какой должна быть музыка, он, как чувствующий человек, отдается ее силе. И все это воспринимает слухом. Но только ли слухом? Достаточно прочесть рецензии

Гейне и Шумана, где они описывают жесты Листа во время игры, чтобы убедиться, что это не так. Недостаточно было слушать Листа: надо было на него смотреть, когда он играл. “Слушая Листа, его надо и видеть; он ни в коем случае не должен играть за кулисами, значительная часть поэзии была бы при этом потеряна”, – пишет Шуман (6.С.119). О зрительных впечатлениях от выступления А.Рубинштейна пишет Чайковский: “Я имел случай слышать Рубинштейна и не только слышать, но и видеть, как он играет и управляет оркестром. Я подчеркиваю это первое впечатление чувства зрения, потому что, по моему глубокому убеждению, престиж Рубинштейна основан не только на его несравненном таланте, а также на неподбесимом очаровании его личности, так что недостаточно его слышать для полноты впечатления – надо также его видеть” (6.). Стравинский тоже пишет об этом аспекте: “Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте”(7.С.111).

В единстве композитор–исполнитель–слушатель мы рассмотрели почти все звенья этой цепочки. Осталось лишь одно звено, как бы не связанное друг с другом: это связь композитор–слушатель. Надо заметить, что вопрос о том, на кого ориентироваться творцу – на какую аудиторию, какой тип и уровень восприятия, – вопрос серьезный. Потому что, если музыка все-таки не отвлеченнное искусство, если музыка действительно что-то выражает, изображает, тогда необходим и человек, к которому она обращается, которому она что-то говорит. Потому что музыка без публики перестает быть искусством и превращается в чисто акустическое явление.

В XVIII веке различали две категории публики: знатоков и любителей.

Ф.Э.Бах и Моцарт считали и тех, и других одинаково важными. Последним утешением Моцарта были известия о все возрастающем успехе "Волшебной флейты". Глюк надеялся, что его оперы будут нравиться и через двести лет. Берлиоз, пожалуй, был первым, кто считал, что публика, сокращенная до пятидесяти умных и восприимчивых голов, могла бы дать счастье композитору. Музыку "без отклика" начали писать, наверное, только в конце XIX века. Хотя композиторы надеялись, что рано или поздно публика поймет их, и, возможно, пойдет им навстречу. Так, Б.Барток все равно любил публику, которая горячо выступала и за, и против него; Кодай говорил, что самое прекрасное вознаграждение для композитора – когда его произведения не "опускаются", а "поднимаются" до народа; Дебюсси, Р.Штраус, Равель, Онеггер, Прокофьев, Шостакович и другие дали множество доказательств того, что они не оторваны от публики.

И лишь Шенберг считал, что публика интересует его лишь в качестве акустической среды, заполняющей зал. Хотя в 1940-х годах он заявил уже, что желает иметь такую публику, которая знала бы и насвистывала его мелодии. Однако это не сбылось.

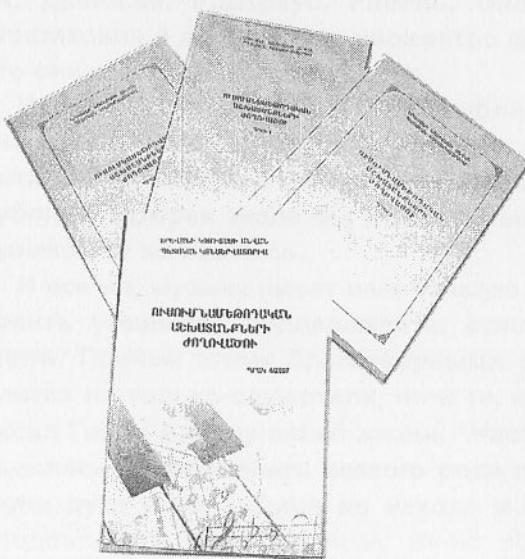
И все же, музыка имеет величайшую способность приносить утешение, поддерживать, стимулировать, укреплять. Причем этими благотворными свойствами пользуются не только слушатели, но и те, кто ее создает. Как писал Гайдн к концу своей жизни: "Часто, когда мне приходилось преодолевать всякого рода препятствия, когда силы духа и тела были на исходе и мне было трудно продвигаться по избранному мною пути, тайный голос шептал мне: «На земле так мало по-настоящему счастливых людей, многие угнетены горем и печальми; может быть, твой труд будет источником укрепления и успокоения, к которому они иногда смогут прибегать». И это было для меня мощным стимулом прогресса" (7.С.114).

#### Примечания

1. Пальмин А., Никколо Паганини., Краткий очерк жизни и творчества., Л., 1968.
2. Мильштейн Я., О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критики и воспитании исполнителя., /Мастерство музыканта-исполнителя., вып. I, М., 1972.
3. Гинзбург Г., Беседы о музыке., /Статьи. Воспоминания. Материалы., М., 1984.
4. //Советская музыка., 1964 №2.
5. Гинзбург Л., Пабло Казальс., (титульный лист)., М., 1966.
6. Савшинский С., Пианист и его работа., М., 1961.
7. //Советская музыка., 1966 №6.

ՈՒՍՈՒԱՍԽԹՈՂԱԿԱՆ ԱԾԽԱՏՄԵՋԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

## ՊՐԱՎ 5



ԿՈՆՑԵՐՏՄԱՆ ԱՌԱՋՎԱՅՐԻ  
ՊԱՏՐԱՍՄԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ  
ПОДГОТОВКИ

Ольга Арменовна Хостикиян  
преподаватель ЕГК им. Комитаса

К ВОПРОСУ О ТЕМАТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ  
ПРЕЛЮДИЙ "ХТК" И.С.БАХА  
(на примере Прелюдии *Cis-dur*, 2т.)

"Хорошо темперированный клавир" И.С.Баха – один из шедевров мировой музыкальной литературы, настольная книга каждого мыслящего музыканта, необходимое – на всю жизнь! – учебное пособие и, вместе с тем, неиссякаемый источник чистого наслаждения.

Я.И.Мильштейн (1.С.3)

Прелюдии "Хорошо темперированного клавира" изучены значительно меньше, чем фуги этого цикла. Одной из немногих известных нам работ, содержащих анализ Прелюдий, является книга Я.И.Мильштейна, которая так и называется "Хорошо темперированный клавир И.С.Баха", ставящая своей задачей дать общее представление о ХТК, рассказать о характерных особенностях и принципах исполнения Прелюдий и фуг. Однако проблема тематизма, довольно подробно рассмотренная в фугах, не затронута в прелюдиях.

Интересные наблюдения о данной Прелюдии содержатся в IV главе книги Ю.Н.Тюлина "Учение о фактуре" (2.С.78–79, в предыдущей главе которой исследуется также прелюдия *Cis-dur* из I тома ХТК, в частности, функциональная логика ее гармонического развития). Эти прелюдии, в соответствии с общей направленностью книги, приводятся в качестве примеров различных фактурных решений.

Прежде всего, охарактеризуем некоторые композиционные особенности малого цикла *Cis-dur* из II тома и, затем, перейдем к рассмотрению вопросов тематизма и его развития в Прелюдии, точнее, только в первой ее части.

Как известно, наиболее важной особенностью данного малого цикла является наличие фугетты в заключительном построении Прелюдии, что обуславливает меньшую резкость сопоставления собственно Прелюдии и фуги, и придает этому циклу многоступенчатость и, при этом, слитность, характерную для других полифонических форм эпохи барокко, – токкат, фантазий.

Интересно, что в этом цикле самим Бахом проставлены только темповые сдвиги в начале фугетты и фуги, без указания темпа прелюдии. Это свидетельство того, что темповые соотношения крупных разделов композиции, подобие ритмической пульсации, учащенной в фугете и более разряженной в собственно прелюдии и фуге, имели для Баха важное значение (вспомним, что Бах крайне редко проставлял в своих произведениях темповые указания). Обратим внимание и на смену тактового размера в Прелюдии и фуге – 4/4, в фугете – 3/8. Общность тематического материала всех трех составляющих цикл композиционных разделов, усложнение прелюдии полифонической формой отражается на характере и конструкции фуги: уже первое продолжение темы стретто, в конце же фуги имеется импровизационная каденция, своеобразное возмещение отсутствия таковой в прелюдии. Примечательно, что эта каденция дана в четырехголосном изложении, в то время как сама фуга, так и фугетта – трехголосны. Заключительная тоника фуги дана на относительно сильном времени и в мелодическом положении терцового тона, что указывает на возможную связь данного цикла с последующим *cis-moll*ным, причем, в этом случае два малых цикла составляют единство, подобное церков-

ной сонате, включающей прелюдию и полифоническую форму: проникновенно звучащая Прелюдия *cis-moll* в этом случае выполняет роль лирического центра, а фуга – финала–жиги. Тактовый размер Прелюдии *cis-moll* – 9/8, фуги – 12/16, что обнаруживает связь с размером фугетты и способствует созданию единого композиционного ритма.

Перейдем теперь к собственно Прелюдии *Cis-dur*. Организующая роль ритма проявляется и внутри Прелюдии *Cis-dur*, построенной на равномерном чередовании созвучий, что в целом типично для прелюдий.

В книге “Логика музыкальной композиции” Е.В.Назайкинский справедливо замечает: “Здесь действует, в первую очередь, принцип импровизационной формулы–клише, следование которой дает музыканту возможность основное внимание направлять на гармоническую и тональную логику” (3.). Подтверждением тому являются сохранившиеся эскизы данной и *C-dur*ной прелюдии из I тома ХТК. Они приводятся из упомянутой выше книги Тюлина. В прелюдии *Cis-dur* имеется лишь авторское указание “*arpeggio*”, в Прелюдии же *C-dur* уже фактурно разработаны 3 такта. Интересно, что эти фактурно разработанные такты даются к концу эскиза, перед условной каденцией, в то время, как, например, в авторской рукописи “Чаконы” из Скрипичной партиты *d-moll* подобное фактурное указание дается уже в начале вариации.

Введение понятий “тема” и “тематическое развитие” в отношении к подобному прелюдийному материалу требует пояснения. Говоря о теме и ее развитии, исходя из своеобразной логики построения прелюдии и для ее выявления, опираясь на определение тематической функции фактуры, данное Назайкинским в цитированной книге, автор утверждает, и с этим трудно не согласиться, что ресурсы характеристичности у фактуры даже шире, чем у одноголосной мелодии, так как здесь, параллельно с ритмической последовательностью высот в мелодических

линиях, возникает их распределение в нескольких компонентах фактуры и сочетание последних друг с другом. Все эти средства, включая также возможность давать различные соотношения по громкости, регистру и тембру, мастерски использованы Бахом при фактурной разработке прелюдии и оформлены в определенную конфигурацию уже в первой фактурной ячейке. Эту ячейку мы воспринимаем как нечто исходное, на чем будет строиться новое. Это экспозиция темы, которую можно сравнить с экспозицией на уровне главного мотива в одноголосии.

Рассмотрим ее характерные особенности. Прежде всего, бросается в глаза ритмическая организация ячейки с постепенным облегчением и детализацией от нижних слоев к верхним. “Ритм, конечно всегда конструирующий и организующий, то тесно слитый с элементами музыки, принцип “дыхания” и закономерность движения” (4.С.106). Обращает на себя внимание синкопа в верхнем голосе, расщепляющая его на два различных по выполняемой функции “голоса”. Первый (сопрано I) в основном раскрывает гармоническое содержание баса, иногда вступая с ним в конфликт; второй (сопрано II), благодаря той же синкопе, как бы перехватывает мысль баса, продолжая ее на слабой доле, где бас молчит. Можно говорить также о создающемся при этом светотеневом эффекте, что подчеркивается восходящим движением на сильной составляющей доле ячейки и последующим нисходящим на слабой. Между крайними и средними голосами создается своеобразное звуковое отражение, светотеневой эффект.

Таким образом, внутри первой ячейки существует микrorитмическая организация, тесно связанная с пространственно–звуковой организацией. Конструктивная сторона ячейки, безусловно имеющая определенную смысловую нагрузку, остается постоянной на протяжении всей Прелюдии. В этом смысле, данную фактурную ячейку можно рассматривать и как константу, предмет, изменение и пре-

образование которого посредством смены модусов – тонально-ладовых, регистровых и прочих – лежит в основе развития данной Прелюдии, и как модус в широком понимании, как психологическую установку, определенное настроение, которое, выразившись в фактурной формуле, превратилось в константу.

Тематическая ячейка так же, как и главный мотив в одноголосной теме, многое определяет в форме, но ощущаемой частью формы не является. Роль такого рода экспозиции, соотносимой с формой и составляющей ее часть, выполняют первые 6 тактов. Он делится на два равных раздела. Первый из них отличается относительной тональной устойчивостью. Здесь происходит экспозиция действующих в тонально-ладовой организации основных функций, на которых, как мы увидим, будет строиться тональный план Прелюдии.

Особенно заметна демонстрация гибкости и подвижности тенора, привлекающего внимание неожиданно экспрессивным ходом с IV ступени на увеличенную кварту вверх и далее на малую секунду, реализуя тяготение вводного тона.

Однако сама неквадратность построения – три, а не четыре привычных такта, – а также активность тенора, начинающего с конца 3-го такта новую мысль, не дают этому построению стать вполне завершенным.

Не отличается полной завершенностью и отделением от развития также второй раздел экспозиционной формы. Здесь, напротив, намечается переход к развитию, что, в частности, выражено движением в сторону D-й тональности и ее утверждением. В сравнении с гомофонным периодом, тональная замкнутость которого осуществляется вопросо-ответной структурой D-T в кадансовых оборотах предложений, здесь, в соответствии с иным замыслом, имеется обратная, так сказать, ответно-вопросная структура, обеспечивающая максимальную плавность,

незаметность перехода экспозиционной фазы в развивающую.

Так как мелодические линии, составляющие фактуру прелюдии, обладают различной степенью тяжести, подвижности, – то кажется естественным, что и экспозиция каждого из голосов требует различного количества времени. Так, фактурную ячейку в полтакта можно считать экспозицией верхних голосов, изложенных 16-ми, первые три такта – экспозицией тенора, а первые 6 тактов – экспозицией баса и сопрано-2.

А экспозиционна она потому, что здесь, наконец, происходит экспозиция наименее оживленного, так сказать, более тяжелого голоса – баса. Квартовые интонации баса убедительно завершают экспозиционную фазу, а в дальнейшем становятся основой темы фугетты, где они звучат как сигнальные фанфары, призывающие к вниманию. Во втором разделе экспозиционной фазы Прелюдии получает относительную завершенность и мелодия в сопрано-2, которую в силу своей самостоятельности и сопоставимости с басом, мы будем считать 5-м голосом тем более, что это соответствует числу голосов в авторском наброске.

Таким образом, изложение темы как в узком (1/2 т.), так и в широком (6 т.) аспекте содержит большой информационный материал, на котором строится не только Прелюдия, но также фугетта и фуга. Разомкнутость же экспозиционной фазы Прелюдии отражается на разомкнутости всей формы (и, возможно, всего *Cis-dur*ного цикла).

На наш взгляд, “обобщающая” фаза начинается в 18-м такте, где повторяется 2-я половина экспозиции с незначительными изменениями в основной тональности. Так, 11 тактов приходятся на долю развивающей фазы, 8 тактов занимает третья, “обобщающая” фаза.

Развивающий раздел Прелюдии можно характеризовать как разворот центробежных сил. Смена тонально-

стей, внезапное сближение и отделение голосов, неожиданные диссонансы – все это создает постоянное напряжение.

Если в экспозиционной фазе демонстрировались простейшие функциональные связи аккордов, то здесь, посредством побочных доминант и субдоминант, представлены тональности II, VI, III ступеней, после чего, на протяжении 6 тактов (время развертывания экспозиционной фазы) утверждается тональность IV ступени, обладающей, как известно, центробежными свойствами. Развивающаяся фаза объединяет несколько мелких построений в следующем порядке: 2+3+2+4 такта, причем последние 4 такта имеют связь со следующей, “обобщающей” фазой, и являются переходным звеном к последней.

Границы этих мелких построений также различны вследствие большей активизации мелодических линий голосов, выявления их специфических закономерностей, и потому здесь невозможно их установить с полной доказательностью. Однако ясно, что членения создаются повторами на близких и далеких расстояниях, и что различная степень подвижности голосов, закономерности развития их индивидуализированных линий приводят к несовпадению этих повторов, а значит, и к самым неожиданным делениям. Это обеспечивает большую слитность общего движения при его несомненной расчлененности. Регистровые средства в этой Прелюдии, в особенности в развивающей и обобщающей фазах, имеют особое драматургическое значение, – это своеобразная оркестровка, сообщающая музыкальной ткани глубину и большую выразительность. Примечательно, что в первоначальном баховском (аккордовом) наброске эти средства не применены: есть вертикаль и горизонталь – плоскостные координаты. При фактурной же разработке Бах словно на основе плоского чертежа строит объемное здание. Различного рода задержания, в частности, те из них, где верх-

ние голоса вступают в конфликт с басом, также создают пространственные эффекты. Так, в развивающем разделе Прелюдии реализуются потенциально заложенные в теме силы.

Следующий раздел Прелюдии, непосредственно предв�ящий фугетту, стремится как бы собрать движение, выявившееся в развитии, и потому мы называем его “обобщающей” фазой. Восемь тактов этой фазы очень четко делятся на построения в три и пять тактов. Причем этот пятый такт является своеобразным предыдком к фугетте. Здесь широта обобщающей мысли сочетается с нетерпеливым ожиданием D–й тональности, – напомним, что в предшествующем разделе развитие тонального плана привело к утверждению S–й тональности. D<sub>3</sub><sup>5</sup> в начале фугетты звучит как кульминация, как взрыв, преобразующий весь прелюдийный склад изложения. Сама же фугетта представляет собой оригинальное решение проблемы кульминации как таковой в виде маленькой полифонической формы.

В сопоставлении этих двух крупных разделов – прелюдии и фугетты – можно заметить связь со светотеневыми контрастами, выраженными в фактурной ячейке: яркий солнечный свет, брызгающий в фугетте, ярко оттеняет мягкий колорит прелюдии.

Вернувшись к исходной ячейке, хочется отметить, что неизменная повторяемость ее ритмической организации создает эффект остинато, имеющий в своей основе единовременный контраст неизмененного, но постоянно изменяющегося предмета и заключающий в себе огромное напряжение.

Таковы некоторые особенности тематизма и его развития в Прелюдии Баха *Cis-dur* из II т. ХТК. Наблюдения над этой Прелюдией дают нам основание для размышлений о некоторых закономерностях организации музыкального материала в произведениях прелюдийного типа,

основанных на, так называемых, “общих формах движения”. В целом ряде случаев, такого рода композиции обуславливают необходимость иного, по сравнению с привычным, определения самого тематического материала, решения вопроса о его ограничении от дальнейшего развития. Это дает также возможность различного толкования тематизма в плане более широком и более тесном, подразделения произведения на фазы, условно называемые нами позиционной, развивающей и репризно-обобщающей, причем, расчленение на подобные фазы здесь менее четко, чем это наблюдается в произведениях гомофонного изложения. Сама условность подобных подразделений объясняется особенностями полифонического мышления и самостоятельностью каждого из голосов-линий, при развитии которых один из голосов может четко намечать грани разделов, а другие голоса, в то же время, нарушать, размывать эти грани. Большую слитность построений в рассматриваемой прелюдии придает также отсутствие квадратности как принципа деления (появляющегося в развивающем разделе может рассматриваться как исключение, создающее дополнительное напряжение).

Итак, при развитии тематизма, основанного на исходной фактурной ячейке-формуле, большое значение имеет ритмическая оstinatная повторность данного исходного тематического звена, моменты тонально – модуляционного, гармонического, пространственно-фактурного оформления, в комплексе подчиненные неповторимой в каждом отдельном случае единой композиции.

“И.С.Бах – такой гигант, что воспринимается как мощная творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции и искания музыкантов его времени”(4.).

#### Примечания

1. Мильштейн Я., Хорошо темперированный клавир И.С.Баха и особенности его исполнения., М.,1967.
2. Назайкинский Е., Логика музыкальной композиции., М., 1982.
3. Тюлин Ю., Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации., М., 1976.
4. Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс., кн.2., М.–Л.:Музгиз., 1947.

Ольга Арменовна Хостикиян  
преподаватель ЕГК им. Комитаса

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНЕНИЯ ВТОРОЙ БОЛЬШОЙ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Р.ШУМАНА

Человек большой и светлой души, мечтатель и выдумщик, очень любящий людей. Таким предстает в своей музыке Роберт Шуман – великий немецкий композитор-романтик. Передовые эстетические тенденции немецкой культуры первой половины XIX века нашли яркое выражение в его музыке. В противоречиях, присущих шумановскому творчеству, отразились сложные противоречия общественной жизни его времени. Драматизм эпохи, сложность и противоречивость ее получили своеобразное преломление в психологических образах шумановской музыки. Мыслитель с передовыми взглядами, страстный пропагандист этического назначения искусства, Шуман призывал к обновлению этического содержания музыки, ее образно-эмоционального строя. Богатый внутренний мир художника как отражение сложных явлений реальной жизни – основное содержание искусства Шумана.

Шуман своеобразен и наиболее популярен в своем фортепианном и вокальном творчестве. Однако не менее значительны его симфонии и особенно камерно-ансамблевые произведения, в которых Шуман стремится гораздо шире обобщать действительность.

Шуман создал широкий круг произведений для камерного ансамбля различных составов. Мастер обратился к жанрам, где происходило накопление и развитие элементов новой музыки XIX века.

Всегда творчески ищущий, устремленный в будущее,

он экспериментировал с составами, тембрами, приемами изложения, композиции, развития. Так, в 1840-х гг. возникли его знаменитые Струнные квартеты, Фортепианный квартет, Трио и менее нам знакомые “Adagio и allegro” для фортепиано и трубы, Фантазия для фортепиано и кларнета, романсы для гобоя и фортепиано, Испанские песни для нескольких голосов с сопровождением фортепиано в четыре руки и др. Мы видим, сколь богато и разнообразно камерно-инструментальное творчество Шумана.

Инструментальная форма выражения издавна развилась на немецкой почве, породив еще в баховскую эпоху богатейшие традиции инструментальной литературы. Сонатный жанр родился у классиков XVIII века. Путь музыкального классицизма, от его ранних стадий до Бетховена, был непрерывным восхождением от относительно простого к сложному.

Вершиной композиционной культуры баховской эпохи явилась фуга, новой аналогичной вершиной стала зрелая классическая соната, где тоже восторжествовал принцип развития.

