

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

**МИНИСТЕРСТВО ОБЩЕГО И  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

**ОГОУ СПО  
ТАГАНРОГСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ**

**МЕТОДИКА,  
ПЕДАГОГИКА,  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

**СБОРНИК СТАТЕЙ**

**ТАГАНРОГ-2007**

***Рецензенты:***

*Н. М. Диденко, кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки и  
композиции РГК им. С.В.Рахманинова*

*С.И. Дубатова, ведущий специалист отдела  
управления образовательными  
учреждениями, учреждениями искусств и  
кинематографии Министерства культуры  
Ростовской области*

*Составители – С. Надлер, Е. Монова  
Технический редактор – Е. Монова  
Редактор – Т. Карнаухова*

## **ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ**

Настоящий сборник составлен из материалов, подготовленных преподавателями Таганрогского государственного музыкального училища. В сборнике четыре раздела, каждый из которых объединён общими задачами методического, научного, педагогического характера.

### **1-й раздел.**

#### **«ИСТОРИЯ, ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА»**

*Елена Монова. «Натурфилософские воззрения Бетховена как «ключ» к пониманию «позднего» творчества композитора».*

В статье раскрывается одна из наименее исследованных в музыковедении сторон творчества великого композитора. Отражение в музыке натурфилософских воззрений Бетховена, его миропонимания,

космогонического восприятия картины мира, не претендуя на исчерпывающее решение всей проблемы «позднего» творчества Бетховена, представляет метод исследования, «ключ» к постижению идеи и композиционной логики ряда бетховенских произведений.

***Жанна Ороева. «Кристоф Виллибальд Глюк. Принципы оперной реформы на примере оперы «Орфей».***

В статье изложена одна из самых непростых тем курса зарубежной музыкальной литературы. Основные положения оперной реформы Глюка рассмотрены на примере оперы «Орфей». Материал может быть использован в педагогической практике как лекция для студентов.

*Юлия Терехова. «Из истории становления и развития исполнительства на клавишных инструментах в России».*

Статья представляет собой развёрнутую историческую справку с подробными ссылками на литературу. Предназначена в помощь студентам ПЦК «Специальное фортепиано» при подготовке к Государственной итоговой аттестации по дисциплине «Педагогическая подготовка».

*2-й раздел.*

*«АНАЛИТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ:  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЕРСИИ»*

*Ольга Букиша. «Некоторые составляющие компоненты творческой работы пианиста-интерпретатора».*

В статье представлены философские, энергетические и психофизические основы

интерпретации как специфического, уникального вида деятельности музыканта-исполнителя.

***Ирина Николайчук. «П.И. Чайковский: «Снова, как прежде, один...» - лейтгармония Чайковского: особенности применения, роль в гармоническом языке романса (опыт гармонического анализа)»***

Автор предлагает развёрнутый аналитический комментарий к одному из самых известных и часто исполняемых романсов Чайковского. Технологический анализ становится здесь и целью, и одним из составляющих стилового анализа. Устанавливаются логические связи стиля, формы и гармонического языка как такового.

***Светлана Надлер. «Петрушка» Игоря Стравинского: ладовая драматургия. От техники лейттонов – к магическому***

***воздействию ситуации на персонаж. Наблюдения над ладовым уровнем звукового языка».***

Подробный аналитический комментарий к музыкальному тексту балета Стравинского «Петрушка». Внимание читателя здесь обращено на применение ладов в звуковой ткани балета, а также выделены звуки, которые возможно воспринимать как лейттоны балета. В учебной практике материал статьи можно применять при изучении балета «Петрушка» в курсах «Отечественная музыкальная литература», «Анализ музыкальных произведений», «Современная гармония».

***Людмила Корнева. «Черты стиля А. Скрябина на примере фортепианного концерта fis-moll op. 20».***

В статье даётся целостная аналитически-интерпретационная трактовка фортепианного концерта Скрябина в контексте его эстетики, философии и исполнительских устремлений. Три раздела статьи – вводный историко-эстетический, драматургический и интерпретационный – дают объёмную картину авторского взгляда на драматургию, форму и стиль произведения.

***Юрий Сахно. «Вариации на тему Корелли».***

Статья состоит из трёх разделов. В первом дана историческая картина фортепианного пути С.В. Рахманинова. Жизненный путь Рахманинова дан сквозь призму его фортепианной музыки.

Второй раздел статьи посвящен анализу средств выразительности и образов Вариаций. Подробно характеризуются в развитии

«четыре образные сферы: напевно-лирическая, трагическая, мистериозная и скерцозная».

В третьем разделе анализируются виды возможной архитектурной трактовки цикла.