Характерные признаки сонаты – контрастные темы в драматическом противопоставлении, ладотональные конфликты, динамичная разработка, целеустремленность и цельность развития в крупном масштабе – открывали широкие возможности для выражения образов движения и борьбы. Это наиболее углубленный философский жанр, выражающий сферу “чистой” мысли, особенно сложный и тонкий по своим выразительным средствам.

Добиваясь единства драматического выражения, Шуман привносил поэмное начало в свои крупные камерно-инструментальные произведения. В основном, его художественные искания были направлены на обогащение сонатных закономерностей принципами вариационного развития. Шуман, исходя из нового идеиного содержания, обновлял закономерности сонатной формы, вскрывал

заложенные в ней неисчерпанные возможности. Иным методом, чем Лист с его монотематизмом, Шуман стремился по-существу к той же цели: к передаче противоречий жизненных явлений в их сложном единстве.

“Шуман своим путем шел к большим общеромантическим преобразованиям сонатной формы. Общеромантические тенденции, свойственные сонатному жанру, проявляются, во-первых, в стремлении увеличить реальное количество самостоятельных тематических эпизодов, т.е. сделать цикл более разнохарактерным, во-вторых, в стремлении теснее связать между собой все эпизоды и части цикла” (1.С.417).

К жанру скрипичной сонаты Шуман обратился только в поздний период творчества – в 1851 г., будучи автором четырех симфоний, концертов, камерно-ансамблевых сочинений, вокальных и фортепианных произведений – в том числе, фортепианных сонат и Фантазии. Отношение Шумана к сонатной форме было, в большей степени связано с его глубоким почитанием классиков, и, в особенности, Бетховена.

Интересно отметить, что две сонаты для скрипки и фортепиано, сочиненные в том же году, резко отличны друг от друга. Первая *a-moll*ная соната более романтическая, лиричная, как бы раннешумановская – состоит из трех частей. Она более популярна и часто исполняется. Вторая же, *d-moll*ная, которая является предметом нашего изучения, очень редко исполняется. Произведение Шуман назвал Второй Большой сонатой для скрипки и фортепиано и посвятил талантливому немецкому скрипачу Фердинанду Давиду. Масштабность и сложность произведения обуславливает ее редкое исполнение.

Музыка Шумана сюжетна. Шуман не столько излагает события и факты в их объективной данности, сколько возбужденно и, в то же время, лирично рассказывает о них. И даже не само это событие, как бы действительно оно не

излагалось, но внутреннее состояние рассказчика более всего волнует слушателя. Нельзя не усмотреть при этом прямого воздействия современной литературы со своими ей принципами свободного “смещения” объективного повествования и лирических отступлений. Тем более, что сам Шуман был незаурядно одаренным пианистом.

Склонность Шумана до одержимости увлекаться одной мыслью или страстью приводит к тому, что внутренние грани в его больших композициях иногда оказываются почти стертыми, а контрасты приглушенными: на первый план выступает единство и слитность. Внутренние связи между частями цикла достигаются “сквозным” развитием тем и тематических элементов. В ряде произведений зрелого и позднего периода, и, в частности, в Большой скрипичной сонате, Шуман стремится связать части цикла, создавая между ними родство отдельных интонаций или других тематических элементов. Такое родство бывает внешне мало заметным, так как близкие обороты появляются всякий раз в новом контексте и связаны с новым образным содержанием. Они менее всего бросаются в глаза там, где в качестве “блуждающего” элемента используется не какая-нибудь одна, наиболее характерная интонация главной темы, а разные интонации, рассеянные в одной или нескольких мелодиях. В этих случаях, присходит сложное взаимовлияние тем: “механизм” таких связей играет большую роль, создавая единство интонационной атмосферы всего произведения. Страсть часто приобретает величественную сдержанность, граничащую с гейневским иронизированием над собственными переживаниями. Страстное напряжение не носит характера порывов, оно становится иногда единым бурным потоком громадного внутреннего напряжения. Внутренняя действенность без внешнего жеста очень характерна для Шумана. Шуман не чуждается в своих ансамблях ни виртуоз-

ности, ни фортепианной "концертности", т.е. изложения декоративно броского, артистически выигрышного. В фортепианных ансамблях временные масштабы изложения и развития материала более широки и, в этом отношении, форма и весь процесс разворачивания мыслей более доходчивы.

Эмоциональное мировосприятие Шумана, глубоко коренящееся в мировоззрении композитора, обуславливает чисто шумановский нервный ритм, его причудливо изломанную мелодику, его броски диссонансов и частую смену гармоний. Весь арсенал музыкального языка использован композитором как средство для максимальной выразительности мыслей и чувств, волнующих композитора. Но Шуман умеет сочетать разумность построения со страстной непосредственностью высказываний.

Соната начинается небольшой интродукцией, где дается главная идея произведения, зерно, от которого исходит тема главной партии. Это героическая и, одновременно, возвышенно скорбная тема – одна из значительнейших у Шумана. Она проходит дважды. Вначале в унисон играют скрипка и фортепиано очень энергично и решительно, но с внутреннейдержанностью. Звучат короткие по длительности, но интенсивные по звучанию аккорды, разделенные паузами.

После связующего пассажа у скрипки, излагается второе проведение темы. В этот раз меняется динамика. Тема звучит как бы издалека. Она остается у фортепиано, а у скрипки уже появляется новый элемент, который в дальнейшем играет важную роль в разработке. Связующий пассаж – на этот раз более целеустремленный и энергичный по характеру, приводит к главной теме первой части. Интродукция несет на себе отпечаток драматической геориики Бетховена. Она предвосхищает главную мелодическую мысль первой части Сонаты. Первая часть написана в сонатной форме. Движение оживляется и тема, уже бо-

лее беспокойная, звучит у скрипки. Существовавшие в интермедиции восходящие басы отрывистых аккордов сейчас звучат у фортепиано и образуют основу, на которой строится тема. Теперь тема как бы двухголосная, а в среднем голосе (у фортепиано) тот же знакомый элемент разработки – это спутник темы. Он вплетается в общее безостановочное движение, постоянно меняя свою выразительность, то мелькает таинственной тенью, то беспечно ревнится, то вдруг, властно выступая на первый план, переводит душевное волнение в действенную решимость. Связующая тема служит непосредственно продолжением главной – новой фазой ее развития, где лихорадочное беспокойство порождает патетически страстную речь. Фортепиано усиливает общую линию напряжения выскакивания "одним дыханием". В связующей партии возникает промежуточная тема, а за ней, с новой, свежей выразительностью звучит тема побочной партии. Здесь большую роль играют синкопированные ритмы, очень характерные для Шумана, стреттные проведения тем, диалоги между фортепиано и скрипкой, подголосочная полифония и т.д. Музыка этой части возбужденная, страстно нетерпеливая, требует от исполнителя общей эмоциональной насыщенности, устремленности и, вместе с этим, классической точности, определенности. Удивительная монолитность всей первой части объясняется и наличием в ней единого увлекательного "потока" музыкального чувства, и тонкими интонационными связями отдельных тем. Но монолитность превратилась бы в монотонию, если бы не шумановская щедрость в создании все новых и новых образов, питаемых от единой ветви. Не создавая заметного перерыва в господствующем возбужденном движении, Шуман, однако, мастерски нарушает "бег по инерции" и вводит новый образ в освеженной форме изложения.

Шуман необычайно остро чувствует форму, но она у него цементируется не опорными кульминационными

пунктами, а единством настроения и тематического материала, зачастую сюжетно обусловленного. Кульминация здесь чисто смысловая, появляется новая степень интенсивности развития, сдвигается темп, вызревает идея и исчерпывается она только в конце первой части.

Вторая часть написана в *H-moll*, т.е. в параллельной тональности одноименного мажора первой части, в форме рондо с двумя эпизодами. Вторая часть Сонаты носит танцевальный, скерцозный характер.

Скерцо у Шумана заслуживает особенного внимания и настолько же содержательно, как и остальные части цикла. В скерцо Шуман сохраняет бетховеновский юмор и задор. По форме это вполне завершенная часть. В скерцо Шуман как бы выходит в область внешнего мира, что не очень характерно для него, но и скерцо не лишено интонационных оборотов, общих и характерных для всего произведения. Главный образ – рефрен – легкая, цепкая, стремительная тема, где-то напоминающая элементы немецкой танцевальной музыки. Этому способствует размер 6/8 и контрастность динамики, штрихов и фактуры. Чедуются таинственное *p* и торжественное *f*, цепкое *staccato* и акцентированное *tagsato*, легкое, целеустремленное восходящее движение и более тяжелое аккордовое нисходящее движение. Рефрен написан в форме периода с двумя предложениями, оканчивающимися аккордовым изложением. И это не случайность. Это важный момент, который не упущен автором ни в одной из частей цикла. Это первые решительные аккорды интродукции к I части, но уже в другом свете – более ярком, светлом, жизнеутверждающем. Но это не единственное родство с остальными частями. Совершенствуя романтический художественный метод, Шуман разработал индивидуальные принципы как сопоставления образов, так и их взаимосвязей. Рефрен довольно масштабный, что достигается развитием основной идеи. Кроме деталей, вся вторая часть

построена на контрастах в широком плане. В целом, вся часть, ее отдельные эпизоды самостоятельны и по тематизму очень свежи, но Шуман упорно стремился связать части цикла, создавая между ними родство отдельных интонаций или других тематических элементов. Так, перед первым *gis-moll*ным эпизодом Шуман вводит два такта, на первый взгляд, проходящего характера. Мотив этот приобретает важное формообразующее значение. Это как бы музыкальный “намек”, вернее напоминание об интонациях главной темы первой части, но в лирическом преломлении. Но на этих же интонациях и строится *gis-mol*ный эпизод, очень теплый, поэтический, задушевный.

Второй эпизод по характеру тоже лирический, но более страстный, динамичный. Здесь обобщается характерное для всей части восходящее и нисходящее движения. Очень интересно соотношение между скрипкой и фортепиано: тут три голоса, которые создают общее движение музыки; переплетаются разные ритмические рисунки, дополняя, перекликаясь друг с другом. Оригинальны и ладотональные соотношения, обманчиво миноро-мажорные соотношения – тоже характерная особенность романтической школы. *H-dur* и *H-moll* как бы соперничают и это еще одно доказательство изобретательности шумановской мысли. Он стремится разрешить этот “спор” самым естественным ходом музыкальной мысли. Очень свежо и оригинально появление темы в *C-dur*е – это вторая пониженная ступень главной тональности (*H-moll*) – как бы неаполитанский оборот, после чего дается тональное сопоставление и второе предложение звучит в основной тональности.

Такой тональный план очень характерен для шумановских произведений, и захватывает внимание слушателя: ведь это последнее проведение рефrena, хотя и не разрешающее ладовый спор. На этот раз, композитор оригинален в выборе динамики. Музыка рефrena без изме-

нений, но общее звучание совсем иное, новое: все это время не меняется интенсивность звучания, весь этот кусок исполняется без прежних акцентов и *sf*, без *cresc.* и *dim.*: пиано здесь не столько таинственное, сколько отдаленное, и поэтому Шуман подчеркивает *immer staccato*, т.е. требует сохранить прежний штрих. Только при правильном выборе штрихов, нюансов музыка приобретает подлинно шумановское звучание. После замирания, которое не снимает напряженности, дается действенный импульс, и музыка обретает решительный характер. Возвращается прежнее жизнерадостное настроение. Здесь, в конце, Шуман вводит ранее знакомый мотив из 2-го эпизода. Там он не был заметным, звучал игриво только у фортепиано, колебался между минором и мажором. В коде же торжествует мажор и этот элемент вступает в преображенном виде. Скрипка и фортепиано, перекликаясь и как бы перебивая друг друга, поднимаются по устойчивым ступеням тональности и подходят к завершающим вторую часть аккордам.

Третья часть очень оригинальна, поэтична и красива. Это своего рода лирическое отступление, новая краска в цикле. Шуман нередко пользуется приемами планировки, выработанными мастерами зрелого классицизма. Отсюда, в частности, проистекает выбор характера и тональности для предпоследней части, рассчитанных на то, чтобы лучше оттенить выразительность финала (взята тональность мажорной *S*, характер музыки утонченно-лирический создает резкий контраст с настроением финала). Форма третьей части – вариационная. Вначале дается очень тонкая и изящная тема, фортепиано и скрипка исполняют ее единым штрихом – *pizz.* в медленном темпе. Это изысканная музыка, которая излагается короткими аккордами, соединенными как бы “воздушными мостиками”. После экспозиции темы вступает первая вариация. Аккордовая фактура уступает место дуэту между скрипкой и форте-

пиано. У скрипки проходит тема, а у фортепиано она варьируется. Вторая вариация полифонична. Здесь более оживленное движение, насыщенная фактура, у скрипки двухголосное изложение, у фортепиано синкопированный ритмический рисунок. Очень характерен для Шумана рожденный его неуемной фантазией двуединый облик мечтательного, устремленного в заоблачные выси Эвсебия и мятущегося, жизнедеятельного Флорестана.

Приемы воплощения “неожиданного” в музыке – одна из интереснейших проблем творческого стиля Шумана. Приемы эти были по-своему разработаны еще венскими классиками – Гайдном, Моцартом, Бетховеном и Шубертом.

При всем различии этих приемов, общим в драматургии произведений этих композиторов является подчеркивание главенствующего образа: такие “неожиданности” резче оттеняют ход мысли. Иное у Шумана. Внезапные смены тематизма, мелодические или тональные отклонения, перебои ритма, фактурные сопоставления переводят “действие” в иной план, усложняют развитие, придают ему многозначный характер.

Так, в третьей части Сонаты неожиданно врывается тема рефrena из второй части – на этот раз, более возбужденная и страстная по характеру. Этот прием использован Шуманом для цельности и стройности композиции всего произведения. Это и есть применение принципа сквозного развития. На таком взаимодействии и контрастном сопоставлении двух разных образов строится средняя вариация – очень яркая и подлинно шумановская, противоречивая по духу. Здесь сталкиваются образы шумановских героев – Флорестана и Эвсебия. Следующая вариация – спокойная: арпеджиованный тонкий аккомпанемент. Здесь звучание должно быть очень мягкое, нежное: при исполнении нужно стараться играть с душевной теплотой, но оченьдержанно и внутренне собрано. Это последняя

вариация, которая плавно вливается в концовку. Мастерски написанная кода представляет собой синтез двух полярных образно-эмоциональных сфер – здесь органично сочетаются элементы второй и третьей частей.

Преображен тематический элемент скерцо: здесь он теряет свой острый начальный характер. Необходимо найти подходящий тембр звучания, нюанс (*p – pp*), и дифференцировать интенсивность звучания полифонической ткани. Вторая скрипичная соната – замечательный пример тонкого взаимопроникновения музыкальных тем – идеал, к которому всегда стремился Шуман. Он чрезвычайно глубоко впитал композиторскую культуру и технику классиков (так же, как и бауховскую) и исторически развил ее. Эта сторона шумановского мастерства не сразу улавливается, потому что традиция претворяется здесь чрезвычайно тонко и своеобразно. В финале сонаты Шуман поднимается до высокой патетики и несет на себе глубоко трансформированное влияние Баха. Роль полифонии у Шумана очень велика: на полифонических приемах в значительной мере основано и изложение, и развитие материала, особенно в фортепианных произведениях. Житомирский пишет, что “нередко в блестящем и оригинальном использовании этих приемов – весь секрет динаминости шумановской музыкальной ткани. Стремление к мелодической текучести, “безграничности” непременно должно было вести к полифоническому насыщению всей музыкальной ткани: ведь последнее в огромной мере усиливало и мелодизм, и общую устремленность музыки вширь, “по горизонтали” и способствовало напряженности музыкального развития. Как ни соблазнительны аналогии между многими приемами шумановского письма и техникой мастеров бауховской эпохи, – ими не следует слишком увлекаться и забывать об их относительности. Надо иметь в виду, что полифоническая техника применяется Шуманом в новых стилистических условиях” (1.).

В финале Большой сонаты сохранена основная минорная тональность. Его отличает масштабность. Написан он в сложной трехчастной форме со средней частью полифонического характера. Хочется отметить богатство модуляционного плана. Шумановские модуляции часто служат средством показа одного образа в резко различных образно-эмоциональных освещениях. Это чередование, или калейдоскопическое мельканье различных душевных состояний.

Вначале звучит тема финала – классически стройная и возвышенная, после чего сразу же начинается варьирование и разработка отдельных ее элементов. Вскоре появляется вторая тема – мелодия редкой красоты, рожденная на базе прозвучавшего ранее материала. Такое явление Житомирский определяет как принцип тематической ассоциации, что заключается в следующем: старая тема дает как бы интонационную “заязку” для новой, где мелодия, однако, идет по совершенно самостояльному пути и создает совершенно иной образ.

Как и в первой части, так и в финале музыкальная ткань построена на движении шестнадцатых, но здесь они носят речитативный, а не пассажный характер, а за мощными сдерживающимися аккордами таится глубина скрытого чувства необычайного для Шумана масштаба.

Из сонат послебетховеновского периода рассматриваемая *d–moll*ная Скрипичная соната должна быть отмечена, в первую очередь, как достигающая глубины бетховенского замысла; однако, как пишет Глебов, “воплощение замысла основано у Шумана на чисто романтическом принципе, идущем по линии “стремления заразить слушателя не проповедью, не “игрой”, не действием, а непосредственно личным переживанием” (3.).

Так Шуман шел своим путем к большим общеромантическим преобразованиям сонатной формы. Вторгвшись в пределы нового, Шуман не сделал следующих радикаль-

ных шагов вперед. Наоборот, его поздние сонатные циклы, при наличии в них важных новаторских элементов, в целом традиционнее ранних композиций. “Жизнь музыкального произведения – в его исполнении. (...) Истинная жизнь “звучящего искусства” каждого композитора делится, пока живут и действуют его интонации, действует творческий опыт, преобразуясь и претворяясь” (З.С.86).

В заключение, касаясь исполнительской судьбы Большой скрипичной сонаты, надо отметить, что сложности, которые она предъявляет исполнителю, а именно: зрелое понимание сложной формы, постижение глубокой концепции сочинения, симфоничности развития и, наконец, особой исполнительской выдержки, часто уводило исполнителей в сторону от нее. Нам кажется, что в наше время на концертных эстрадах начинается возрождение Сонаты. Сочинение это,plenяющее изумительными мелодическими находками, глубочайшим трепетным содержанием, постановкой драматических, философских идей, является желанным образцом для любого творчески зараженного исполнителя наших дней.

Чайковский писал: “Музыка Шумана, органически примыкающая к Бетховену и, в то же время, резко от него отделяющаяся, открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственных глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека”(1.С.36).

#### Примечания

1. Житомирский., Роберт Шуман ( очерк жизни и творчества)., М.:Музыка., 1964.
2. Крохмаль., Роберт Шуман., М.:Музгиз.,1937.
3. Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс., 2–я кн., М.–Л.:Музгиз., 1947.

Лиана Сергеевна Гаспарян  
преподаватель ЕГК им.Комитаса

#### О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Вопросы фортепианной игры постоянно находятся в центре внимания как исполнителей, так и теоретиков фортепианного искусства и всех тех, кто занимается проблемами методики и педагогики. Вместе с тем, наиболее важное значение эти вопросы имеют непосредственно для пианистов–практиков, которые в своей работе сталкиваются с преодолением различного рода трудностей. Известно, что под фортепианной игрой понимается как сольное исполнительство, так и ансамблевое. Каждая из этих областей имеет свои трудности, поскольку ставит перед собой индивидуальные художественные задачи.

Концертмейстера нередко в обиходе называют аккомпаниатором, но пианист–аккомпаниатор это не просто музыкант, который отказался от сольной исполнительской деятельности (по объективным или субъективным причинам), а музыкант, который придает данной специальности особое значение. Пианисту–аккомпаниатору надо работать над собой так же кропотливо, как и солисту.

Аккомпаниатор... Уже в самом этом слове отражена специфика профессии. Французское слово “*accompagnement*” образовано от глагола “*accompagner*” – сопровождать. Мелодию сопровождают ритм и гармония, здесь сопровождение подразумевает опору – ритмическую и гармоническую. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Пианист должен справиться с этой задачей, чтобы достичь художественного единения всех компонентов, углубить художественное

содержание исполняемого произведения.

Итак, аккомпаниатор одновременно является и концертмейстером. Он не только исполняет произведения с певцом или инструменталистом на концертной эстраде, но и работает с солистом, тщательно репетируя, разрабатывая вместе с ним художественную концепцию интерпретации.

Известно, что концертмейстер должен обладать вниманием совершенно особого вида, то есть особой концентрацией энергии. Так, выдающийся английский пианист Джералд Мур, известный как крупнейший мастер ансамбля, в своих книгах важное значение придает именно проблеме внимания (1.С.4). По его мнению, оно у концертмейстера многогранное. Его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. Но все это надо воспринимать целостно. Д.Мур обращает внимание на то, в какие моменты используется педаль, ибо слуховое внимание занято звуковым балансом. Д.Мур говорит, что ослабление внимания к какой-либо детали приводит к "кляксам". Совершенствование типов внимания требует от пианиста–концертмейстера напряжения всех духовных и физических сил.

Одним из аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло читать с листа. Джералд Мур обращает внимание на то, что мгновенное чтение с листа не было его "коньком", зато с третьего раза исполнение обретало подлинную художественность. А в искусстве концертмейстера именно художественность гораздо ценнее. Хотя и не следует переоценивать этот технический навык, но надо признать, что умение мгновенно читать с листа еще не дает пианиста артистом.

Другим аспектом деятельности концертмейстера является способность к транспонированию. Еще в концертмейстерском классе студент должен получить навыки,

позволяющие исполнить с листа несложный аккомпанемент камерно–вокальных произведений в новых тональностях, отстоящих на интервалы большой и малой секунды. Решающую роль в транспонировании играет внутренний слух, помогающий быстро адаптироваться к каждому новому сочинению.

Говоря о конкретной практике пианиста–концертмейстера отметим, что она объединяет и оперные арии, сцены, и инструментальные концерты, сонаты, если речь идет об оркестровом переложении. Задачи концертного исполнения фортепианной партии в оперных ариях, сценах и инструментальных концертах во многом отличаются от аналогичных задач концертмейстера в романсах и инструментальных пьесах. Естественно, что такой аккомпанемент создается с учетом особенностей инструмента и обладает более или менее приемлемыми пианистическими удобствами, то есть удобством фактуры, регистров, свойственных именно роялю, педализацией и пр. – тем, что значительно может облегчить задачу аккомпаниатора при умелом использовании.

Еще в XVIII–XIX веках, несмотря на расцвет музыкального искусства, не существовало традиции концертного исполнения оперных произведений в сопровождении фортепиано. Инструментальные концерты исполнялись без оркестра весьма редко. В то время, аккомпаниатор был нужен лишь для проведения репетиций. Однако в настоящее время концертмейстерская работа над клавирами ведется как в оперных театрах, так и в музыкальных учебных заведениях.

Естественно, что любой репетиционный процесс заканчивается ответственным выступлением, выходом исполнителей на концертную эстраду. В классной работе концертмейстер может произвольно изменять и облегчать трудные места, чтобы не останавливать движения музыки. Исполняя же эти произведения в концертном зале,

концертмейстер должен создать полноценную звучность аккомпанемента, стремясь по возможности приблизиться к оркестровой масштабности (2.).

Проблемам концертмейстерского искусства посвящено немало статей. Так, из статьи Феликса Блуменфельда узаем, как этот замечательный музыкант, один из крупнейших аккомпаниаторов, развивал в своих учениках правильное представление о способах воплощения на рояле оркестровых звучностей. Из авторов XX века нас привлекла точка зрения А.Люблинского, одного из исследователей проблемы и сущности музыкального аккомпанемента. В своей работе “Теория и практика аккомпанемента” он отмечает, что концертмейстер и солист в художественном смысле являются членами единого целостного музыкального организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призыва (3.С.17). Интересно, что многие выдающиеся композиторы не исключали занятий в ансамбле с инструменталистом или певцом. Можно вспомнить яркие примеры сотрудничества Ф.Шуберта с Фогелем, М.Мусоргского с Леоновой, С.Рахманинова с Шляпиным, Н.Метнера с Шварцкопф, Б.Бриттена с Пирсем. Великие пианисты К.Игумнов, А.Гольденвейзер, Г.Нейгауз, С.Рихтер, Э.Гилельс, Г.Гинзбург и многие другие периодически выходили на концертную сцену в качестве аккомпаниаторов или ансамбллистов. Выдающийся английский пианист Д.Мур выступал аккомпаниатором таких крупнейших мастеров, как Д.Фишер–Дискау, Э.Шварцкопф, И.Менухин.

В педагогической деятельности концертмейстер непрерывно работает не только над совершенствованием своих исполнительских навыков и знаний. И это процесс бесконечный. Исполнительская подготовка концертмейстера должна быть на высоком профессиональном уровне, чтобы иметь возможность постоянно совершенство-

ваться. В практической музыкально–педагогической деятельности не только концертмейстера, но и любого музыканта умение читать нотный текст с листа и аккомпанировать неоценимо. Оно сокращает время подготовки к занятиям, обогащает вокальный и фортепианный репертуар. Конечно, развитие данного умения происходит достаточно сложно, так как во многом – это природный дар. Однако этого недостаточно, чтобы стать профессиональным концертмейстером. Мастерство концертмейстера глубоко специфично, оно требует не только огромного артистизма, разностороннего музыкально–исполнительского дарования, но и досконального знания певческой специфики, знания особенностей игры на разных музыкальных инструментах и, конечно же, оперной партитуры. Важно, кроме аккомпанемента, знать и сольную партию. Концертмейстер может аккомпанировать хорошо лишь тогда, когда все его внимание устремлено на индивидуальность солиста, когда он вместе с солистом “про себя” повторяет каждый звук, каждое слово, а еще лучше – предчувствует, предвкушает заранее то, что будет исполнять солист.

Вообще, деятельность концертмейстера предполагает наличие таких человеческих качеств, как чуткость к партнеру, психологическая поддержка перед и во время выступления. Концертмейстер нередко оказывает “помощь” подобно супфлеру, подсказывая слова, при этом незаметно наигрывая звуки и мотивы вокальной партии. В ходе изучения вокальных произведений надо обращать внимание на музыкальную стилистику, а также композиционную структуру изложения материала. Так же важно содержание поэтического текста, связь слова и звука. И, пожалуй, главное – предметом особого внимания концертмейстера должно стать слияние в единый художественный синтез вокальной и фортепианной партий, создание гармонически целостного музыкального образа.

В настоящее время все чаще стали проводиться кон-

курсы и фестивали концертмейстеров. Так, в апреле 2008 года в Ереване, в связи с юбилеем (90-летием) пианистки, концертмейстера, одной из основателей кафедры концертмейстерского мастерства ЕГК Е.А.Тер-Гевондян фортепианным факультетом (кафедрой концертмейстерского мастерства) был организован и проведен Первый конкурс молодых концертмейстеров (4.).

#### Примечания:

1. Мур Дж., Певец и аккомпаниатор., Воспоминания, размышления о музыке., М.:Радуга., 1987.
2. Баренбойм Л., Фортепианно–педагогические принципы Ф.М.Блуменфельда., М.,1964.
3. Люблинский А., Теория и практика аккомпанемента., М.:Музыка., 1972.
4. Ծագոյան Գ.«Անվանի վարպետի ծննդյան 90-ամյակը», «Երաժշտություն» #10 (35) հոկտեմբեր, 2008:

Лиана Сергеевна Гаспарян  
преподаватель ЕГК им. Комитаса

#### НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ШОПЕНА (на примере этюдов)

Этюды возникли не в качестве технических выдумок, а путем обобщения особенностей шопеновского пианизма в целом. Крайне существенно, что Шопен отнюдь не видел в своих этюдах лишь технические упражнения, напротив, они заняли одно из центральных мест в его творческом наследии (1.С.386).

Замысел написания этюдов, по–видимому, возник у Шопена во время его работы над фортепианными концертами. Первые два этюда он даже назвал “упражнения–экзерсисы”. Однако эти этюды по своим художественным достоинствам, образно–эмоциональной глубине являются подлинными произведениями искусства.

История развития этюдного жанра в европейской музыке накопила к этому времени достаточный опыт в творчестве Клементи, Крамера, Мошелеса, Гуммеля, Мошковского др. Эти композиторы ставили в своих этюдах определенные технические задачи, стараясь обогатить возможности фортепиано. В лучших из них есть много фактурных находок. Хотя композиторы пытались разрешить и художественные задачи, все же, в их этюдах на первом плане технические задачи, а не задуманный образ. Многие исследователи считают, что прелюдии Баха из “Хорошо темперированного клавира” можно считать пьесами этюдного характера, хотя они и являются произведениями другого жанра, со своей спецификой. Шопен сам был виртуозным пианистом. Почти до конца своей жизни

он занимался исполнительской деятельностью. Постоянно совершенствуясь как пианист, занимаясь и педагогической деятельностью, он не мог не задумываться о путях развития этюда. Несомненно, творчество его современников Тальберга и Листа, особенно Паганини, которых он слушал, побудили его на поиски своего отношения к этому жанру. Шопену было суждено не только обновить этот жанр, но и создать качественно новый тип этюда, далеко выходящий за пределы этого понятия. Он тоже ставил в этюдах определенные задачи, охватившие различные средства пианистической техники. Однако он этим не ограничился, а превратил этюд в истинно художественное произведение, где технические средства несут, скорее, прикладной характер. Сохраняя основное условие этого жанра – единство фактуры, Шопен в своих этюдах ее использовал в тесной связи с основной целью – раскрытием творческого замысла. Шопен и Лист считаются основоположниками романтического фортепианного стиля. “Этюды (и некоторые прелюдии) Шопена вместе с этюдами Листа представляют собой “кодекс” романтической фортепианной техники первой половины XIX века” (2.С.362).

Шопен написал 27 этюдов: “12 больших этюдов” оп.10 писались с 1828 по 1832г., были изданы в 1832г., посвящены Ф.Листу; 12 этюдов оп.25 писались с 1831 по 1836г., были изданы в 1837г., посвящены Марии д’Агу (псевдоним писательницы Марии Стерн); “3 новых этюда” были написаны в 1839г. для сборника “Methode des Methodes”, изданы в 1840г.

Хотя Шопен писал этюды в течение довольно большого срока, они отличаются цельностью и высоким уровнем мастерства. В каждом из 27 этюдов есть определенная техническая проблема, исходящая из требований пианистической виртуозности: растяжение кисти в широких пассажах; использование различных регистров; все возможные варианты двойных нот (от терций до октавы);

аккордовая техника; координация независимой мелодии и фона; вопросы полиритмии и т.д. Даже при кажущемся сходстве фактуры, многие элементы вносят контраст между этюдами. В 1-м этюде основная формула – широкие пассажи, охватывающие несколько октав на фоне гулких малоподвижных басов. В 8-м этюде пассажи такого же типа, но бас уже более подвижный. В средней части фактура меняется. В 24-м этюде пассажи охватывают три октавы и уже поручены обеим рукам. Во 2-м этюде – мелкая пальцевая техника в гаммообразном движении, а в 4-м – та же задача получает различные фактурные решения. Техника двойных нот по-разному представлена в этюдах NN7, 10, 15, 17, 18, 20; октавная – в NN9, 21, 22; аккордная – в NN10, 11, 16, 27; полиритмия – в NN14, 25.

Сохраняя единство фактуры, многие этюды часто вбирают в себя и другие фактурные приемы, диктуемые содержанием, формой. Мир образов в этюдах многообразен. Он охватывает огромный диапазон чувств, мыслей, настроений. Многие этюды по глубине замысла и средствам его выражения вбирают в себя черты других жанров, выходя за пределы этюдности. Это, прежде всего, относится к медленным этюдам. 3-й этюд – печальная песня, 6-й – поэма, 19-й – элегический дуэт.

В этюдах господствуют светлые образы, различные оттенки лирики: мечтательность с налетом грусти (NN13, 14, 25), грациозность с элементами танцевальности (NN21, 26), скерцозности (NN15, 17), простодушное веселье (NN5, 8). Этюдов с явно выраженным драматическим характером немного – NN9, 12, 22, 23, 24.

12-й этюд – это первое героическое произведение Шопена. Известно, что он возник под впечатлением известия о разгроме польского восстания 1830г. Здесь главный образ проходит несколько этапов развития: героический порыв, гневный протест, боль и просветление в самом конце. Совершенно другого рода драматизм в Этюде №9.

Это взволнованный речитатив, личный по характеру выражения. В каждом этюде дан один образ и он выдерживается до конца, претерпевая различные видоизменения. Есть только два этюда, с контрастными образами – №17 и 22. В 17-м этюде – крайние части взволнованного характера, а средняя – лирическая кантилена. Еще более резкий контраст между частями в этюде №22. Крайние части бурного характера, а в средней – светлые образы. Во многих этюдах настолько выпукло вырисовывается художественный образ, что вызывает ассоциации с образами действительности. Вот почему многие получили различные программные толкования и условные названия: 12 и 24 – “революционные”; 14 – музыкальный “портрет” Марии Водзинской; 23 – “Зимний вихрь”; 21 – “Бабочка”. Если образное содержание этюдов отличается многообразием, то форма их более традиционна. Все они имеют стройную логику развития музыкальной мысли. Большинство написано в простой 3-х частной, а так же 2-х частной форме. Первые части написаны, обычно, в форме периода: простого, сложного, расширенного. Расширение происходит различными способами: прерванный каданс (№2); секвенция (внутренняя или внешняя), растягивание каденции на несколько тактов, особенно в модулирующих периодах, где это необходимо для закрепления новой тональности. Средние части этюдов трактуются по-разному. Иногда сохраняется материал первой части и происходит его развитие в тональном плане. В таких случаях, в средней части проходит множество тональностей, часто без закрепления. Например, в Этюде №1, в средней части встречаются тональности (*a, e, d, B, es*). Такой прием встречается в №№2, 4, 10 и т.д. Есть средние части, представляющие собой цепь вариаций. И здесь основа – тональные и ритмические видоизменения. Наиболее интересны те случаи, когда середина несет в себе черты разработочности. Это вносит и контраст и сквозное развитие, приводящее, час-

то, к обновленной репризе. В Этюде №3 середина, построенная на элементах первой части, достигает в своем развитии большого накала, представляя контраст песенности крайних частей. Иногда элементы основной темы первой части настолько трансформируются, что приобретают совершенно новый характер. В Этюде №9 средняя часть вначале – вариант главной темы, но постепенно при подходе к кульминации усугубляется ее декламационное начало. Встречаются случаи, когда в средней части рождается новая тема, являющееся итогом развития, новой гранью начального образа. В Этюде №12 главная тема воплощает героическое начало, а новая тема из средней части – образ протеста. В 19-м этюде элегическая тема первой части сменяется более скорбной серединой. Несмотря на различия между средними частями, в большинстве своем они трактуются как этап в развитии замысла. Третья часть, реприза первой части, тоже трактуется по-разному: сохраняется образный строй первой части, но сокращается масштаб (№№14, 17, 19); перевоплощается, если есть сквозное развитие (№№12, 19); ослабляется в тех случаях, когда основная эмоциональная нагрузка падает на среднюю часть (№№2, 3); реприза превращается в коду (№6). Почти все этюды имеют коду. Встречаются следующие ее виды: расширенный каданс на органном пункте; следующий этап развития, часто на материале средней части. В Этюде №9 кульминация средней части проходит и в коде, как ее новый ритмический вариант. Здесь этот эпизод звучит более напряженно.

Пять этюдов имеют вступление, выполняющее различную роль. В 12-м и 22-м этюдах вступление содержит в себе основное эмоциональное зерно. В 23-м этюде вступление – ядро будущей темы, заключающее в себе и черты переменности лада (*a-C*). В 19-м этюде интонации темы рождаются во вступлении, а в 26-м – во вступлении, дана ритмическая пульсация этюда. Во всех случаях,

вступления играют драматургическую роль, т.к. несут в себе заряд всего произведения. Художественная ценность этюдов слагается из сочетания всех элементов: содержания, формы, мелодии, фактуры, ритма, гармонии. Одно из важнейших мест принадлежит гармонии. Гармонический язык этюдов вобрал в себя явления, которые характерны для творчества Шопена в целом. Оставаясь в пределах классической гармонии, Шопен обогатил ее, с одной стороны, новым отношениям к прежним явлениям, а с другой – использованием новых средств гармонии. Гармония у Шопена не только фон для развития мелодии, но и самостоятельный деятель, активно участвующий в процессе развития. Это связано с расширением тонально-модуляционного плана, расширением сферы одной тональности с привлечением всех ее внутренних ресурсов; с использованием средств, усиливающих диссонантность аккордов, использования новых оборотов; внимание к фонической стороне аккорда.

Этюд N6 оп.10. Трудно назвать это произведение этюдом в привычном смысле. Хотя здесь есть определенная техническая задача – сочетание крайних голосов с плавным средним голосом – и единство фактуры, но образный строй, мелодичность, медленный темп придают ему характер элегии. Это – монолог о чем-то личном, проникнутый раздумьем, переходящим в скорбь. Мелодическая линия – выразительная кантилена, вокальная по характеру. Основная тема первой части содержит в себе логику развития: постепенный подъем, кульминация и спад. Созданию непрерывности и напряженности способствует гармония. Диссонансы не разрешаясь переходят друг в друга, образуя цепь эллиптических оборотов, а тоника появляется лишь вначале второго предложения. Очень важна роль среднего голоса. Являясь подголоском, он дополняет основной образ, внося момент беспокойства. Вообще, в фактуре Этюда нужно отметить контрастное со-

поставление трех планов: элегического верхнего голоса, беспокойного среднего голоса и опорных басов. В средней части главная роль принадлежит гармонии. Элементы мелодии появляются в виде коротких мотивов, усиливается значение среднего голоса. В средней части богатый тональный план: *d, c, g, E, cis, des, es, es, f*. Правда, не все они показаны равнозначно, но такое количество тональностей создает неустойчивость и разнообразие красок. Отметим некоторые средства явных и скрытых отклонений, носящих, преимущественно, секвенчный характер. Переход из *es-moll* в *f-moll* осуществляется через доминанту, которая приравнивается четвертой дорийской. После этого, появляется *I<sub>2</sub>* и тоника с задержанием, которое разрешается, но уже *VII<sub>7</sub>* для *C-dur*, который становится четвертой дорийской для *g-moll*. Таким образом, *f-moll* и *g-moll* показаны с помощью plagальных оборотов, но тоники их – с побочным тоном. Тональности цепляются друг за друга, создавая непрерывное движение. Сам переход в эти тональности происходит через аккорды мажора-минора. Еще более завуалированы тоники тональностей *es-moll* и *f-moll* (такт 34–36). Они подготовляются своими субдоминантами и доминантами, но тоника не появляется. Непрерывная цепь эллиптических оборотов, бестоничные отклонения – основной принцип гармонического развития средней части. Встречается интересный вид секвенции, когда мелодическая секвенция не поддержана средним голосом. Каждый из трех видов секвенций, отмеченных выше, по-своему избегает точного повторения, что ведет к богатству тональных красок, тематическому многообразию. Кульминация тоже построена по принципу эллипсиса: доминанта (*D<sub>2</sub>*) для *b-moll* без разрешения. Развитие средней части настолько интенсивно, что в репризе проводится только первое предложение, а второе – превращается в коду. Она построена на настойчивом чередовании неаполитанского секстакта.

корда и доминанты. Неожиданно появляется отклонение на тритон, в *A-dur*. Этот эпизод воспринимается как просветление и, возможно, характер его предвосхищает ма́жорное окончание Этюда.

Хотя этот Этюд был написан в относительно ранний период творчества, в нем уже есть черты зрелого гармонического языка Шопена. Это – различные эллиптические обороты, новый подход к секвенции, бестоничные отклонения, расширение тональной сферы с включением далеких соотношений, использование  $D_76$ , неаполитанского аккорда и т.д.

Шопен обобщил все искания своих непосредственных предшественников и со смелостью гениального новатора ушел далеко вперед, создав целый арсенал средств выразительности и приемов построения музыкальных построений (3.С.450).

Таковы некоторые особенности этюдов Шопена. Данные наблюдения могут быть использованы в педагогической практике, в курсе гармонии на отделении теории музыки при прохождении гармонического анализа.

#### Примечания

1. Кремлев Ю., Фридрик Шопен., Очерк жизни и творчества., М.:Госмузиздат.,1971.
2. Соловцов А., Фридрик Шопен., Жизнь и творчество., М.:Госмузиздат, 1960.
3. Бэлза И., Шопен., М.:Наука., 1968.

Сусанна Кимовна Ерицян  
преподаватель ЕГК им.Комитаса

#### ЧЕТВЕРТАЯ СОНАТА КАК ПЕРЕХОДНЫЙ ЭТАП ОТ РОМАНТИЗМА К СИМВОЛИЗМУ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н.СКРЯБИНА

Творчество композитора является отражением его духовного мира, его философии, оно появляется как результат тех глубоких внутренних психологических процессов, которые, проходя через призму его мировоззрения, являются нам уже в конкретной звуковой форме.

Творчество Скрябина вобрало в себя идеи искусства, философии, эстетики как русской, так и западноевропейской, и явилось своего рода символом того времени. Мировоззрение Скрябина сложилось под влиянием эстетики символизма, направления в искусстве и литературе, возникшего на рубеже XIX–XX вв., направления, тематика которого резко противопоставила себя всему предыдущему с одной стороны, и, с другой стороны, явилась обобщением, знаком единой идеи, которая прежде была растворена в конкретной форме преподношения того или иного произведения, будь то сюжетная линия или сонатная форма.

Творчество Скрябина принято условно делить на три периода. В начальный период он находился под воздействием идей романтизма, главным образом, Шопена. Второй период также можно назвать романтическим, однако здесь уже чувствуется символистская направленность эстетики композитора. Последний период творчества смело проходит под лозунгом символизма. Если Скрябин-романтик отображает духовное через душевное, человеческое, выражая в музыке тончайшие эмоции, пере-

живания, то Скрябин–символист обращается непосредственно ко всеобъемлющим понятиям Вечности, Истины, Красоты, воплощая их в символах, таящих в себе все возможные проявления, иногда переходя к развертыванию этого символа, иногда замыкая уже развернутую тему и превращая ее в символ, иногда раскрывая ее в столкновении с другой темой–символом.

От лирики, порывисто–беспокойной романтики к завораживающей ткани, растворенной в данном состоянии, то буйном, то томительно–безнадежном, обращенном в себя, к самым глубинным истокам своей психики и находившим в них отождествление с космическими понятиями – таков путь, пройденный Скрябиным.

Художественные замыслы Скрябина во многом связаны с его мировоззрением. Схематически мировоззренческую концепцию композитора можно выразить следующим образом: некое объективное духовное начало порождает свою материальную противоположность, после чего они стремятся к воссоединению, в этом стремлении проходят ряд перипетий и затем достигают слияния, воплощенного в состояние экстаза.

Самую обширную и значительную часть творческого наследия Скрябина составляют его фортепианные сочинения – 10 сонат, прелюдии, поэмы, этюды, мазурки. В них можно выделить две жанровые линии – малые формы и сонату, занимающую огромное место в его творчестве, жанр, в котором наиболее последовательно отразилась эволюция его мировоззрения.

По замечанию Асафьева, “наивысшей стадией эволюции русской сонаты являются, конечно, десять фортепианных сонат Скрябина. Эмоционально–действенный, драматически–контрастный симфонизм находит здесь новое воплощение, становится возвышеннее и одухотвореннее – тем состоянием, которое можно назвать поэмностью. Здесь идея симфонии как самой лирической формы,

идущая от Чайковского, находит свое высшее утверждение, но с переключением драматических коллизий классико–романтической симфонии в динамику” (1.С.45).

Новизна содержания сонат сочетается с большой оригинальностью музыкальных средств. Сложнейшие, необычные гармонические комплексы поздних сочинений Скрябина, связанные в ряде случаев с обертоновой шкалой, открывают новые горизонты звучаний. Так же нетрадиционны их тонально–гармонические закономерности и своеобразная композиция, уникальна их одночастная (начиная с Пятой сонаты) форма. При сохранении всех необходимых разделов, формальной “классичности”, она обладает рядом настолько важных индивидуальных особенностей, так по–скрябински осмыслена, что, наряду с завоеваниями в сфере гармонии, выдвигает композитора в ряды новаторов, хотя и преломляет романтические традиции листовской одночастной поэмы.

Стремление воплотить мировоззрение, различные философские понятия, идеи, связанные со своей концепцией, тяга к большим “космическим” проблемам делают сонатное творчество Скрябина кульминацией русского фортепианного искусства. “Сонатная схема для Скрябина, очевидно, имеет значение высшего факта единства в больших масштабах. А так как он задавался космическими, титаническими замыслами, то такой внешний объединяющий фактор был ему решительно необходим”, – писал А.Альшванг (2.С.185).

Три первые сонаты композитора очень различны. Каждая по–своему отражает связь творчества Скрябина с романтическим искусством и намечает зрелые стилистические черты. В основном, по форме своей они классичны. Образный строй разнообразен. Это всевозможные оттенки светлых и драматических образов.

В средний период намечается тенденция сжатия цикла в целом, уменьшение частей. Четвертая соната – переход-

ный этап от цикличности к одночастности. Увеличивается значение сквозного развития с итоговой, апофеозной кульминацией, где раскрывается образ экстаза как конечная цель долгого и трудного восхождения. Вообще, об разно-драматургическую линию произведений этого периода можно определить как “томление – полет – экстаз”.

После создания сонаты Скрябин привел пояснительный текст: “В тумане легком и прозрачном, вдали затерянная, но ясная, – звезда мерцает светом нежным. О, как она прекрасна! Баюкает меня, ласкает, манит лучей прелестных тайна голубая... приблизиться к тебе, – звезда далекая! В лучах дрожащих утонуть, – сияние дивное! То желание острое, безумия полное и столь сладостное, что всегда, вечно хотел бы желать без цели иной, как желание само... но нет! В радостном взлете ввысь устремляюсь. Танец безумный! Опьянение блаженства. Я к тебе, светило чудное, устремляю свой полет! – К тебе, мною свободно созданному, чтобы целью быть полету свободному! В игре моей капризной о тебе я забываю. В вихре, меня уносящем, от тебя я удаляюсь. В жгучей радости желания исчезает цель далекая... но мне вечно ты сияешь, ибо вечно я желаю! И в солнце горящее, в пожар сверкающий ты разгораешься, – сияние нежное! Желанием безумным я к тебе приблизился! В твоих искрящихся волнах утопаю... И пью тебя, – о море света! Я, свет, тебя поглощаю! ” (3.С.91–92).

Образ звезды, принцип объединения главной идеи ряда различных ощущений указывают на близость композитора символизму. Стремление к цели, подчас преобращающее самодовлеющий характер, и достижение, несмотря на это, далекого манящего идеала, момент экстаза, опьянения, слияния – такова программа Сонаты, выражая философско-эстетическую концепцию композитора.

В связи с первой частью, музыковед Котлер замечает,

что “основная мысль высказана в самом начале. Дальнейшее развитие раскрывает лишь какую-нибудь особенность темы, дает наиболее яркое воплощение таяния, зоряния (середина), ощущение пространства (реприза), зева (конец)” (4.С.108–111).



Интересно, что драматургическая канва Сонаты идет по линии раскрытия “темы-символа” первой части, которая, в соответствии с развитием, переосмысливается, освещается с различных сторон, оставаясь формообразующим стержнем всей Сонаты. Она появляется в самых “узловых” моментах произведения соответственно идейной схеме “томление–полет–экстаз”. И если в первой части (*Andante*) она имеет оттенок ласкового призыва, томления (что достигается использованием так называемого “тристановского” аккорда – терцквартаккорда седьмой ступени с повышенной терцией, длительным отсутствием тоники, множеством хроматизмов и задержаний), то во второй части в яростном полете устремляется к апофеозу, превращаясь в символ света.

Вся первая часть практически построена на данной теме, она лишена внутренних контрастов. “Плывшая” интонация темы, протяженная кантилена сочетается с хрупкими “хрустально–прозрачными” аккордами.

В первой части раскрываются все потенции темы, во второй же части в узловых моментах она проходит как символ. Принцип, очень характерный для Скрябина – раскрытие темы и замыкание ее в символ.

Вторая часть (*Prestissimo volando*) – сонатная форма с драматургически значительной кодой.

Эта часть представляет собой быстрый, легкий порыв-полет, затрудненный различными препятствиями. Тематика *volando*, по словам Котлера, связана с “отображением случайного, характерного для импрессионистов. Она весьма быстро дает смену быстрых и причудливых впечатлений” (4.С.112).

Такая характеристика тематизма как “отображение случайного” может показаться странной, но с драматургической точки зрения она оправдана. Тематизм *volando* есть скорее фактор развития, приводящий в кульминационных моментах к появлению “темы–символа” первой части.

Фактически, эта тема переосмысливается, преобразуется благодаря развитию тематизма второй части.

Сонатная форма развивается по принципу детальной разработки трех элементов главной партии. Выявляя то один из них, то другой, создается очень изменчивый и прихотливый рисунок темы. На одном из элементов построена побочная тема, на другом – заключительная.

*Prestissimo volando*  $\text{♩} = 160$



Несмотря на целостность восприятия главной партии в экспозиции, элементы настолько броски и индивидуальны, настолько потенциальны, что требуют своего полного раскрытия.

Их наложение друг на друга или постоянное изменение изложения вместе с разнонаправленными импульсами каждого элемента создают очень противоречивую энергетическую структуру, композицию. Здесь совершенно ясно выявлен принцип производного контраста. В сущности, все возможности формообразования заложены в главной партии, причем это выражено конкретно в музикальном материале.

Даже разделение экспозиции на главную и побочную темы неявно выражено, благодаря единству тематического материала, доминированию сферы того или иного элемента, несущего свой импульс: в данном случае, в главной партии доминирует сфера более стремительного элемента, в побочной – тормозящего.

Однако, как уже было отмечено, элементы сами по себе не выявлены, находятся и в конфликте одновременном (одновременное звучание различных элементов), и в конфликте временном (соотношение главной и побочной партий).

Функцию индивидуализации и развития элементов берет на себя разработка. Она ясно разграничена на четыре сферы: сферы трех элементов и сферы темы первой части. Интересна драматургия разработки. Разработка полностью раскрывает, выявляет характер и возможности

каждого из элементов, причем элементы развиваются соответственно своему импульсу, однопланово. По этому поводу достаточно вспомнить определение Асафьевым разработки как второй экспозиции: "Можно в каждом отдельном случае наблюдать, как недосказанное или только намеченное в экспозиции превращается в разработке в завершенное высказывание, как раскрываются новые функции и новые экспрессивные возможности в, казалось бы, вполне утвердивших себя звукокомплексах" (5.С.106).

Формообразование разработки исходит из общей драматургии и благодаря ей получает своеобразный характер развития. Путем разрабатывания стремительных элементов главной партии развитие достигает своей кульминации, приводя к "теме–символу". Однако кульминация сжимается, сковывается здесь же благодаря разрабатыванию тормозящего элемента побочной партии. Остается большое напряжение, которое еще более углубляется в репризе и с огромной силой вырывается в коде.

Вся реприза, с одной стороны, больше индивидуализирует, полифонизирует ткань, каждый элемент создает вокруг себя свою сферу благодаря фактурному варьированию и, с другой стороны, благодаря непрерывному триольному развитию, окрашивается одной краской, что имеет целью провести ее на едином дыхании, направить внимание на коду. Это итоговая кульминация.

В экстазе преображенno звучит начальная тема томления, величественная и грандиозная. Здесь складывается характерная для зрелого периода Скрябина поляризация образов: "высшая утонченность" – "высшая грандиозность".

Котлер драматургию Сонаты охарактеризовал следующим образом: "Экстатически–ликийущий образ явился результатом преобразования призрачного. Подобное преобразование тематики является весьма типичным для Скрябина и отличает его от импрессионистов. Единство тематики, преобразование созерцательного образа в экс-

татически–ликийущий дало в целом форму с ярким и интенсивным развитием" (4.С.114–115).

Четвертая соната во многих отношениях есть рубеж в творческой эволюции композитора. Во–первых, это переход к одночастности. Разделение Сонаты на две части в некотором роде формально. На примере данной Сонаты можно наблюдать совмещение и столкновение двух различных типов формообразования сонатного жанра у раннего и позднего Скрябина. Развитие Сонаты идет по принципу классического диалектического сонатной форме. В то же время, появление неразрабатываемой темы–символа в драматургически важных моментах есть принцип поздних сонат Скрябина.

Элементы многоголосия, полифоничности углубляются контрастами фактуры, наложением различных линий с собственными сферами. Ритмическая гибкость, особенно характерная для данного периода, ярким образом проявляется в первой части Сонаты. Ритмическая асимметрия, наложение квинтолей и квартолей, огромное значение синкоп соответствуют общему зыбкому и неустойчивому характеру первой части.

В мелодике данной Сонаты важной особенностью является тесная связь ее с гармонией. Происходит своеобразная "аккордизация мотива" или "мелодизация аккорда". Особенно ярко проявляется это в теме *Andante* и побочной партии.

Но самой важной сферой, в которой с наибольшей силой проявляется наваторство Скрябина, является гармония. Четвертая соната – последняя тональная соната Скрябина, и здесь четко намечены тенденции к преодолению тонического притяжения.

Обилие секвенций, доминантовых и субдоминантовых органных пунктов, внутритемные тональные сдвиги, сложные бифункциональные созвучия крайне ослабляют притяжения тоники.

Кроме того, здесь уже начинает действовать гармонический принцип, свойственный поздним сочинениям Скрябина: функциональной основой, устюем становится не тональность, не лад, а один аккорд или аккордовыи комплекс. Конечно, в этой Сонате данный способ еще только намечается и не становится определяющим гармоническим принципом.

Что касается формы произведения, то она внешне классична, что достигается простотой крупных структур. Л.Сабанеев верно отмечает, что “ритм, мелодия, гармония Скрябина в первичных элементах (ритмические линии, аккорды, мелодические линии) сложны, а в более крупном плане (ритмические структуры, рифмоформы, гармонические последований, контрапунктическая ткань) просты” (6.С.117).

Пианистическая сторона исполнения Четвертой сонаты так же важна, как и аналитическая. Многоплановость звучания, звуковые перспективы, большие ритмические волны делают исполнение Сонаты очень сложным, доступным при определенном интеллектуальном и личностном уровне пианиста. Исполнителю необходимо ощущать все изгибы динамической линии произведения, мелкие нарастания и спады звучности и, вместе с этим, не терять чувство формы в целом. Для достижения тембрового расцвечивания фактуры первой части необходима утонченная, чисто “скрябиновская” педализация. В исполнении второй части перед пианистом стоит сложнейшая задача технического плана. Ускорение темпа, полетность, фактура “невесомости”, минимум звучания главной партии при максимуме подвижности могут привести к “отрыву от земли” (в данном случае – от клавиатуры). Следует подходить к гибкой ткани фактуры не “анархично”, а строго ограничивая себя в ритме и динамике. Необходимо “услышать” до конца все мельчайшие интонации, ведь именно на них будет строиться вся форма в целом, приводя-

щая к сврхнапряжению и экстатической патетике коды с фанфарным звучанием темы–символа.

Эволюция стиля Скрябина обусловлена не только расширением средств выразительности, но, прежде всего, развитием идеально–художественного строя образов. Здесь мы вправе говорить о “сверхтеме” его творчества в целом, рождающей стремление композитора “преодолевать сопротивление” и направлять свои помыслы к звездам, образы которых озаряли всю его музыку.

#### Примечания

1. Асафьев Б., Русская музыка от начала XIX столетия, М.–Л., 1930.
2. Альшванг А., О философской системе Скрябина., избр. соч., том 1., М., 1964.
3. Белза И., А.Н.Скрябин., М.:Музыка., 1983.
4. / К 25–летию со дня смерти А.Н. Скрябина, М.–Л., 1940.
5. Асафьев Б., Музикальная форма как процесс., т. 2., М., 1930.
6. Сабанеев Л., Скрябин., М.:Скорпион – MCM XVI.

ПРИНЦИП ТЕМАТИЧЕСКОЙ ВЗАИМООБУСЛОВЛЕННОСТИ  
КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ФАКТОР  
ФОРМООБРАЗОВАНИЯ СОНАТНОЙ ФОРМЫ

“В сущности, только исполнитель является настоящим художником. Все наше поэтическое творчество, вся композиторская работа наша – это только некоторое “хочу”, а не “могу”. Лишь исполнитель дает это “могу”, дает искусство” Р. Вагнер (1.С.22).

В этих словах великого Вагнера выражена суть исполнительского искусства, понимание творческой природы исполнительства. Определяя функции музыканта-исполнителя, мы неизбежно сталкиваемся с проблемой перехода авторской, художественной воли к воле самого исполнителя, к адекватности исполнительской интерпретации прообразу композиторского замысла, о переходе отданности к созиданию. В этом “создании” перед музыкантом-исполнителем встает множество задач: эстетических, психологических, технических, интеллектуальных. Одна из центральных проблем исполнительства – проблема владения формой музыкального произведения. Исполнителю следует различать два понятия формы – внешней и внутренней. Если внешняя форма существует как данность, то внутренняя форма – это подвижная, творчески-активная деятельность музыканта-исполнителя, воплощающего в своей интерпретации волю художника-автора. Важнейшая задача исполнителя – психологическая, энергетическая адекватность авторскому замыслу в целом и в каждом текущем моменте исполнительского формооб-

разования. Энергетическая драматургия есть тот аспект, который лежит в плоскости соединения внутренней формы с внешней архитектурой построения музыкального произведения.

Все вышесказанное наиболее ярко проявляется в исполнении произведений сонатной формы как наивысшего достижения музыкальной и общечеловеческой культуры. Определяя сонатную форму как симфонизм, А. Адамян писал: “Симфонизм есть тот принцип художественного мышления, который стремится показать действительность как противоречивое единство двух начал: индивидуального и общественного, личного и исторического: единство человека и среды. Тем самым, в своей основе симфонизм означает законченный гуманизм, переживающий в формах музыкального мышления” (2.С.311).

Проблемы сонатного формообразования при всей их изученности по-прежнему актуальны. Это связано с тенденцией современного музыказнания к переосмысливанию некоторых установившихся понятий, связанных с данным явлением, с необходимостью изучения постоянно появляющегося нового музыкального материала.

Сонатная форма, возникшая в XVIII веке, в течение всей своей истории существования имела различные проявления в зависимости от эпохи, направления, стиля того или иного композитора. Изменению подвергались многие факторы: масштабы произведений сонатной формы, соотношения отдельных ее разделов, драматургические функции этих разделов и т.п. Однако сонатная форма как художественно-эстетическая концепция в своей сути не изменилась.

Данная работа посвящена исследованию наиболее общих закономерностей формообразования, касающихся тематической взаимообусловленности и энергетической двуплановости экспозиции сонатной формы.

Сонатная форма основывается на принципе контраста

между главной и побочной партиями. Однако контраст между темами – специфика не сугубо сонатной формы.

На нем же базируются формы трехчастная, двухчастная, рондо и т.д. Но если в вышеупомянутых формах контраст – суть противопоставление различных материалов, своего рода раскрытие через сравнение, то в сонатной форме контраст тем – лишь одна из сторон, определяющих принцип формообразования.

Другой же стороной является единство тем, их взаимообусловленность, невозможность существования одной без другой.

Диалектическая сущность принципа формообразования прежде всего определяется сферой музыкальных образов. Контраст и единство музыкальных образов определяют и конкретную форму их проявления: главную и побочную тему.

Говоря о единстве и взаимообусловленности тем неизбежно возникает проблема их соответствия друг другу. В чем причина внутренней цельности, слитности экспозиции сонатной формы? Невозможно найти ответ на этот вопрос, анализируя произведение лишь на уровне текста.

Соответствие тем – это прежде всего соответствие образов. Каждый музыкальный образ существует в единении со своей противоположностью, составляя с ней целое. Противоположности сходятся, взаимообуславливая друг друга. В таком же соотношении находятся между собой главная и побочная тема? Они – два полюса одного целого, диалектические противоположности. Противоречие между главной и побочной темами есть тот двигатель, который определяет форму произведения (имеется в виду форма как конкретная композиция музыкального произведения).

Исходя из тезиса об однородности и тождественности тем, контраст главной и побочной тем в формообразовании принимает характер не изначально данного контра-

ста (контраст–противопоставление), а контраста производного. В самом деле, главная тема, чье существование обусловлено своей же противоположностью, приведет именно к этой противоположности, к побочной теме.

Причину следует искать в специфике самого понятия "тема". Асафьев следующим образом характеризовал тему: "Понятие тема – глубоко диалектично. Тема – одновременно и себедовлеющий четкий образ и динамически "взрывчатый элемент". Тема – и толчок, и утверждение. Тема концентрирует в себе энергию движения и определяет его характер и направление. Несмотря, однако, на свое главное свойство – рельефность, тема обладает способностью к различнейшим метаморфозам. Ее функции контрастны. Своим становлением тема вызывает отрицающие ее новые образы и, противопоставляясь им, утверждает себя. Тема – это яркая находчивая творческая мысль, богатая выводами идея, в которой противоречие является движущей силой" (З.С.105).

Следовательно, в становлении главной темы существует вероятностное выражение побочной. Уже в главной теме сонатной экспозиции существует противоречие, приводящее к возникновению побочной и превращающееся в противоречие тем–образов. Сам этот процесс также носит диалектический характер: с одной стороны, противоречие музыкальных образов приводит к конкретным тематическим противоречиям, с другой – первичные двигатели–противоречия в формообразовании приводят к противоречию в сфере музыкальных образов.

При выяснении сущности контраста на первый план выходит вопрос о характере его возникновения и о конкретных проявлениях его в становлении формы. Является ли контраст производным или же он есть данность? Каково соотношение главной и побочной тем, какова их взаимосвязь?

Рассматривая проявления контраста в различных

произведениях можно прийти к выводу, что явление это сложное и неоднозначное. Оно изменялось в зависимости от эпохи, направления стиля. Несмотря, однако, на всю сложность исследуемого принципа, возможно его условно классифицировать, исходя из степени зависимости побочной темы от главной.

Во многих случаях, главная и побочная тема тождественны. Это можно наблюдать в ранних сонатах Гайдна и Моцарта, где побочная тема строится на материале главной. Где же в таком случае контраст тем?

Рассмотрим эту проблему на примере *cis-moll*ной Сонаты Гайдна.

The musical score consists of three parts. At the top is the full score for piano (two staves) with dynamics and tempo markings: 'Moderato' and 'erschienen 1780'. Below it is a large bracket labeled '6' encompassing the first two measures of the main theme. Underneath this bracket are two smaller brackets: 'a' for the first measure and 'b' for the second. The bottom section contains two separate staves, each labeled with a letter: 'a)' and 'b)'. Stave 'a)' shows a melodic line with grace notes and dynamic 'mf'. Stave 'b)' shows a rhythmic pattern with eighth notes and dynamic 'p'.

Главная тема состоит из двух элементов “а” (первый торт) и “б” (второй торт). Побочная партия состоит из двух тем – первая из них строится на материале элемента “а”, вторая – на материале элемента “б” главной темы. Элементы находятся в противоречивом соотношении. С одной стороны, они тесно взаимосвязаны, можно сказать, что второй элемент родился из первого (первый элемент, построенный на звуках тонического трезвучия, опирается в основном на тонику и медианту, лишь мельком захватывая доминантовый звук, на котором и строится целиком второй мотив). Элементы взаимодополняют друг друга. С другой стороны, они резко контрастируют по характеру и энергетической направленности (первый элемент активен, стремится к развитию, тогда как второй направлен на замыкание, сдерживание накопленной энергии). Дальнейшее движение возможно благодаря гармонической активизации, перенимающей сдерживаемую энергию мотива. Следовательно, развитие обуславливается противоречием между разнонаправленными векторами энергии первого и второго элементов.

Таким образом, контраст существует уже в главной теме. Противоречие между элементами главной темы, переходя в сферу побочной партии, превращается в простое сопоставление, благодаря развитию, развертыванию первого элемента, естественно приводящему ко второму. Происходит сближение тем и сравнительная нейтрализация активного элемента. Изчезает конфликтность элементов, находящихся в главной теме на полярных точках. Здесь первый мотив теряет свою “взрывчатость”, благодаря отсутствию непосредственного соседства со вторым. Развитие, которое в главной теме обуславливалось энергетической борьбой двух элементов, здесь осуществляется благодаря внешним факторам – секвенцированию мотива и контрапункту, своим гаммообразным движением еще более успокаивающим и нейтрализующим

активный элемент. При таком развитии первого элемента, он перестает противостоять второму, сближается с ним. Этим самым, несмотря на тематическое единство, партии контрастируют. Противоречие главной темы приводит к противоречию между двумя партиями. Главная партия потенциальна, побочная же, не реализуя энергию, наоборот, сдерживает ее своим спокойным течением. Конфликт сохраняется в объеме всей экспозиции, переходя в сферу взаимоотношения главной и побочной партий.

На примере анализа данной Сонаты можно сделать вывод, что при единстве тематизма главной и побочной партий контраст между ними создается или благодаря противоречиям самой главной темы, или привносится извне в виде контекста.

Очень распространен в музыкальной литературе принцип построения побочной темы на развитии какого-либо элемента главной. Этот способ тесно соприкасается с первым в отношении создания контраста.

В основу побочной темы ложится наиболее противоречивый элемент главной. Благодаря этому становится возможным внести контраст между главной и побочной партиями. Принцип этот действует на протяжении всего периода существования сонатной формы. Достаточно вспомнить несколько случаев проявления данного способа контраста: Гайдн Соната *e-moll*, Шуман Соната *fis-moll*, Скрябин Соната N4.

Более скрытый и более сложный способ того же явления есть построение побочной темы не на конкретном материале главной, а путем перенесения из главной темы в побочную какой-либо определенной идеи, выражающейся в принципе формообразования, в композиционном приеме.

Композиционный прием этот может встречаться в любой системе средств выразительности: мелодической, гармонической, метроритмической, динамической, может

также лежать в плоскости взаимодействия двух или трех систем. Во всех случаях, данный композиционный прием неизменен, постоянен в течение всего произведения, что дает право называть его инвариантом.

Инвариантную основу тем, однако, не всегда легко определить на текстовом уровне. По выражению Мазеля: “Практически определить первичный комплекс в конкретном музыкальном построении не всегда легко. И прежде всего потому, что он обычно является не какой-либо частью построения, которую можно было бы из нее выделить, а его основой, представляющей собой некоторую совокупность его свойств” (4.C.32–33). Иными словами, инвариант – не композиционный прием, а определенная идея, выражающаяся в композиционном приеме.

Построение главной и побочной тем на основе определенного инварианта – один из приемов зависимости побочной темы от главной. Для дальнейшего развития и возникновения будущего контраста инвариант является как противоречие. (В этом случае инвариант – противоречие в главной теме может дать толчок для развития одной стороны противоречия, в побочной теме – для развития ее противоположности. Первичный комплекс при этом остается неизменным.)

С этой точки зрения очень интересен анализ первой части Сонаты Шуберта *B-dur*.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the treble clef and the bottom staff is for the bass clef. Both staves are in common time. The key signature is B-dur. The music consists of eighth-note patterns. In the first measure, there is a dynamic marking 'pp legato'. In the second measure, there is a dynamic marking 'pp' over a bass note. The tempo is indicated as 'Molto moderato'.

В главной теме существует первичный комплекс, который накладывает свой отпечаток не только на развитие побочной темы, но и на формирование самой главной темы.

Рассмотрим первые два такта главной темы. Она начинается с затаакта. Обычно затаакт, предшествующий тонической сильной доле, принадлежит доминантовой функции, будучи по природе своей вводным элементом. Здесь же затаакт – целиком статичный элемент, благодаря тонической гармонической функции, мелодическому расположению основного тона, метрической ровности. Статичеке затаакта способствует и тот факт, что первая доля такта целиком повторяет затаакт. Таким образом, уже существует противоречие между гармоническими функциями и тактовым распределением, то есть между гармонией и метроритмом. Противоречие это становится инвариантом на протяжении всей Сонаты.

Рассмотрим сначала главную партию. Уже в ее масштабах во всех четырех проведениях главной темы оно неизменно. Однако данное противоречие обуславливает не только гармонический и метроритмический инвариант, но и структурный. Причина кроется опять-таки в затаакте. Во время звучания первых двух тактов слушатель воспринимает не затаакт плюс четырехдольный такт, а целый пятидольный такт и дальше четырехдольный. Но и в таком распределении есть свое противоречие. Если мелодия распределяется по принципу 5+4, то сопровождение составляет еще более сложную структуру благодаря повышенной IV ступени, служащей как бы вводным тоном к доминанте, однако находящейся при этом на сильной доле такта. Получается следующее распределение – 4+4+1. При таком распределении метрическое равновесие приходит лишь с третьего такта.

Асимметричность первого построения становится инвариантом главной и побочной тем. Возникает принцип

малого в большом. Асимметричность первичного построения дает асимметрию в плане главной темы, а та, в свою очередь, в плане всей главной партии. Если наметить структуру главной партии по законченным фразам, то тактовая сумма будет следующей:

$$(7+2) + (9+1) + 7 + 9 + 9 + 3$$

Асимметрия проявляется не только в структуре фраз, но и в схеме главной партии в целом. Она имеет трехчастное строение ABA<sub>1</sub>, где “A” – первые два проведения темы, “B” – третье проведение темы и связка, “A<sub>1</sub>” – четвертое проведение и связка.

Итак, первичное противоречие дало два инварианта в масштабах главной партии. Оба инварианта сохраняются и в побочной партии.

Побочная тема также начинается со статичного затаакта.



Однако, если в главной теме функциональная система

была не замкнутой (окончание фразы на доминанте), что более или менее сглаживало противоречие дальнейшего тонического затаакта и давало толчок для развития, то в побочной теме статика первичного элемента приводит к затуханию всей фразы, оканчивающейся тоникой на слабой доле такта. При таком пассивном развитии для дальнейшего движения требуются внешние факторы активизации: вычленение новой темы, ее разработка, которая, однако, развивается, как и первая, по принципу затухания на слабой доле такта. Асимметричность построения здесь также сохраняется:

$$(5 + 5) + (4 + 4) + 7 + 6$$

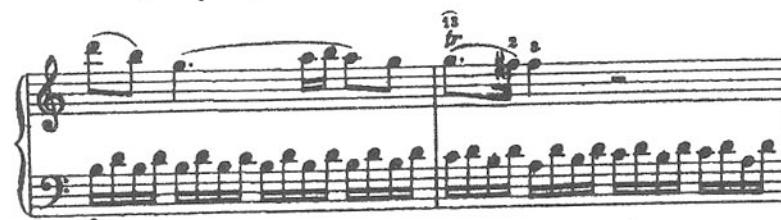
Таким образом, на основе единого инварианта две темы – главная и побочная – развиваются и контрастируют не по причине контрастного тематизма, а благодаря принципу развития, при котором обе темы максимально разрабатываются уже в экспозиции и при этом создают вокруг себя различные эмоциональные сферы, контрастирующие друг с другом.

По этому поводу интересно высказывание А.Адамяна, сравнивающего пути развития сонатной формы у Бетховена и у романтиков: “У Бетховена самый путь развития означает не сопоставление законченных образов, но лишь качественное их образование и становление. Иначе строили композицию целого романтики. Они исходили из законченных образов с тем, чтобы сопоставлять одни из них с другими, как вполне законченные целостные и определенные эмоциональные состояния” (5.С.315).

Еще одним принципом контраста является непосредственное контрастное сопоставление тем друг другу. Наиболее яркой иллюстрацией данного способа является контраст мелодических направлений главной и побочной тем, что можно наблюдать, например, в Сонате Бетховена №1



или в Сонате Моцарта C-dur.



Однако было бы неправильным утверждать, что благодаря мелодическому противопоставлению темы превращаются в противоположности. На самом деле, происходит обратный процесс. Две темы находятся в противоречивом единстве как полюсы одного целого. Противоречие между темами, реализуясь в музыкальном материале, выявляется как противопоставление конкретных

элементов (будь то различные мелодические направления или тонико-доминантовое соотношение главной и побочной партий). Иными словами, не контрастное сопоставление элементов является причиной противоречивости главной и побочной тем, а наоборот, это противоречие приводит к внешнему контрасту, обуславливает его.

Исходя из сказанного о контрасте главной и побочной тем, неизбежно напрашивается вывод о его сути как явлении производном. В самом деле, контраст главной и побочной темы есть контраст, возникший благодаря той или иной причине, будь то противоречие между элементами в одной теме, в одной сфере, или противоречие различных образных сфер. И в том, и в другом случае суть одна. Дифференциация же производного контраста коренится в различии подхода к понятию "тема": в одном случае как единого целого, как символа, содержащего в себе все возможные проявления своей сути (в этом случае процесс можно охарактеризовать как раскрытие), в другом случае – как полюса единого целого, могущего существовать лишь через борьбу его со своей противоположностью (процесс – развитие).

Все рассмотренные выше способы производного контраста касались типов формообразования, при которых существовали внешние факторы сходства или противоположности тем. Однако играют ли эти факторы решающую роль и отрицают ли их отсутствие применение термина "производный контраст"? Считать ли принципиально различными упоминавшиеся типы формообразования сонатной формы и тот тип, при котором начисто отсутствует в побочной теме какое-либо напоминание о главной, где темы совершенно отличаются друг от друга по всем параметрам?

Дать положительный ответ на поставленные вопросы было бы в корне неправильным, так как в таком случае под сомнение ставился бы принцип единства и взаимо-

обусловленности двух тем, принцип, который является определяющим фактором существования сонатной формы.

Все дело в том, что речь идет не обо всех отсутствующих свойствах главной темы вообще, а о тех, которые по природе своей родственны главной теме, существование которых сделало бы ее гармоничным целым, при котором не было бы нужды в создании побочной темы. Последняя своим существованием обязана расщеплению целого на контрастные стороны, при которой свойства одного рода определяют характер главной, свойство другого рода – характер побочной темы. Их единство есть гармония, органическая целостность, где, как и во всех явлениях, основным фактором движения и существования является внутреннее противоречие сторон. Именно это свойство сонатной формы как высшее проявление в музыке принципа симфонизма позволило Л.Фейнбергу написать следующие строки: "Сонатная форма принадлежит к группе таких ценнейших эстетических явлений, как, скажем, законы античной трагедии или три основных архитектурных ордера. Знакомство с общими ее контурами необходимо для исследования структур в любом искусстве" (6.С.281–282).

#### Примечания

1. Вагнер Р., Письма. Дневники. Обращение к друзьям., СПб., 1911.
2. Адамян А., Статьи об искусстве., М., 1961.
3. Асафьев Б., Музикальная форма как процесс., книга 1., М., 1930.
4. Мазель Л., Вопросы анализа музыки., М., 1978.
5. Адамян А., Принципы поэтики Шекспира в музыке., /Статьи об искусстве., М., 1961.
6. Фейнберг Л., Музикальная структура стихотворения Пушкина "К вельможе"., Сонатная форма в поэзии Пушкина., /Поэзия и музыка., М., 1973.

Рузанна Борисовна Бек–Мармарчева,  
преподаватель ЕГК им. Комитаса

## О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ РАБОТЫ СТУДЕНТА–АККОМПАНИАТОРА

Пианист–аккомпаниатор и солист (или солисты) в творческом союзе должны стремиться к взаимопониманию, выработке общего стиля исполнения в целях достижения органичного ансамбля, где пианист владеет гармонией, а также метроритмической структурой, тембровым колоритом, т.е. тем, что сольная партия самостоятельно дать не может в полном объеме. Неоспоримое же преимущество певца – в неповторимой выразительности человеческого голоса, в его безграничных возможностях, и в могучей силе слова.

Концертмейстер–художник призван быть тем помощником и советчиком, чье участие в процессе изучения и исполнения музыкального произведения может быть очень весомым, и поэтому студент, занимающийся в классе концертмейстерской подготовки, должен учиться помогать певцу в освоении его партии. Это предполагает широкий спектр задач, в частности, овладение такими аспектами работы с певцом, как шлифовка точности певческой речи и дикции, выработка естественной подачи текста, при которой певец должен обращать внимание на то, что речь в состоянии аффекта или, например, шутливая очень отличается от речи спокойной, сосредоточенной (1.).

Будущий концертмейстер должен уметь, исполняя свою партию, корректировать певца в его левческой интонации, а иногда и помогать своим голосом, особенно в тех случаях, когда партия солиста не поддерживается аккомпанементом.

Полезно также научиться отличать художественную вибрацию от трепетания, нарушающей устойчивость звука.

Желательно также, чтобы деятельность концертмейстера была сосредоточена на образовании слухового представления интонации в области подготовки как концертного, так и оперного репертуара. При этом, надо учить, что изучение интонации песни и романса проще, чем оперного произведения, а детализация интоационного содержания камерного произведения скрупулезнее.

В музыкальном тексте могут возникать интоационные связи внутри каждой фразы. Ряд фраз при этом могут объединяться в целостный звуковой образ. Фразы связываются общей интонацией, что приводит при их исполнении к смысловой выразительности. Концертмейстер призван помочь певцу проникнуть в тончайшие оттенки музыкальной ткани. Особую роль играет интонирование при исполнении вокальных циклов. На это должен обращать внимание преподаватель класса концертмейстерской подготовки, в предварительной беседе знакомя начинающих аккомпаниаторов с особенностями жанра. Надо учитывать то обстоятельство, что в вокальных циклах (в отличие от инструментальных) имеются поэтические связи между стихотворениями, объединенными еще и сюжетно. Образные связки между стихотворениями, вошедшими в цикл, отражаются на музыкально–образном интоационном строе романсов и песен, объединенных в одно целое тонкой нитью.

Каждый цикл – это произведение, имеющее только его характеризующие особенности: со своей поэтической речью, ритмикой и интонацией. Музыка выполняет сложную объединяющую функцию, выделяя и сопоставляя контрастные образы стихотворений. При этом, выделяется основной образ, который подчеркивает глубинный смысл цикла.

В цикле возможно переосмысление поэтических текстов, этого композитор добивается интонационными связями, леймотивами, тональными связями и т.п.

Все это мы находим в камерных вокальных сочинениях Бетховена, Шуберта, Шумана, Листа, Брамса Малера, Мусоргского, Чайковского и многих других композиторов, обогативших мировую музыкальную сокровищницу бесчисленными примерами соединения музыки и слова как в камерном, так и в оперном жанрах.

Для песенного творчества Бетховена особенно характерен отбор наиболее обобщенных элементов человеческой речи, народной песни, бытовой музыки с дальнейшим приданием им еще более широкого развития. Интересно использование "пасторальных" интонаций в песенном цикле "К далекой возлюбленной". Это первый в истории музыки "Круг песен", объединенный одной идеей и общим настроением (2.).

В цикле поражает разнообразие интонаций, передающих настроение то меланхолии, то надежды, то радости.

Вообще произведениям Бетховена свойственно взаимопроникновение самых различных, даже иногда противоречивых чувств, выраженных интонационно, таких как радость и печаль, отчаяние, одиночество и решимость, безнадежность и вера. То слышатся интонации жалобные и траурно-героические, то лирические и воинственные. Все это надо услышать и передать.

В области создания песенных циклов продолжателем Бетховена считается Шуберт, который достиг высокого уровня в соединении народнопесенных интонаций с приемами профессиональной музыки, а также тесного слияния народных интонаций с поэтическим словом (например, в песнях в народном духе на слова Гете, 3.).

Песни Шуберта отличаются особым интонационным богатством. В них воплощены как интонации человеческой речи, так и интонации венской бытовой песни и дра-

матического ариозо. При этом, выразительность и изобразительные приемы партии фортепиано приобретают особенную психологическую глубину.

В драматических песнях "Зимнего пути" вокальная партия отличается подчеркнутой интонационной выразительностью. Шуберт часто применяет широкие и восклицательные интонации для передачи взволнованной человеческой речи, а в некоторых песнях цикла интонации в партии фортепиано передают слезы, стоны, вздохи. Шуберт в последних песнях работал над большей выразительностью вокальной и инструментальной партий, добиваясь для них единой интонационной общности, тесно связывая музыку со словом.

Шуман вслед за Шубертом явился также создателем вокальных циклов, таких, как "Любовь и жизнь женщины", "Любовь поэта", "Круг песен", "Мирты", а также большого количества разрозненных или объединенных под одним *opus'om* песен.

Творчество обоих гениев родственно глубокой проникновенностью в мир чувств, простотой, отсутствием внешних эффектов, тесной связью с народной музыкой.

В своих песнях Шуман выражает чувства героев, в частности, в изменениях интонаций их поэтической речи. При этом композитор сохраняет интонационное единство, которое подчеркивает эмоциональную насыщенность, непосредственность и живость высказывания, чему способствует, в частности, частая смена настроений в некоторых песнях-романсах.

Особенно интересны песни на тексты Гейне, в которых композитор находит особые психологически углубленные оттенки интонаций, добиваясь при этом необыкновенной выразительности.

В цикле "Любовь поэта" обращает на себя внимание то, что вокальная и фортепианная партии равноправны. Сопровождение насыщено мелодическими линиями, иог-

да создающими дуэт с голосом. При этом, искания Шумана направлены в сторону еще большей детализации выразительности музыкально-речевых интонаций.

Шуман внес в музыку новое ощущение ритма жизни, нервность и трепетность, новые нюансы эмоциональных состояний, отражающие глубину переживаний. В этом велика и роль фортепианного сопровождения, его образного богатства, его тонкость и выразительность.

Подобно Шуберту и Шуману, в песнях Листа типичные для него интонационные и гармонические обороты в сочетании со словом получают вполне определенное значение. Когда композитор писал на немецком, итальянском и французском языках, он чутко прислушивался к интонационной стороне речи, подчеркивая ее национальные особенности, т.е. вслушиваясь в поэтическую речь взятого за основу языка (5.).

В зависимости от эмоционального состояния героев песен и интонаций их речи, Лист разнообразил интонации своих мелодий, то скованных, то нервных, то обобщенных.

Линию в создании единого интонационного языка, который мог быть положен в основу инструментально-симфонического развития и, одновременно, очень тесно связанного со словом, вслед за Шубертом и Шуманом, продолжил и Брамс, обогативший своим творчеством вокальную лирику (6.). Он – создатель философской лирики и бытовых песен, в которых емко отражено настроение и общий склад выразительного произнесения стиха. Композитор исходил из основного содержания стихотворения, менее вникая в его оттенки как психологической, так и изобразительной стороны (подобно Шуберту).

В песнях Брамса не только мелодия, но и каждый голос в сопровождении живет самостоятельной жизнью, обогащающая целое. При повторении куплета, он то вносит мало заметные изменения в соотношение мелодии и аккомпанемента, то прибегает к варьированной строфе, то сос-

тавляет несколько родственных друг другу мотивов.

Задачей Брамса было тонкими штрихами в партии фортепиано подчеркнуть и выделить красоту вокальной партии. Изучая поэтическое и музыкальное творчество своего народа, он сумел наполнить свои произведения национальными по духу и интернациональными по складу вокальными мелодиями.

Для Малера самым характерным было то, что народные песни были постоянным источником для его творчества, в частности песенного (7.), поэтому его музыка полна жизни. Самым романтическим произведением композитора явился цикл "Песни странствующего подмастерья" для голоса с оркестром. Этот цикл напоминает "Прекрасную мельничиху" и "Зимний путь" Шуберта. Он отличается необыкновенной поэтичностью. Как и у Шуберта, здесь развертываются музыкальные настроения – от безмятежной радости через отчаяние к горестной просветленности, выраженные соответственными интонациями.

Цикл "Песни об умерших детях" Малера опирается на вокальную лирику Шуберта, Шумана, Брамса. Он отличается тектом и благороднойдержанностью, величайшей психологической выразительностью.

Очень близок Малеру Чайковский с его искренним и свободным выражением чувств, с обращением к музыкальным интонациям и жанрам.

#### Примечания

1. Виноградов К., О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца., М., 1988.
2. Альшванг А., Людвиг ван Бетховен., М., 1971.
3. Гольдшмидт Г., Ф.Шуберт., М., 1968.
4. Альшванг А., Избранные сочинения., т.2., М., 1965.
5. Галь Г., Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира., М., 1986.
6. Асафьев Б., О музыке XX века., Л., 1982.

Рузанна Борисовна Бек–Мармарчева  
преподаватель ЕГК им. Комитаса

## ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ЧАЙКОВСКОГО И МУСОРГСКОГО

*Область Lied (романса etc.)*  
никогда не может быть полной  
гармонией, союзом между  
поэзией и музыкой. Это скорее  
“договор о взаимопомощи”, а то  
и “поле брани”, единоборство.

Б.В.Асафьев

На творчество Чайковского велико было воздействие немецкой романтической школы, в особенности, музыкального мира Шумана, но не экзальтированного, смятенного, а самоуглубленного, проницательного, мечтательного и скорбного, Шумана – психолога и поэта.

Чайковский охватывает самые различные жанры своего времени. В его музыке, наряду с интонациями русской и украинской протяжной песни, встречаются интонации итальянской уличной песни, элементы цыганского романса. Мелодии, даже при сложности гармонии, отличаются простотой и легко интонируются.

Напевность музыки Чайковского имеет два различных источника: русскую народную песню и романс. Возможны, при этом, песни с романсово–ариозными элементами, песни–баллады и т.д.

Все его творчество пронизывает не только любовь к народной песне, но и настоящее знание ее. Чайковский не только изучал эту область народного творчества, но и собирал и отбирал наиболее устойчивые, жизнеспособные элементы, в процессе обработки усиливая эти признаки,

сохраняя стилевые особенности. В результате, песни в его обработке раскрывают всю полноту народности (1.).

В своем творчестве, наряду с прямыми заимствованиями, композитор неоднократно и очень умело придавал своим мелодиям характерные черты, свойственные пенно–танцевальной народной музыке.

Все это нашло свое отражение в вокальном творчестве Чайковского, где в партии голоса слышны народно–песенные, а иногда и типичные для крестьянских песен оберты.

Во всех его романсах мелодия и мысль неразрывно связаны, эмоциональная наполненность облачена в лаконичную форму. Очень часто интоационно–мелодическое развитие основной звуковой идеи раскрывается именно в звучании, а не в абстрактной архитектонике.

В случаях обращения Чайковского к речитативности в песнях и романсах поражает ее естественность, точное соответствие интонациям речи в синтезе со строго мелодическим строением фразы (в высшей степени это кажется оперного творчества). При этом, замечательные индивидуальные черты мелодики, насыщенной содержательными, глубоко выразительными интонациями, господствуют над текстом, но не искажают его.

Для композитора характерен контраст между простой напевной вокальной мелодией и сложным, нередко имеющим самостоятельное выразительное значение, сопровождением.

Среди романсов Чайковского, наряду с типичными образцами, встречаются романсы–арии, романсы–баллады, романсы–бытовые песни и даже романсы–симфонические поэмы. Фортепианная партия отличается особым разнообразием. То многотембровость, многоголосие, огромные нарастания, могущие кульминации, свойственные симфонизму Чайковского, то идиллия образов природы, переданных полной уравновешенностью всех элементов,

то звонкий “наигрыш”, имитирующий гусли или цитру.

В некоторых трагических романсах партия фортепиано может оставаться неподвижной даже тогда, когда однообразные аккорды насыщаются отдельными скорбными интонациями или имитированием вокальной мелодии. При этом, партия фортепиано может приобретать выразительность речевых интонаций. Интонации “вздохов”, столь характерные для Чайковского, могут сменяться мотивами “рока”, часто смягченными введением интонаций страдания и сострадания к человеку.

В случаях обращения к вальсу или, например, полонезу, композитор достигает глубокого обобщения, концентрируя в них переживания, которые позволяют выходить за пределы словесного смысла и жанра, во много раз усиливая воздействие на слушателя.

Изумительна метро-ритмическая, мелодическая, гармоническая и полифоническая изобретательность композитора.

В некоторых романсах наблюдается редкое для автора явление, когда певческий голос не играет первостепенной роли, а тема и ее различные варианты могут многократно переходить из солирующей партии в аккомпанемент и обратно, создавая эффект “бесконечной” мелодии.

Характерны метрические сдвиги, когда сильные доли такта смещаются на слабые, постепенно отдаляя варианты от темы, и только заключение вносит симметрию с началом, точно воспроизводя тему.

Направленность ладо-гармонического мышления служит сильнейшим средством раскрытия сокровенных психологических состояний.

В случаях обращения к четырехголосному изложению (три – у фортепиано и певческий голос) поражает многоплановость, осуществленная совершенным голосоведением.

Чайковский нередко подвергался обвинениям в отсут-

ствии гибкости и правильности декламации в его вокальных мелодиях. Этому соответствуя, однако, композитор отводил роль одного из частных принципов в своем творчестве, так как идеальное содержание музыки Чайковского, в силу масштаба и специфики дарования, часто выходило за пределы поэтического текста.

Как ни различны Чайковский и Мусоргский по характеру их музыки, по музыкальному материалу и приемам отбора интонаций, но правдивость чувства, боязнь надуманного пафоса, стремление к жизненной повествовательной простоте выражения сближает их.

Мусоргский боялся всякой рассудочности, предвзятости. Он искал мелодии в речевых интонациях, избегая музыкального развития, содержанием не оправданного.

Романсы Мусоргского полны юмора – от шутки до иронии и гротеска – параллельно с задушевной лирикой и чувством сострадания к горю и унижению.

Композитор является мастером выразительнейшей декламации, чутко отзываясь в вокальной линии на словесные тексты, стремясь к характерному изображению действующих в романсе персонажей, добиваясь правды выражения через преломление интонаций человеческой речи, через образование национальных интонационных оборотов.

Драматургическое начало выступает вперед, и романс расширяется до граней драматического действия. Светлые настроения отразились в немногих сочинениях Мусоргского. Даже в лирике звучат горечь, сострадание и ирония.

В цикле “Без солнца”, в этой лирической исповеди, композитором были созданы неслыханные в то время мелодические и гармонические обороты и свободная декламационная линия, новый фортепианный колорит. Все это отличается необычайным богатством интонаций.

Весь цикл наполнен ощущениями мрака, безмолвия и

покинутости. Потрясающим примером обобщения через широко распространенные жанры служит цикл “Песни и пляски смерти”, где колыбельная, народная пляска, марш становятся выражением идеи смерти.

Ярким контрастом к перечисленным циклам выступает наполненный светом и неподдельными переживаниями мир “Детской”, заставляющий поразиться знанию детской души, детских радостей и переживаний “всерьез”.

Если для Чайковского была важна общая музыкальная выразительность, опирающаяся на настроения текста, а также сильная эмоциональная концентрация основных мелодических линий, когда музыка становится током чувства, то Мусоргский в этом отношении стоял на противоположной позиции.

Из письма от 25 декабря 1876 года: “Работаю над говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии. (...) Я хотел бы назвать это осмысленною, оправданною мелодией” (2.).

Вместе с тем, оба гения в своем творчестве являют миру огромное количество совершенных образцов слияния словесного и музыкального смыслов.

Студенту–аккомпаниатору необходимо также обращать внимание на приоритет слова или музыки в вокальной произведении.

В процессе обучения, постепенно приобщаясь к освоению искусства передачи слов авторского текста через интонации композитора, начинающий концертмейстер должен стремиться связывать выразительность певческой интонации с выразительностью мелодии и слова, которые, в силу огромного спектра переживаний и состояний, создадут необходимость исполнения в различных стилях.

#### Примечания

1. Альшванг А., П.И.Чайковский., М.,1967.
2. Мусоргский М., Избранные письма., М., 1953.

Кюрегян Гоар Мкртычевна  
преподаватель ЕГК им.Комитаса

#### НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

*Я гарантирую, что на сто и более пианистов, способных поразить нас в престо бетховенской сонаты, найдется лишь один пианист, который взволнует нас песней Шуберта*

Д. Мур

О концертмейстерах, как собственно о концертмейстерском исполнительстве, написано очень мало. Но не надо забывать, что концертмейстер – самая распространенная профессия среди пианистов, ведь концертмейстры нужны везде – на концертной эстраде и в хоровом классе, в оперном театре и на преподавательском поприще. Без него не может обойтись ни один музыкант – будь то скрипач, флейтист, певец или хоровик. В самом слове “*accompagnement*”, что по–французски означает “сопровождение”, уже отражена специфика профессии. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи концертмейстера. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов, углубить художественное содержание исполняемого произведения. Как выполнить эту задачу? Как найти ту точку соединения исполнений концертмейстера и солиста, когда ощущение движения музыки настолько слитно и органично, что они становятся единственным целым, что и приводит, в конечном счете, к воплощению художественного замысла. Задачи, которые приходится решать концерт-

мейстеру, разнообразны многоплановы и сложны: умение читать с листа партию любой сложности; видеть и ясно представлять партию солиста; умение транспонировать, что необходимо при работе с вокалистами; умение читать хоровые партитуры; знание правил оркестровки и особенностей игры на инструментах симфонического оркестра; знание основных дирижерских жестов и приемов; знание основ вокала, постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки; быть особенно чутким, чтобы быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае необходимости – незаметно подыграть мелодию. Мобильность и быстрота реакции также очень важны для деятельности концертмейстера. Он обязан, в случае если солист на концерте перепутал текст, не переставая играть, подхватить солиста и довести произведение до конца. Опытный концертмейстер всегда может снять волнение и напряжение солиста перед выступлением. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность и психологическую свободу. Лучшее средство для этого, в первую очередь, выразительная игра, образно сыгранное вступление, ритмический пульс. Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Внимание концертмейстера – это внимание особого рода. Оно многоплоскостное, его надо распределять не только между собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом, звуковедением у солиста. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил. Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку разных стилей. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию неизвестной музы

ки. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Как видим, концертмейстерские задачи действительно обширны. Остановимся на некоторых, как нам кажется, наиболее важных из них.

Одна из главных проблем концертмейстера, это проблема баланса. Концертмейстер не может установить свою меру динамики. Естественно, что у каждого композитора своя динамика. Конечно, *répétu* у Бетховена и *répétu* у Дебюсси разное. Но у концертмейстера динамика меняется еще и с каждым певцом и инструменталистом. Если голоса большие, но низкие – приходится аккомпанировать более осторожно, чтобы не заглушить своим звучанием. Если голоса высокие, то они могут противостоять более мощному звучанию фортепиано. Тесситура голоса и инструмента обязательно должна учитываться. Конечно же, диапазон скрипки охватывает высокие дисканты и хотя объем виолончели больше, звук скрипки заглушить труднее. Есть солисты, которые требуют от концертмейстера тихой, осторожной игры, считая, что аккомпанемент всегда должен оставаться в тени, на заднем плане, обеспечивая фон. Это одна из самых ошибочных точек зрения. Могу с уверенностью сказать, что все великие солисты требовали от концертмейстера “основательной” поддержки игры “равного достоинства”, а не искусственно–тихого наигрывания. Как писал один из выдающихся концертмейстеров XX века, игравший практически со всеми известными музыкантами, Джералд Мур, “я предпочитал терпеть упреки за чрезмерную громкость, чем наоборот” (1.С.133).

Другая техническая задача, без которой, в сущности, нет совместной игры – это дыхание. Искусство концертмейстера заключается в том, что он должен верно ощущать запас дыхания у певца. Если певец хорошо владеет

дыханием, пианист должен играть свою партию в установленном ранее темпе. Если же у солиста дыхание короче, то надо чуть ускорить темп, но сделать это незаметно. Если произведение написано в быстром темпе и в мелодии отсутствуют паузы, пианист должен дать певцу возможность незаметно перевести дыхание, при этом, пульс пьесы, ее ритм не должен задерживаться. И, конечно, концертмейстер должен уметь соблюдать баланс ускорений и замедлений, чтобы они не нарушали логики художественной соразмерности в исполнении. Тут, вообще, следует поговорить об умении выбирать правильный темп. Если, скажем, темп вступления выбран неправильно, то певцу будет очень трудно начать свою партию и спеть первую фразу на едином дыхании. Если певец опытный, он сумеет взять широкое дыхание, а если нет, то обязательно возмет дыхание там, где этого делать нельзя, ибо нарушается весь смысл пропетой фразы. Скажем, если пианист слишком медленно начнет вступление "Аве Марии" Шуберта, то после слова "Аве" певица должна будет взять дыхание, что недопустимо. Темп, который задает концертмейстер, может погубить певца, а может наоборот – создать все удобства для свободного и естественного дыхания. "В функции концертмейстера также входит указание наиболее естественного темпа. Создать правильный темп должен пианист, несущий организационную роль, весьма схожую с дирижером" (2.С.10). Есть еще одна проблема, стоящая перед концертмейстером – это знание литературного текста. Причем это знание касается не только текста, написанного на родном для концертмейстера языке, но и текста на любом другом языке. Концертмейстер обязательно должен знать о чем поется, знать досконально! Слово должно оказывать прямое воздействие на игру концертмейстера. Он должен реагировать на мельчайшие оттенки настроения, заложенные в слове.

Хотелось бы коснуться еще одной области концертмейстерского исполнительства. Речь идет о фортепианной технике, но не в смысле "чем быстрее, тем лучше", а в смысле мастерства звукоизвлечения, воспроизведения звуков не только красивых, но и разнообразных. Не случайно Ф.М.Блуменфельд говорил, что надо воспитывать в молодых пианистах "вокальное", а не "ударное" отношение к звуку" (3.С.144). Общий рисунок фразы – неоспоримое свидетельство музыкальной грамотности и вкуса пианиста – зависит от его техники. Несомненно, сюда же входит и умение владеть педалью. "Кроме того, что звук должен иметь множество красок и нюансов, он еще должен соответствовать общему замыслу данного произведения. Качество звука – главное средство выразительности".

В рамках данной статьи нам хотелось выделить лишь несколько основных определяющих аспектов концертмейстерского исполнительства, без которых, в сущности, само концертмейстерское мастерство существовать не может. В конечном счете, нельзя забывать, что все секреты мастерства, все знания, которые приобретаются в течение жизни, лишь средство для достижения наивысшей цели. Но нельзя забывать, что без истинных знаний секретов ремесла никакие сверх художественные задачи решаться не могут. Только усвоив все тонкости профессии, мы имеем право говорить об одухотворенности, артистизме – главных составляющих художественной личности.

#### Примечания

1. Мур Д., Певец и аккомпаниатор., Воспоминания, размышления о музыке., М.:Радуга., 1987.
2. Закарян А. (М.), Советы начинающему концертмейстеру., Еր.:Мугни., 2006.
3. Хавкина-Трахтер Р., Работа в концертмейстерском классе. Некоторые общие соображения., /Вопросы фортепианной педагогики., вып.4., М.:Музыка., 1976.

Сюзанна Оганесовна Амбарцумян  
преподаватель ЕГК им. Комитаса

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ Д.Д.ШОСТАКОВИЧА

Фортепианное творчество Д.Д.Шостаковича, величайшего композитора XX века – важнейший этап мировой фортепианной культуры. Его Первый и Второй фортепианные концерты, Соната №2 оп.61, Прелюдии и фуги оп.87 (кульминационная точка фортепианного творчества Шостаковича), множество шедевров из цикла 24-х прелюдий оп.34 открывают новую музыкально-образную сферу, показывают глубину проникновения композитора во внутренний мир человека.

Двадцать четыре прелюдии для фортепиано оп.34 написаны в течение шестидесяти дней – с конца декабря 1932 года по начало марта 1933-го, в переломный период творчества композитора\*.

Отсюда – стилевая многогранность цикла, неоднократно отмечавшаяся исследователями.

В основном, здесь пересекаются две творческие линии сочинения циклов фортепианных миниатюр: лирико-драматическая, психологическая линия (прелюдии Шопена и Скрябина) и линия эпическая, графически лаконичная, лирико-повествовательная (“Мимолетности” Прокофьева).

Достаточно сравнить прелюдии с написанными за шесть–семь лет до этого “Афоризмами”, чтобы яснее стало направление новых творческих поисков композитора. Как и прежде, его привлекает пародия, издевка, гротеск, но теперь на первый план выдвигается воплощение пози-

\* Прелюдии были впервые исполнены 24 марта 1933 года автором и с течением времени приобрели известность.

тивного начала, богатство духовного мира человека.

В связи с этим, происходят значительные изменения и в музыкальном языке. Он становится несравненно более эмоциональным, лирически насыщенным, красочным.

В 24-х прелюдиях по сравнению с “Афоризмами” наблюдается не только расширение образной сферы, но и большая насыщенность разнохарактерным музыкальным содержанием отдельных пьес. Значительные изменения эмоционального колорита – постепенные и внезапные, лишь изредка встречающиеся в пьесах предшествующего цикла, становятся теперь частыми. Композитор проявляет в этом отношении необычайную изобретательность.

В прелюдиях чаще возникают рельефные, эмоционально выразительные мелодические построения. Иногда они небольшие, длиющиеся всего несколько тактов, но при этом настолько яркие, что создают запоминающееся “ядро” музыкального образа. В некоторых прелюдиях такая интонационная концентрация присуща ведущему голосу почти на всем его протяжении.

Значительно разнообразнее становятся типы мелодики. В связи с характером пьес используются мелодические закономерности музыки эпохи барокко, многих романтических жанров, различных песенных пластов. Характерные “классические интонации” в произведениях тех лет выглядят в свете исторической перспективы как стремление “включить” черты классического в свой новаторский творческий стиль; перерабатывая эти интонации, Шостакович делает их органической составной частью собственного языка.

Нельзя забывать и того, что в годы сочинения прелюдий господствующей тенденцией в фортепианной музыке была оппозиционность не только к открытой романтике, но и к импрессионистическому и скрябинскому фортепианным стилям. Отсюда также – черты лаконизма, графики, скерцозности.

Шостакович придерживается традиционной последовательности тонального плана в цикле, ведя его строго по квинтовому кругу с чередованием мажора и минора. Это объединяет цикл и определяет его размеры, ограничивая количество пьес именно числом двадцать четыре. Объединяет цикл прелюдий также их неизменно камерный характер, их приблизительная равномасштабность и специфика пианизма, решительно избегающего как листовской и рагманиновской пышности, громоздкости, эффектной виртуозности, так и импрессионистского изыска или пленера. Однако самым важным и еще большим объединительным началом в цикле прелюдий является их жанровая характерность. Ее идеальные истоки – в повышенном интересе композитора к судьбе “маленького человека”, нечто родственное гоголевскому или чаплинскому гуманизму с их грустноватым “комикованием” быта и психологии униженных “простых” людей (воздействие кинодраматургии на творчество Шостаковича тех лет сказывается и в этом).

Некоторые прелюдии содержат глубокие обобщения на основе жанровых ассоциаций. Наиболее отчетливо названные черты оказались в пьесах, воплощающих лирические настроения, образы раздумья.

Эти миниатюры, очень различные по характеру, жанровой основе и стилистике, составляют важнейшую, наиболее ценную в художественном отношении группу прелюдий. Вот откуда вырастает мечтательная импровизация в Прелюдии N1 и гитарная “испанистость” в Прелюдии N2; романсовость в Прелюдии N3 и строгое раздумье–фугато на основе песенной темы в Прелюдии N4; этюдность черниевского типа в Прелюдии N5 и гротесковая полька, как бы в исполнении духового оркестра (не всегда играющего чисто), в Прелюдии N6; в духе жанровой характеристики раскрывается виолончельный ноктюрн в Прелюдии N7 и маленькая тарантелла в Прелюдии N9; тонкая лири-

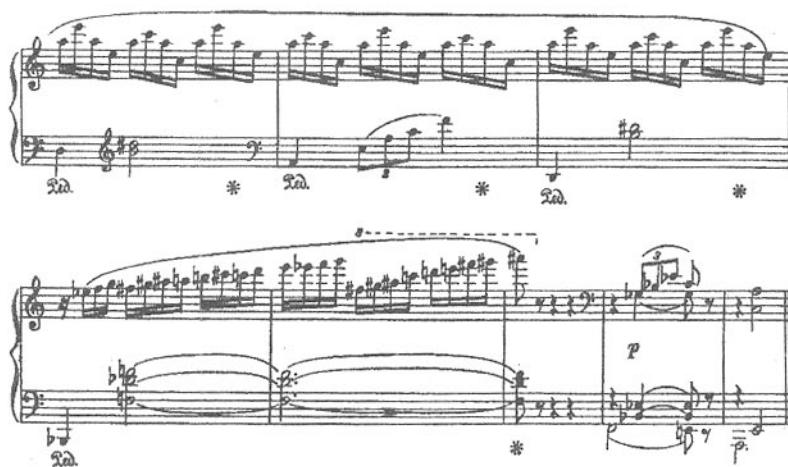
ческая сценка на шарманочном мотиве “уличного” характера в Прелюдии N10; юношеский марш в Прелюдии N16 и замедленный, чувственно–сентиментальный вальс в Прелюдии N17. Наконец – “полуканон” в Прелюдии N18, напевная баркарола в Прелюдии N19 и шутливый, ироничный гавот в Прелюдии N24.

Гармония в прелюдиях Шостаковича является сильнейшим формообразующим фактором. Именно в прелюдиях композитор начал активно применять прием интенсивного усложнения лада в процессе развития формы. Тут определился и интересный прием создания широкого поля гармонического напряжения в произведениях миниатюрной формы вследствие того, что тоника лада появляется лишь в самом начале и в самом конце (Прелюдии N1 и N5).

Шостакович не следует характерному принципу формообразования прелюдий у Шопена или Скрябина – принципу сосредоточения кульминации в районе точки золотого сечения – и переносит кульминацию из конца разработки–начала репризы в коду. Именно в прелюдиях появляются характерные для Шостаковича приемы ладо–гармонического языка: типичные понижения ступеней в минорных ладах, увеличивающие тяготение к нижней тонике, склонность к диатонике и старинным ладам вообще.

Первая прелюдия (*C-dur*), открывающая цикл, написана в духе органных импровизаций. Своим серьезным, психологически углубленным содержанием она словно уведомляет о значительности художественного замысла всего собрания пьес. Такое начало цикла свидетельствует о желании композитора продолжить линию возрождения стилистики старых мастеров. Вместе с тем, сразу же становится заметным и нечто новое в его подходе к традициям. Диатоническое колорирование верхнего голоса заменяется его обильной хроматизацией, что повышает экспрессивность музыкальной речи. Введение подвиж-

ного среднего голоса оживляет гармоническое развитие Прелюдии. Верхний и средний голос постепенно образуют все более острозвучащие сочетания – тритоны, большие септимы, параллельные секунды. В целом – это жанр серьезной камерной прелюдии. Ей сразу же противопоставляется Прелюдия N2 (*a-moll*). Композитор смело начинает Прелюдию с шаблонного гитарного выступления (три с половиной такта одного аккомпанемента). После него звучит эффектный септольный взлет “голоса”. Прелюдия сразу же заинтересовывает ладовой необычностью, альтерационной тонкостью, легко улавливаемой на слух. В конце Прелюдии интересно сталкиваются “*dis*” и “*des*”, используется целотонный звукоряд, увеличивающий состояние неопределенности перед тоникой.



Все это ладогармоническое своеобразие освежает и обновляет элементы жанра. Различными путями происходит переосмысление в цикле образов и жанров романтической музыки.

В Прелюдии N3 (*G-dur*), романтическая, поначалу, мелодия получает нетипичное для романтических пьес раз-

витие. Уже с третьего такта вместе с тональным отклонением происходит изменение эмоционального колорита. Музыка постепенно утрачивает чувственное обаяние, в ней все больше выдвигается на первый план интеллектуальное начало. Вершина напряжения – в коде. Тут происходит решительное изменение фактуры. Едва возникнув, чудесная тема (отдаленно напоминающая начальный мелодический образ), обрывается внезапным вторжением грозной силы, воплощенной фанфарным мотивом (типичное для Шостаковича обострение подобных драматургических ситуаций достигается, в данном случае, введением октавного tremolo, создающего резко диссонирующее сочетание). Здесь же и динамическая кульминация – аккорд на *forte-fortissimo*.



Психологически тонко и выразительно автор воссоздает последующие смены душевных состояний – сперва эмоциональной застылости, окаменения (целотонные последования), затем рождающегося чувства боли, подавленности и, наконец, возвращающегося умиротворения. В заключительном кадансе ясно вырисовываются контуры светлой тонической гармонии. Она лишь слегка заметна призвуками гармонически чуждых звуков (один из них – верхний, “зацепившийся” в памяти терцовый тон трагедийного аккорда *cis-moll*, 1.С.126).

Прелюдия N4 (*e-moll*) – полифонический шедевр цикла, где Шостакович обращается к классической форме маленькой трехголосной фуги, что уже оригинально для цикла прелюдий. В основе фугетты распевно протяженная, лирическая тема типично русского характера. Это подтверждает и ее несимметричный размер – 5/4, свойственный речитативам и наигрышам народного характера, и широкий диапазон каждого голоса и длительное пребывание в пределах одной диатонической системы. Интересна кульминация Прелюдии: все голоса устремляются к фортифисимо на верхних регистрах, где трель и впервые альтерированные звуки создают атмосферу высшего напряжения.

Прелюдию N5 (*D-dur*) можно рассматривать как шутливую пародию на технический этюд из “школы беглости”. Право на такой взгляд дают ее нарочито подчеркнутая примитивность, неуклюжая “ученическая” акцентировка в левой руке. В сущности, это самая простая прелюдия в цикле.

Прелюдия N6 (*h-moll*) – шутливо–озорная, гротесковая полька, написанная очень оригинально. Фактура Прелюдии аккордово–гармоническая, с одинаковыми кадансами. В ней много ладогармонических тонкостей и новшеств. Кульминацией пьесы служит комический образ шествия, основанный на попевках марша из балета “Конек–Горбунок” Ц.Пуни (1.С.132).

Прелюдия N7 (*A-dur*) – задумчивый, умиротворенно спокойный виолончельный ноктюрн, который начинается одноголосным басовым запевом и кончается как бы созерцательным многоточием.

Прелюдия N8 (*fis-moll*) – одна из наиболее эксцентричных прелюдий, которая не ассоциируется ни с каким конкретным жанром легкой музыки, хотя обыгрывает этот жанр в целом. Ладогармоническая сторона достаточно изысканна, хотя основное – острая ритмика и пикантная фактура с форшлагами, репетициями и трелями.

Прелюдия N9 (*E-dur*) – быстрая тарантелла. Все, кроме гармонии, здесь очень просто. Однако обостренные ритмическими несовпадениями политональные и полифункциональные совмещения придают необычную свежесть. Начинаясь пиано, тарантелла мчится к заключительным трем форте, неизменно сохраняя опорный рисунок фактуры из двух триолей.

Прелюдия N10 (*cis-moll*) – одна из наиболее лирических и вдохновенных. В ней как фортелианной миниатюре интересно сочетание и синтезирование, казалось бы, несочетаемого: благородной камерности и почти баналь-

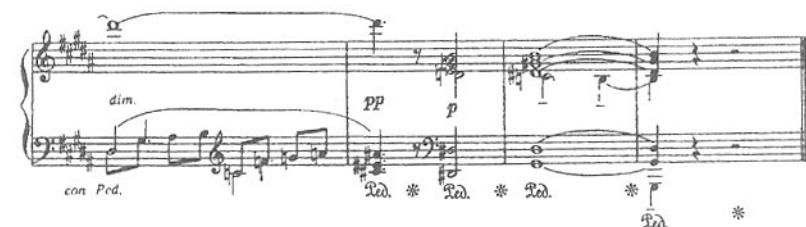
ной лиричности. Прелюдия как бы светится разными цветами, исходящими от эмоционального многообразия ее лирического существа. В этом неповторимость и самобытность произведения. Характер шарманочного наигрыша придает ее выразительности особую прелест любительского музенирования. С присущей ему смелостью, Шостакович использует в Прелюдии простейшие, можно сказать, универсальные и вечно живые интонации и ритмические формулы. В то же время, он вносит в них столь новую ладогармоническую основу (2.С.74), так творчески оттеняет их, что они производят впечатление необычной свежести.



Прелюдия N11 (*H-dur*) – скерцозная пьеса с обилием хроматических последований, множеством акцентированных и стаккатных звучаний, которые придают ей черты жесткой, колючей, порой жутковатой скерцозности.

К лучшим пьесам цикла следует отметить Прелюдию N12 (*gis-moll*). В ней необычно переплелись традиции романтизма и классицизма. Поэтичностью своего колорита, трепетностью лирического чувства и красочностью музыкального языка она напоминает романтические миниатюры. Вместе с тем, “внешность” созданного образа во

многом классицистская. От Бетховена ведет свое происхождение непрерывно пульсирующая фигурация шестнадцатых. К скарлаттиевской технике перекрецивания рук восходят переклички мотивов в различных регистрах (этот прием использовал и Бетховен в “Аппассионате”, 3.С.75). В этой Прелюдии все внутренне оправдано, обосновано: нет ничего лишнего, внешнего. Свежо звучит тонко гармонизированная кода, где секундовые “раздражения” гармонии, накапливающиеся на протяжении пьесы, сгущаются в поэтичном лирико-романтическом послесловии и тонко обобщаются завершающей гармонией, обостренной звуком “до бекар”.



Прелюдия N13 (*Fis-dur*) – шуточная пьеса с шаржированным использованием нарочито грубого плясового начала. Графическая четкость мелодического рисунка, контурная очерченность и лаконизм высказывания напоминают прокофьевские “Мимолетности”.

Героикой советской эпохи овеяна Прелюдия N14 (*es-toll*) – значительнейшая по глубине мыслей и чувств пьеса цикла. Несмотря на свою краткость, она может быть причислена к сочинениям симфонического плана. По аналогии с заглавиями, некогда данными своим произведениям Шуманом и Франком, ее можно было бы назвать “симфонической прелюдией” (1.С.130).

Истоки музыки этой пьесы уходят к Адажио Бетховена, патетико-трагедийными образами симфонических произведений романтиков, траурно-героическим маршам рево-

люционных эпох. Вместе с тем, Прелюдии свойственно стилевое единство, в ней ясно вырисовывается индивидуальность композитора.

Прелюдия N15 (*Des-dur*) родственна шубертовским лендлерам. Она светла по колориту и овеяна добродушным юмором обитателей “веселой старой Вены”. Переложение Прелюдии для скрипки и фортепиано (Д.Цыганова) заслуженно пользуется широкой популярностью (4.).

В Прелюдии N16 (*b-moll*), Шостакович не вводит резко контрастных тем, омрачающих эмоциональную сферу сочинения. Это характеризует отношение автора к запечатленным в пьесе образам современности. Главный музыкальный образ оптимистичен, даже чуть-чуть беззаботен. Тематизм пьесы имеет корни, глубоко уходящие в бытовую городскую песеннуюность.

В Прелюдии N17 (*As-dur*), одной из лучших в цикле, необычно решена традиционная тема – поэтизация чувства любви в жанре вальса. Уже с первых тактов миниатюры привлекают внимание замедленность вальсового движения (*largo*) и свобода метро-ритма — “растягивание” трехдольного размера в четырехдольный. По форме Прелюдия представляет собой одночастный период с кодой.

Истоки музыки Прелюдии следует искать в творчестве Чайковского – в характерных для него образах грез, встречающихся во многих сочинениях, в том числе и танцевальных. Шостакович использует сходные приемы выразительности, однако своей стилистикой Прелюдия настолько отлична от пьес Чайковского, что решение сходной творческой задачи по существу оказалось совсем иным.

В Прелюдии N18 (*f-moll*) Шостакович скерцозно обыгрывает наивную тему (3.С.82). Иногда скерцозность принимает довольно острые формы, и тогда образ из добродушной шутки превращается в саркастическую пародию.

Прелюдия N19 (*Es-dur*) напоминает светлую, инструментальную песню гондольера. Характер аккомпанемента, выдержаный в баркарольном размере 6/8, подражает мерному покачиванию лодки. Мелодика пьесы очень напевна, и Прелюдия завершается полным успокоением. Ее положение между прелюдиями N18 и N20 очень органично создает разрядку напряжения.

Прелюдия N20 (*c-moll*) – гротеск в духе эксцентрических номеров оперы “Нос” и балетов Шостаковича 1920–30-х годов. Здесь и яростная неистовость, протест, традиции романтической горячности, а также черты жестокости в фактуре, гармонии. Это воспроизведение тех же образов “напряженного динамизма”, но уже на новом творческом этапе.

Прелюдия N21(*B-dur*) – очаровательное изящное пятидольное скерцо с оттенком легкого юмора.

Образец лирического стиля Шостаковича – Прелюдия N22 (*g-moll*). Здесь привлекает глубина образа, его вдохновенность и поэтичность. По сосредоточенности раздумья, *adagio* Прелюдии в известном смысле предвосхищает *largo* средней части Второй сонаты (3.С.85).

Прелюдия N23 (*F-dur*) поначалу напоминает этюд, построенный на триольных фигурах. Однако умеренный, сдержанный темп исключает ее “виртуозность”, а почти неизменный динамический уровень *piano* подчеркивают мягкий и спокойный дух всей пьесы в целом.

Линию характерных танцевальных пьес завершает Прелюдия-гавот N24 (*d-moll*). Подобно Прокофьеву, Шостакович трактует старинный танец с неоклассицистских позиций, заостряет в нем мужественные, волевые черты, насыщает гармонический язык терпкими сочетаниями. Прелюдия органично сочетает разностильные элементы, и в этой пьесе, как и в ряде других прелюдий цикла, можно услышать образную цельность, единство замысла и воплощения.



Цикл Шостаковича в известной мере связан с аналогичными сочинениями композиторов XIX и XX веков – Шопена, Скрябина, Рахманинова, Дебюсси. Можно говорить о присущем всем этим опусам богатстве воплощенного жизненного содержания, о том, что Шостаковичу, подобно Шопену, Скрябину и Рахманинову, свойственно стремление к драматизации жанра, что его прелюдии, как и сочинения Дебюсси, отличает относительно быстрая изменичивость образно-эмоционального строя.

Можно указать и на общность тональных закономерностей структуры циклов Шопена и Шостаковича – расположение пьес по квинтовому кругу. При всех этих и некоторых других чертах сходства с циклами других композиторов, сочинение Шостаковича привлекает внимание прежде всего своей новизной. Ни в одном из предшествующих циклов прелюдий не было и такого жанрового разнообразия. Отметим также небывалую широту образного содержания цикла.

#### Примечания:

1. Алексеев А.Д., Советская фортепианская музыка 1917–1945гг., М.:Музыка., 1974.

2. Должанский А., Из наблюдений над стилем Шостаковича /Черты стиля Д.Шостаковича., М.:Советский композитор., 1962.
3. Дельсон В., Фортепианное творчество Д.Д.Шостаковича., М.:Советский композитор., 1971.
4. Мазель Л., Этюды о Шостаковиче.

## ЛИРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В "ЮМОРЕСКЕ" РОБЕРТА ШУМАНА

Роберт Шуман – наиболее значительный и самый благородный из всех немецких романтиков – стоит к нам гораздо ближе, чем его современники середины XIX века.

Именно Шуман в своем постоянном стремлении к новым формам и способам выражения указал дорогу в будущее. “Меня интересует все, что происходит в мире: политика, литература, люди, обо всем я думаю на свой манер, что затем находит отражение в музыке. Поэтому многие мои композиции трудно понять”. Это признание Шумана опровергает почти неискоренимое предубеждение о композиторе-обывателе, мечтателе, далеком от действительности, углубившемся в себя. Ощутить и передать жизнь как целостный поток, в котором все соединено невидимыми нитями и окрашено единством восприятия – такова одна из важнейших задач романтического искусства. Шуман блестяще решал эту задачу в своих фортепианных “фантазиях”. Решал, идя по пути смелого обновления музыкальных форм. В шумановских импровизациях из одной темы рождались все другие.

Сам Шуман, работая над фортепианной “Арабеской” оп.18, заметил, что все тематические элементы произведения “своеобразно сплетаются один с другим” (1.C.298). Эти наблюдения касаются едва ли не важнейшей черты шумановской композиционной техники: его постоянного стремления группировать миниатюры в циклы и связывать все эпизоды цикла при помощи различных сквозных нитей.

Важно отметить, что эта техника возникла и развивалась совершенно естественно, органично. Она возникла из самой природы шумановского искусства как необходимая форма выражения его личной потребности художественного высказывания. Именно поэтому, она была наиболее индивидуальной, целеустремленной и явилась одним из важнейших элементов шумановского новаторства.

При этом, в форму последовательного ряда миниатюр Шуман любил облекать фантазии, карнавалы – как смесь реального с фантастическим.

Каждая миниатюра – своеобразная картина, характеристика настроения, иногда воплощение какого-либо жанра. Быстрая смена настроений является главной чертой Шумана. “Танцам Давидсбюндлеров” Шуман предполагает старинное изречение: “Всегда и во все времена сочетаются горе и радость. Оставайтесь скромны в радости и будьте готовы мужественно встретить горе” (перевод с немецкого). Шуману свойственна эта подчеркнутая глубокомысленность, проявляющаяся не только в изречениях, но и в самой музыке. Но это не могучие идеи Бетховена, уверенно ставящего и решающего в своих произведениях глубочайшие проблемы (2.C.35). Это скорее моменты со средоточенности, нежели обобщения глубоко последовательной мысли, занятой захватывающим все существо композитора вопросом.

Отмеченные тенденции лучше всего объясняют особенности музыкальных форм в фортепианных произведениях Шумана.

Склонность композитора к образной характерности, к обилию и частой смене музыкальных тем влекла его к сюите. При этом, его столь же органическая потребность скреплять разное общим побуждала постоянно обращаться к другим композиционным принципам, легко объединяющимся с сюитой. Таковы, прежде всего, принципы рондо и вариаций. Первый, сохраняя сюитную разноха-

рактерность, дополняет ее единством регулярно повторяющейся темы-рефрена. Второй, вариационный принцип, действует глубже, так как при известных условиях может одновременно создавать впечатление различия и единства.

Многообразные сочетания принципов сюиты, рондо и вариаций открыли для Шумана огромные художественные возможности. Культивируя эти сочетания, он выработал оригинальную форму, которую Житомирский называет сюитой сквозного строения (3.С.299).

Эта форма, имеющая ряд общеромантических признаков, естественно соприкасается с композиционными приемами многих современников Шумана. И все же, "Бабочки", "Карнавал", "Крейслериана", "Юмореска" и другие шумановские сюитные циклы остаются очень специфичными. Их отличает особенная гибкость композиционной техники, позволяющая композитору с необычайной свободой варьировать и развивать мысли, открывая всякий раз для музыкального "процесса" новое, неожиданно свежее русло.

В одном из писем к Кларе Шуман пишет: "Всю неделю я сидел у клавира и сочинял, и писал, и смеялся, и плакал вперемежку; все это ты найдешь красиво нарисованным в моем оп.20 – "большой Юмореске" (1.С.299).

К сожалению, "Юмореска" не вошла в сокровищницу мировой фортепианной литературы как "Карнавал" и "Крейслериана". Однако ее вины в этом нет. Если мы хотим следовать за парящим гением, то мы сами должны иметь крылья! (4.С.35).

Шуман в "Юмореске" требует любви, участия, внимания, проникновения в его намерения; притом, он часто причудливым образом набрасывает множество технических трудностей, после этого неудивительно, если в особенности обычновенные пианисты, к которым нельзя обращаться с подобными требованиями, не делают ни

малейшей попытки познакомиться с этой "неудобной" музыкой.

В "Юмореску" входят шесть пьес (вместе с финалом), включающих почти вдвое больше самостоятельных тематических эпизодов. Шуман с наибольшей полнотой применяет здесь свой принцип "свободных вариаций": в произведении отсутствует какая-либо определенная главная тема, но, вместе с тем, есть основной музыкальный образ, получающий в отдельных пьесах различное, хотя и родственное воплощение. Шуман охватывает лишь отдельные частные моменты объективной действительности и отражает их в "Юмореске". Развитие в миниатюрах не есть появление нового качества в результате ярких противопоставлений борьбы. Вместе с тем, это и не рост за счет увеличения или уменьшения отдельных элементов музыкального языка, это показ явления с разных сторон, лишь отдельные моменты целого, показанные в цепи миниатюр как прерывающийся ряд нескольких линий настроений.

Этот принцип собственно обуславливает и "программность" Шумана. Он одновременно стремится назвать произведение, дать ему конкретную ощущимость и, вместе с тем, протестует против буквального понимания заглавий его произведений. "Это всегда нехороший знак для музыки, если она имеет нужду в заглавии, потому что в таком случае она наверное не вытекла из глубины души, а возбуждена каким-нибудь внешним влиянием. Кто не согласится, что наше искусство может выражать очень многое, даже преследовать по-своему ход какого-нибудь события? Но те, которые хотят испытать действие и достоинство музыкальных картин, происшедших таким образом, имеют для этого легкий способ: им стоит только вычеркнуть заглавия" (5.С.114).

Важная связующая нить "Юморески" – лирика. В сущности, лирика рассеяна здесь почти всюду: начиная с

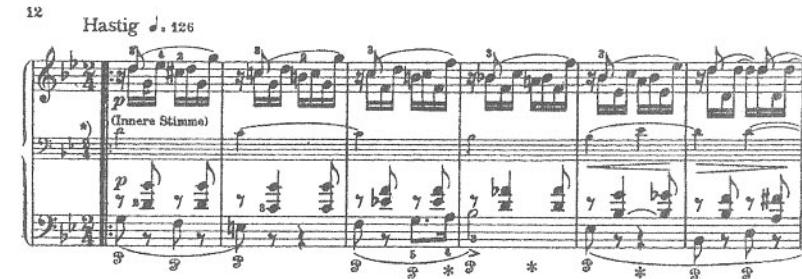
первой ноты “*fis*” и кончая финалом. В “Юмореске” запечатлелось то необычайное лирическое волнение, переполненность душевной страстью, о которых Шуман пишет в ряде писем. “Я узнал, что фантазия ничем так не окрыляется, как напряжением и тоской (...) по чему-либо, я должен был бы теперь часто разорваться на куски от избытка музыки” (6.С.133).

Тема второго эпизода интонационно очень проста, но оригинальна структура: четвертый такт неожиданно повторяет содержание первого, создавая впечатление, будто логично развернувшийся четырехтакт обрывается не закончившись; но тут же выясняется, что это “обман”: следующий четырехтакт начинается своевременно, а “лишнее” проведение одного мотива воспринимается как занятная “игра”.



Другой эпизод по своему изложению совершенно исключителен. Он изложен на трех строчках, причем средняя, где выписан ведущий мелодический голос, имеет своеобразное обозначение “*Innere Stimme*” (“Внутренний голос”);

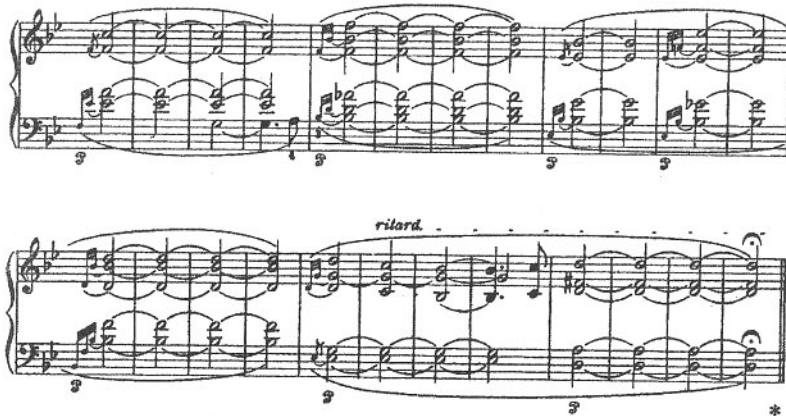
эта строчка предназначена не для исполнения, но только для того, чтобы напомнить о мелодии, скрытой в фигурационном движении правой руки:



Типичный для Шумана случай: глубокий лиризм пьесы, естественно, делает главным средством выражения мелодию, но тонкое романтическое чувство не желает высставлять “напоказ” это самое главное, самое сокровенное. И оно уводится вглубь, говоря о себе только намеком, угадываясь сквозь дымку неопределенности.

Характерность мелодических мыслей Шумана настолько ярка, что даже при краткости и эскизности они приобретают значение самостоятельных тем. Мало того, соединение таких свойств, как, с одной стороны, концентрированная выразительность и, с другой – фрагментарность, “неоформленность”, – отражает нередко самую сущность творческого замысла композитора (3.С.427).





Шумановская изобразительность – это не только натуралистическая звукопись. В своих музыкальных образах Шуман стремится уловить индивидуальную характеристику каждого явления, но не во внешнем, а, главным образом, во внутреннем его проявлении.

20

Einfach und zart  $\text{d} = 100$

От этой пьесы веет тонкой проникновенностью и вдумчивостью. В другой пьесе характерно указание Шумана: для партии правой руки – “вне темпа”, для левой руки – “в темпе”. Сила, отклоняющая движение ритма, – это выразительность слова, звук которого уже почти слышен в его музыке. Если многие формы шумановской ритмики отрицают положительные устои музыкального метра, они могут найти опору в позитивных элементах строения речи: в ее выразительной логике, в характерной структуре слова (7.C.131).

Поэтичность образов и внутренняя проникновенность, умение живописать звуками возрастает в предпоследнем эпизоде. Мир утонченно–романтических звучаний в своей призрачной иллюзорности приобретает черты еще большей интимной близости и убедительности.

26

Innig  $\text{d} = 116$  ( $\text{d} = 126$ )

Напряженная страсть пятой пьесы достигает своего апогея в небольшом, но очень ярком эпизоде *stretta*. Целая цепь бесплодных исканий, только усугубляющих сложность внутренних переживаний героя, захватывают Шумана. Весь сложный мир своих переживаний он излагает в финальной пьесе. Четверостишие Шлегеля, которое Шуман предполагает своей “Фантазии”, очень уместно в этом эпизоде:



*Сквозь все шумы земной суеты  
пробивается могайший звук,  
доступный лишь тому, кто в свою  
Україцкай вслушивается.*

Эмоциональное мировосприятие Шумана, глубоко коренящееся в мировоззрении композитора, обуславливает чисто шумановский нервный ритм, его причудливо изломанную мелодику, его броски диссонансов и частую смену гармоний.

Весь арсенал музыкального языка использован здесь композитором как средство для максимальной выразительности волнующих его мыслей и чувств. "Озарять светом глубину человеческого сердца – вот призвание художника" (Роберт Шуман).

#### Примечания

1. Jugendbriefe., Leipzig., 1910.
2. Крохмаль М.П., Роберт Шуман., М.:Музгиз., 1937.
3. Житомирский Д., Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества., М:Музыка, 1964.
3. Амброс А.В., Роберт Шуман., М.:Музыка.,1988.
4. Шуман Р., Собрание статей., том 2 (б).
5. Berthold Litzmann., Clara Schumann, Ein Künstlerleben; Bd 1, Leipzig., 1906.
6. Файнберг С., Пианизм как искусство., М.:Музыка, 1969.

Анна Артемовна Мандалян  
преподаватель ЕГК им.Комитаса

#### "СЕМЬ РАННИХ ПЕСЕН" АЛЬБАНА БЕРГА

Альбан Берг – один из классиков музыки XX в. – принадлежит к так называемой Нововенской школе, сложившейся в начале столетия вокруг А.Шенберга. Берг, как и Шенберга, принято относить к направлению австро-немецкого экспрессионизма (причем к его наиболее радикальной ветви) благодаря его поискам крайней степени выразительности музыкального языка. Ощущение беспросветности, тревоги, трагизма типично для эмоциональной окраски его сочинений. Вместе с тем, Берг – вдохновенный лирик, сохранивший в XXв. романтический культ чувства, в такой степени свойственный XIX столетию. Волны лирических нарастаний и спадов, широкое дыхание большого оркестра, заостренная экспрессия струнных инструментов, интонационная напряженность, пение, насыщенное множеством выразительных нюансов, составляют специфику звучания его музыки, и эта полнота лирики противостоит безнадежности, гротеску и трагизму.

*А.Берг родился 9 февраля 1885 года в Вене. В семье Бергов любили книги, увлекались игрой на рояле, пением. Старший брат Чарли занимался вокалом, и это дало повод юному Альбану сочинять многочисленные песни с сопровождением фортепиано. Судьба свела его с уже признанным композитором и педагогом Арнольдом Шенбергом, пользовавшимся репутацией педагога-новатора (1.C.54). Берг учился на классических образцах, приобретая, в то же время, умение использовать новую технику для новых типов выразительности. Первые произведения Берга на-*

писаны в додекафонной технике. К ним относятся Фортепианная соната (1908), Первый квартет для струнных (1910), пьесы для кларнета и фортепиано (1913), в которых применяется и так называемый всеинтервальный ряд. В "Трех отрывках для оркестра" (1914) автор уже овладевает всеми характерными особенностями оркестровой композиции новой венской школы. Примкнув к теоретическому основоположнику додекафонии – своему учителю, Альбану Бергу не стал его абсолютным последователем, он сумел сохранить свой индивидуальный талант, связанный с редкой по силе эмоциональностью музыкального высказывания, не порвал с поздним романтизмом в языке и образном выражении своих сочинений, поэтому Берга иногда называли "романтиком додекафонии". Образцами зрелого творчества Берга являются камерные инструментальные сочинения: камерный Концерт для фортепиано, скрипки и 13 духовых инструментов (1925), концертная ария "Вино" (на ст. Ш.Бодлера в переводе С.Георге, 1929), "Лирическая сюита" для струнного квартета (1926), Соната для фортепиано. В 1928 году композитор начал работать над оперой "Лулу" (по пьесам "Дух земли" и "Ящик Пандоры" Ведекинда). Остро ощущая враждебность окружающего мира, Берг написал в год смерти свою "лебединую песню" – Концерт для скрипки "Памяти ангела", произведение крупного симфонического плана. Скрипичный концерт является вершиной инструментального творчества Берга, новой ступенью в истории этого жанра – ему придан трагический характер реквиема (2.С.343). Наряду с оперой "Воцтек", Скрипичный концерт стал часто исполняемым и наиболее приемлемым для восприятия широкой публикой произведением. Берг умер 24 декабря 1935 года, немного не дожив до пятидесяти лет.

Автору этих строк довелось вместе со своим постоянным партнером, солисткой Национального театра оперы и балета им. Спендиаряна, сопрано Гаяне Гегамян стать пер-

выми в Армении исполнителями вокального цикла Альбана Берга "Семь ранних песен". Наш дуэт, в котором царит атмосфера "враждебности" к стандарту, постоянно находится в поиске мало исполняемых произведений как современных авторов (3.), так и авторов эпохи барокко, *bel canto* (4.), французских и немецких романтиков, англо-американских композиторов.

Концерт, посвященный 100-летию со дня создания цикла, состоялся 19 мая 2007 года в Доме камерной музыки им. Комитаса (5.С.6). Отдельные песни этого цикла, такие, как "Ночь", "Соловей" получили широкую известность, однако полное построение цикла предстало интереснейшим полотном-коллажем всевозможных состояний: от покоя к романтическому созерцанию и далее к экстазу. Стиль ранних песен Берга, как впоследствии указывал Шенберг, колебался между И.Брамсон и Г.Вольфом. Пластика звучащего слова, умение передать тончайшие изгибы поэтического текста проявились на заре композиторской деятельности Берга, о чем можно судить по великолепному циклу "Семь ранних песен" (6.С.61)\*.

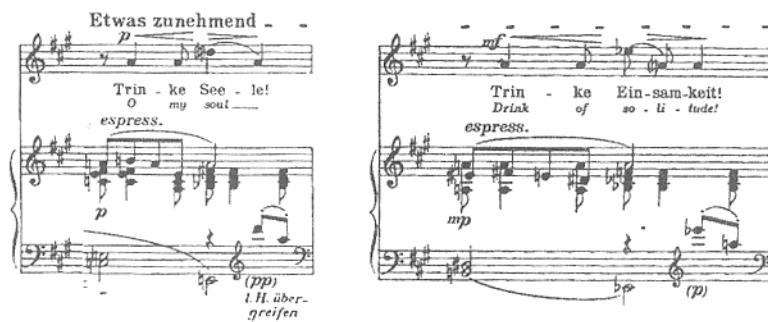
"Меня поразила драматургия цикла, качество поэзии и ее удивительная взаимосвязь с музыкой", – говорит Гаяне Гегамян. – Для певца определенную трудность представляет усложненный гармонический язык цикла и вокальная партия, насыщенная скачками и приближенная к инструментальной, но все это, безусловно, оправдано внутренним содержанием и безупречной драматургией произведения".

Итак, "Семь ранних песен", датированных 1907-м годом.

"Ночь" (стихи Карла Хауптмана) потрясает многослойностью, полилинеарностью и, если угодно, самодостаточностью фортепианного сопровождения. Создается

\* Существует также интересная версия-переложение "Семи ранних песен" для оркестра.

ощущение воздушной “подушки”, внутри которой как бы облаченная чудесным образом в рамки аккомпанемента на два *pp* вокальная линия, несущая смысл романтических строк о туманной, облачной ночи, сребристых тропах, некоей чудесной мистической стране, возвышающейся из скрытого лона природы. И, как тайная драма, образ черного бука (*Buchenbaum*), олицетворяющего одиночество блуждающей в пространстве души. Сочетание “арпеджиированной” техники изложения (романтическая страна) и насыщенных октавных “накладов” (образ буков) создают внутреннее противоречие двух состояний, исход которых отражается в безнадежной тоске возгласа “Пей, душа, одиночество!”, в восходящих и нисходящих кварте, а затем квинте в вокальной линии и звенивших *pp* в ответе фортепиано.



Эмоционально насыщенный, глубокий образ мятущейся во тьме человеческой души изумительно передан автором в почти оркестровом аккомпанементе. Максимальная сосредоточенность в самостоятельности звуковедения каждой линии: прослушивание *divisi* в басу, “регистровое” вызвучивание правой руки для проникновения в туманный романтизм, если угодно, мистицизм.

Естественным продолжением “Ночи” является “Песнь из камышей” (стихи Николауса Ленау). Более персонифицированное и чувственное по содержанию произведение,

повествующее о загадочном шепоте из камышей на закате и образе любимой девушки. Мягкий размер (6/8), плавная, в стиле *Lied* вокальная линия сочетаются органичным образом с эффектным раздвоением “разработки” в аккомпанементе, переходящим в многослойную фазу “разработки” и изумительное “камышовое” *tranquillo* на синкопированном басу, переходящим в конце в теноровую линию.

Магнитическое обаяние “Песни из камышей” составляет комбинированный контакт разновекторных видов музыкального материала, сочетание нежного и одновременно плотного касания.

Самая популярная, третья песня цикла – “Соловей” (*стихи Теодора Шторма*). Извечная тема соловья и розы, возлюбленного и возлюбленной, любви к шаловливой девочке опять-таки великолепно выписана в “двойственном” стиле.

*Zart bewegt (J: ca 96)*

Das macht, es hat die Nach - ti - gall die gan - ze  
The night in - gale, which sings to thee throughout the  
weich und ausdrucks voll

*etwas zögernd -*

*sempre expr.*

*Nacht night, ge sun - gen;*

*Etwas langsamer (J: ca 84)*

war doch sonst ein wil - des Blut; nun geht sie tief in Sjn - nen,  
used to be a wild young maid, now she in mod i - ta - tion  
zart betont

*molto p*

*ebenso*

Октаавные побудки “соловьиной” части и синкопированный блок прекрасный девы при абсолютной простоте как вокальной линии, так и сопровождения делают этот романс абсолютным “бестселлером” мировой вокальной лирики. Недаром “Соловей” входит в обязательную программу ряда международных конкурсов!

Четвертый номер цикла, который в дословном переводе звучит как “Корона снов” (*стихи Р.-М.Рильке*), – самое полифоничное и сложное по изложению произведение цикла. Концертмейстерам настоятельно рекомендуется исполнять вписаные ноты партии валторны как дополнительно имитирующие вокальную линию в музыкальном пространстве.

*(molto) - a tempo*

*cresc.*

*Und dann, And then,*

*dann kamst and then du mir die*

*espr.*

*Horn \*)*

*(pp)*

*poco accel.*

*See soul le neh geh men er*

*p espri.*

\* Siehe Anmerkung S. 32 / see note p. 32

Изобилие густой гармонизации аккордов с хитроумными подголосочными аппликациями и мощным вокальным дыханием на огромных фразировочных расстояниях у певца создает настроение нервной экзальтированности. Отличающееся невероятной сложностью и внутренней монументальностью, это произведение стоит бровень с оперными фрагментами Берга.

Пятая песня *“В комнате”* (стихи Иоанна Шлафа), – бесспорно, маленький шедевр. Как тишиь после бури, это чрезвычайно интимное по настроению произведение.

Alban Berg

*Leicht bewegt (♩ = ca 69)*

Herbst - son - nen - schein  
An auf - amm night.  
Der lie - he  
The eve - ning

molto  
*p*

A - bend blickt so still  
looks in with its dg her - ein.  
Ein

*mp*

Выписано предельно скучными средствами выразительности: воздушная педаль, полустаккатный микстовый штрих у пианиста, легкое, эфирное, как бы на эффекте снятого, дыхание у певца создают картину осеннего солнца, камелька, “глаза в глаза” с любимой. И тихо тянутся минуты...

“Ода любви” (стихи Отто-Эрика Хартлебена) – наиболее чувственное произведение цикла. Написано стилистически одноплановым музыкальным языком – пунктирный бас и взлетное арпеджиато на протяжении всего романса.

a tempo

Am off - en Fen - ster lauschte der Som - mer wind, den door,  
A breeze of sum - mer stood by the gar den door,

*p*

I.H.

und uns - ger to - voca - lise  
I.H.

В вокальной линии практически отсутствуют сильные доли, имитируется вздох, а длинная фразировочная волна, как и в “Короне снов”, требует от вокалиста огромного дыхания не только для дистанции, но и для плотной словесной опоры.

Поистине симфоническим размахом отличается финальная песня “Летний день” (стихи Пауля Хохенберга), которая относится к разряду исполняемых. Она изобилует вводными нотами, перенятыми из оркестрового переложения. Метрическая разноплановость средней и крайних частей, шквалистый темп, огромное дыхание как в вокальной партии, так и у пианиста позволяют приравнять

этот романс к мощной оперной арии. Философское содержание этого полотна – о связи Длани Господней с природой, чувствами, о вселенской Любви – делает его одним из самых выдающихся романсов в австро-немецкой вокальной музыке первой половины XX века.

**Tempo I.**

Im Wie - sen - sang ver - stummt die  
For beau - ty all your words doth

**poco accel. cresc.**

Brust, nun schweigt das Wort, wo Bild um Bild  
steal, and comes in silence with the view

**allargando**

zu dir zieht und dich ganz er füllt.  
of ev - en tide, and fill eth you.

**(cresc.)**

**subito mf**

**r. H.**

**p**

**\***

### Примечания

1. Алексеева, Григорьев., Зарубежная музыка XX века., М.:Знание., 1986.
2. Холопова В., О композиционных принципах Скрипичного концерта Берга., /Музыка и современность., М.:Музыка., 1969.
3. Мандалян А., Беседы о скандинавской вокальной лирике., Ер.:Арина., 2008.
4. Мандалян А., Головная боль Джоаккино Россини, или семь музыкальных моментов., Ер.: Арина., 2008.
5. Դանիելյան Ս., «Ալբն Բերգը «Դաշտի Երևան»., //Առաջութ. 18 մայիսի, 2007.
6. Тараканов М., Музикальный театр А.Берга., М.:Советский композитор., 1976.

## Summary

This very Educational and Methodical Collection (vol. 5) of the Yerevan State Conservatory after Komitas (YSC) is dedicated to the 5<sup>th</sup> Anniversary of the issue. The collection was established in 2006 on the confirmation of Scientific Committee of the YSC.

The issue consists of several parts. Each part presents the educational and methodical works of the specialists of a concrete Chair at the YSC.

The first part which presents the works of the specialists of the Chair of Overall Piano starts with three articles by YSC docent Margarita Sargsyan. The first article illuminates the schedule by Robert Andriasyan according to which students should practice. The second one analyzes the fingering samples in clavier works by J.S.Bach. The third article of the author illuminates professor R.Andriasyan's early time pedagogical recommendations.

YSC docent Nelli Nazaryan writes about some aspects of psychological influence in the methods of the piano playing pedagogy. YSC docent Eleonora Stepanyan under one heading: "My Outstanding Pedagogues" presents three articles which illuminate the creative life and methods of the piano playing teaching of her teachers Yevgenia Chernyavskaya, Genrikh Neygauz and Alexander Goldenveyzer.

The Special Piano Playing Chair is presented by YSC pedagogue Areg Sargsyan. The author tells about the clavier piano score of the Romance by A.Skryabin.

The Chair of Stringed Instruments is presented by YSC docent Gayane Harutyunyan. She writes about the performing mastery of harp players.

The Chair of Music Theory is presented by YSC pedagogue Ruzanna Stepanyan. The author writes about the ways of developing the national way of thinking in music.

The part presenting works of the specialists of the Chair of Performing and Pedagogical Practice begins with the article by PhD, YSC professor Lilit Grigoryan. She writes about creative initiative developing as the base of success in students bringing up. YSC pedagogue Zhanna Bagramyan writes about some peculiarities of N.Stepanyan's performing style. YSC docent Shushanik Babayan presents some regularities of melodic line developing in polyphonic music by J.S.Bach. YSC pedagogue Gohar Zalinyan illuminates "Album for Children" (Methodical Directions) by R.Sargsyan.

The part presenting works of the specialists of the Solo Singing Chair begins with the article by YSC docent Margarita Hovsepyan. The author tells about the role of word in musical and artistic image creating. YSC pedagogue Armenuhi Seyranyan presents three articles. The first one is dedicated to the Armenian spiritual songs of Middle Ages and their interpreting peculiarities,

whereas the second one illuminates some difficulties of singing art. The third article is about naturalness in the singing art. YSC pedagogue, lecturer Hrant Khachikyan presents two articles. The first one is dedicated to the evolution and peculiarities of children's voice apparatus and voice, whereas the second one presents the evolution and peculiarities of children's voice apparatus and voice in the period of puberty.

The part presenting works of the specialists of the Chair of Chamber Ensemble begins with the article by YSC pedagogue Anahit Israyelyan. The article is about S.Hovhannisyan's instrumental, three chamber works. YSC pedagogue Irina Badalyan presents two articles. In the first one she writes about the mastery of playing in ensemble, whereas in the second one she illuminates the psychological and creative aspects of work with students in the class of chamber ensemble. YSC pedagogue Julietta Khachatryan writes about J.S.Bach's style and her own methodical observations. YSC docent Gayane Oganesyan presents two articles. The first one gives a historical view of composer-performer phenomenon with some methodical notes, whereas the second one presents the phenomenon of composer-performer-listener.

The part presenting works of the Chair of Concertmaster Preparing starts with two works by YSC pedagogue Olga Khostikyan. The first article observes the problem of theme organization of Preludes "Well tempered Clavier" by J.S.Bach (on the base of Prelude Cis major, 2 vol.), whereas the second one illuminates some aspects of performing the Second Sonata for violin and piano by R.Schumann. YSC pedagogue Liana Gasparyan presents two works. In the first one she writes about some peculiarities of the work of concertmasters, whereas in the second one she illuminates some peculiarities of Chopin's harmonic language (on the base of etudes). YSC pedagogue Susanna Yerityan presents two articles. The first one presents the Fourth Sonata as a braking work from Romanticism to Symbolism in A.Skryabin's creation, whereas the second one is about the principle of theme connection as a basic factor in the formation of sonata form. YSC pedagogue Ruzanna Bek-Marmarcheva presents two articles. In the first one she writes about some aspects of student-accompanist's work, whereas in the second one she illuminates the peculiarities of vocal creation of P.Tchaikovski and Musorgski. YSC pedagogue Gohar Kyureghyan writes about some aspects of concertmaster mastery. YSC pedagogue Suzanna Hambardzumyan presents two articles. In the first one she writes about some peculiarities of piano preludes by D.Shostakovich, whereas in the second one – lyrical images in the "Humoreske" by R.Schumann. YSC pedagogue Anna Mandalyan writes about "Seven Early Songs" for voice and piano by A.Berg.

**ԲՈՎԱԿԱԿՈՒԹՅՈՒՆ  
СОДЕРЖАНИЕ**

Խմբագրի կողմից .....	3
<i>Հնդիանուր դաշնամուրի ամբիոն</i>	
<i>Кафедра общего фортепиано</i>	
Саркисян М.М.	
РАСПИСАНИЕ РАБОТЫ, СОСТАВЛЕННОЕ РОБЕРТОМ АНДРИАСЯНОМ ДЛЯ УЧЕНИКА .....	6
Саркисян М.М.	
АППЛИКАТУРНЫЕ ОБРАЗЦЫ В КЛАВИРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ И.С.БАХА .....	10
Саркисян М.М.	
ИЗ РАННИХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ РЕКОМЕНДАЦИЙ ПРОФЕССОРА Р.Х.АНДРИАСЯНА .....	18
Назарян Н.Э.	
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО .....	27
Степанян Э.А.	
МОИ ВЫДАЮЩИЕСЯ ПЕДАГОГИ:	
ЕВГЕНИЯ ВАСИЛЬЕВНА ЧЕРНЯВСКАЯ .....	35
Степанян Э.А.	
ГЕНРИХ ГУСТАВОВИЧ НЕЙГАУЗ (1988–1964) .....	39
Степанян Э.А.	
АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР (1875–1961) .....	46
<i>Դաշնամուրային ամբիոն</i>	
<i>Кафедра специального фортепиано</i>	
Саркисян А.В.	
О ФОРТЕПИАННОМ ПЕРЕЛОЖЕНИИ РОМАНСА А.Н.СКРЯБИНА .....	56

Հարային ամբիոն	
<i>Кафедра струнных инструментов</i>	
Արդյունյան Գ.Մ.	
ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ МАСТЕРСТВЕ АРФИСТА .....	64
<i>Երաժշտության տեսության ամբիոն</i>	
<i>Кафедра теории музыки</i>	
Ստեփանյան Պ.Վ.	
О ВОСПИТАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ .....	72
<i>Կատարողական արվեստի պատմության և մանկավարժական պրակտիկայի ամբիոն</i>	
<i>Кафедра исполнительства и педагогической практики</i>	
Գրիգորյան Լ.Ե.	
РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНИЦИАТИВЫ – ЗАЛОГ УСПЕХА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ УЧЕНИКА .....	80
Բագրամյան Ջ.Ղ.	
О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ Հ.Ի.ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ .....	91
Բաբаяն Շ.Օ.	
НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ МЕЛОДИЧЕСКИХ ЛИНИЙ В ПОЛИФОНИИ И.С.БАХА.....	97
Զալիմյան Գ.Գ.	
ՈՈՒՐԵՆ ՍԱՐԳԱՅԻՆ «ԱՎԱԿԱԿԱՆ ԱՐՈՒԾ»	
ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ՑՈՒՑԱՆՈՒՅՆ	105
<i>Սեներգեողության ամբիոն</i>	
<i>Кафедра сольного пения</i>	
Օվսեպյան Մ.Ի.	
ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА В СОЗДАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА .....	116
Սեյրանյան Ա.Ա.	
ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԵՐԸ ՄԻԶԱՆԱԴՐՈՒՄ ԵՎ ԴՐԱՑ	
ՄԵԿՆԱՐԱՄԱՆ ԱՈԱԶԱՆԱՀԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ .....	125
Սեյրանյան Ա.Ա.	
ԵՐԳԱՐՎԵՍԻ ԲԱՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ .....	131

<b>ԱԵՐԱՆՅԱՑ Ա.Ա.</b>	
ԲՆԱԿԱՌՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՐԳՉԱԿԻ ԱՐՎԵՏՈՒՄ .....136	
<b>Խաչիկյան Գ.Գ.</b>	
ԵՐԵՒԱՆԵՐԻ ԶԱՅՆԱՅԻՆ ԱՊԱՐԱՏԻ ԵՎ ԶԱՅՆԻ ԵՎՈԼՅՈՒՑԻԱՆ ՈՒ ԱԽԱՋԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ .....142	
<b>Խաչիկյան Գ.Գ.</b>	
ԵՐԵՒԱՆԵՐԻ ԶԱՅՆԱՅԻՆ ԱՊԱՐԱՏԻ ԵՎ ԶԱՅՆԻ ԶԱՐԳԱՅԻԱ ԱԽԱՋԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԶԱՅՆԱՓՈՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ԾՐՁԱՆՈՒՄ .....147	
<b>Կամերային անսամբլի ամբիոն</b>	
<b>Կաֆեդրա կամերող անսամբլի</b>	
<b>Խորակյան Ա.Ո.</b>	
Ա.ՅՈՎՃԱՆԻՍՅԱՆԻ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ, ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԵՐԵՔ ՍՏԵՂԴԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱՎԱՆ .....158	
<b>Բադալյան Ի.Ս.</b>	
ՄԱСՏԵՐԸ ԱՆՍԱΜԲԼԵՎՈՅ ԻԳՐԻ .....162	
<b>Բադալյան Ի.Ս.</b>	
ՊՍИХՈԼՈԳԻԿԱԿԻ ՏՎՈՐՉԵԿԱԿԻ ԱՍՊԵԿՏՆ ՌԱԲՈՒՄ ՀԱՆԴԻՍԱԿԱՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՆՎԱՐԱՆԻ ԱՆՍԱՄԲԼԻ .....169	
<b>Խաչատրյան Դ.Ս.</b>	
<b>ՍՏԻԼ ԲԱԽԱ</b>	
(մեթոդիկական համապատասխանություն) .....176	
<b>Օգանեսյան Գ.Ս.</b>	
<b>ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐ – ԻՍՊՈՂՆԻՏԵԼԻ</b>	
(պատմական էքսկուրս և մեթոդիկական համապատասխանություն) .....184	
<b>Օգանեսյան Գ.Ս.</b>	
<b>ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐ – ԻՍՊՈՂՆԻՏԵԼ – ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԱՆՎԱՐԱՆԻ</b>	
ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐ – ԻՍՊՈՂՆԻՏԵԼ – ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԱՆՎԱՐԱՆԻ – ՀԱՆԴԻՍԱԿԱՆ ԱՆՎԱՐԱՆԻ .....200	
<b>Կոմերտմանական ամբիոն</b>	
<b>Կաֆեդրա կոնցերտմեյստերական պատրաստության</b>	
<b>Խոտիկյան Օ.Ա.</b>	
Կ ՎՈՊՐՈՍՈՒ ԱՆՎԱՐԱՆԻ ԱՐՎԵՏՈՒՄ ՊՐԵԼՈՒԴԻ ՀԱՆԴԻՍԱԿԱՆ ԱՆՎԱՐԱՆԻ (առաջարկական պատրաստություն) .....210	
<b>Խոտիկյան Օ.Ա.</b>	

<b>НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНЕНИЯ ВТОРОЙ БОЛЬШОЙ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Р.ШУМАНА .....220</b>	
<b>Гаспарян Л.С.</b>	
О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА .....233	
<b>Гаспарян Л.С.</b>	
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ШОПЕНА (на примере этюдов) .....239	
<b>Ерицян С.К.</b>	
ЧЕТВЕРТАЯ СОНАТА КАК ПЕРЕХОДНЫЙ ЭТАП ОТ РОМАНТИЗМА К СИМВОЛИЗМУ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н.СКРЯБИНА .....247	
<b>Ерицян С.К.</b>	
ПРИНЦИП ТЕМАТИЧЕСКОЙ ВЗАИМООБУСЛОВЛЕННОСТИ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ФАКТОР ФОРМООБРАЗОВАНИЯ СОНАТНОЙ ФОРМЫ .....258	
<b>Бек-Мармарчева Р.Б.</b>	
О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ РАБОТЫ СТУДЕНТА-АККОМПАНИАТОРА .....272	
<b>Бек-Мармарчева Р.Б.</b>	
ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ЧАЙКОВСКОГО И МУСОРГСКОГО .....278	
<b>Кюрегян Г.М.</b>	
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА .....283	
<b>Амбарцумян С.Օ.</b>	
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННЫХ ПՐԵԼՈՒԴԻ Դ.Դ.ՇՈՏԱԿՈՎԻՉԱ .....288	
<b>Амбарцумян С.Օ.</b>	
ЛИРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В “ՅՈՄՈՐԵՍԿԵ” РОБЕРТА ШУМАНА .....302	
<b>Мандалян А.Ա.</b>	
“СЕМЬ РАННИХ ПЕСЕН” АЛЬБАНА БЕРГА .....311	
Summary .....322	

ՈՒՍՈՒՄՆԱՎԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՃԽԱՑՎԱՔՆԵՐԻ  
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՊՐԱԿ 5/2008

СБОРНИК  
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ

ВЫПУСК 5/2008

Չափսը՝ 60x84 1/16. Թուղթը՝ օֆսեթ:

20. 5 տպ. մամուլ:

Տպաքանակը՝ 101:

Տպագրվել է «ՍՈՒՐԲ-ՍԵՐ» ՍՊԸ-ում:  
Օտպечатано в ООО "СУРБ-СЕР".

«ԵՊԿ հրատարակչություն» - Երևան 2008, Սայաթ-Նովա 1ա  
“Издательство ЕГК” - Ереван 2008, ул. Саят-Нова 1а

Հեռ. Տել. 523 993+118  
E-mail: [ysc@edu.am](mailto:ysc@edu.am)  
Fax: (+374 1) 563 540