***Татьяна Пащенко. «О прелюдии и фуге с-толл ор.87 Д.Шостаковича».***

Статья продолжает тему, заявленную в прошлом году сборником нашего учебного заведения, посвящённым 100-летию Д. Шостаковича. Сделан подробный методико-исполнительский анализ цикла. В публикации излагаются как соображения эстетического, так и методико-исполнительского порядка.

*Татьяна Бугакова. «В.С. Ходош.  
Десять пьес для фортепиано».*

Статья посвящена методико-исполнительскому анализу одного из самых исполняемых циклов Виталия Ходоша «Десять пьес для фортепиано». Цикл интересен тем, что его могут исполнять как учащиеся музыкальных школ, так и в качестве самостоятельно выученных пьес студенты начальных курсов среднего профессионального звена. Перед каждым возрастом стоят свои исполнительские задачи. В материале, наряду с исполнительскими ремарками, подробно и художественно описан образный мир цикла, воссоздание которого и является конечной целью юного исполнителя.

### 3-й раздел.

## «ПСИХОЛОГИЯ ОБУЧЕНИЯ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ»

*Алла Калашникова. «Организация работы с перспективными учащимися ДМШ».*

Публикация посвящена одной из насущных и наболевших проблем музыкального образования: проблеме набора в музыкальные школы способных детей. В работе высказан ряд педагогических соображений системного характера, даны критерии, по которым выявляется по-настоящему способный ученик.

*Татьяна Карнаухова, Николай Карнаухов. «К вопросу повышения исполнительской подготовки учителя музыки».*

В статье обрисован круг проблем и педагогических задач, связанных с многокомпонентной профессиональной подготовкой музыкантов-исполнителей. Подчёркивается базовая роль слухового самоконтроля музыканта, отражена важность изначально творческого подхода музыканта к исполнению, первичность внутреннего слуха и исполнительского интеллекта, который должен всегда быть основой для любой интерпретации и любой тренировки исполнительского аппарата.

***Наталья Побегайло. «Роль занятий в классе ОКФ в формировании навыков самостоятельной работы учащегося над образными и технологическими задачами музыкального произведения».***

Статья касается занятий со студентами музыкального училища в рамках дисциплины

«Общий курс фортепиано». Подробно сформулирована проблема подготовленности музыкантов к владению фортепиано. Высказывается ряд ценных наблюдений, замечаний и пожеланий к проведению уроков, закреплению навыков в рамках концертной деятельности.

*Алла Тикунова. «Психологические аспекты подготовки музыканта к публичному выступлению».*

Материал посвящён способам преодоления сценического волнения. Даётся ряд пояснений, советов, высказываются различные наблюдения как психологического, так и психофизического порядка.

#### 4-й раздел.

#### «МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ»

*Людмила Рысухина. «Из опыта работы над интервалами».*

В публикации подробно изложены различные этапы работы с интервалами в диапазоне от начальных классов музыкальной школы – и до старших курсов среднего звена. Опора в этом виде работы даётся на звучащий материал: это и популярные песни, и образцы классической музыки, которые либо проходятся по программе, либо находятся в слуховом поле восприятия учеников.

***Ольга Наутова. «Расшифровка записей народной музыки».***

В статье сформулированы основные методы ладового, структурного и ритмического анализа фольклорной песни, бытующей на территории России. Определены особенности записи, специфически целесообразные для фольклорной музыкальной системы.

С. Надлер, Е.Монова

## I. ИСТОРИЯ, ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА

*Елена Монова.*

*«Натурфилософские воззрения*

*Бетховена как «ключ» к пониманию  
«позднего» творчества композитора».*

Бетховен не оставил потомкам письменных изложений своих натурфилософских воззрений. Отсутствие документов, излагающих взгляды композитора на устройство мироздания, эволюцию жизни на земле, коллизию материи и духа, затрудняет работу исследователя, изучающего данную проблему. Судить о натурфилософских воззрениях Бетховена представляется возможным лишь на основании опосредованных, косвенных источников, одним из которых является сама

музыка композитора, другим – круг его философских и литературных интересов.

Постоянная потребность в непрестанном расширении своего кругозора, высокая требовательность к себе, исключительная художественная впечатлительность и отзывчивость обусловили широту и многогранность интересов композитора. «Не существует трактата, который для меня оказался слишком бы ученым, - писал Бетховен Гертелю (2.11.1809г.). – Нисколько не претендуя на собственно ученость, я с детства, однако, стремился постигнуть то лучшее и мудрое, что создано каждой эпохой. Позор артисту, который это не считает для себя обязательным хотя бы в меру своих сил».

Интересы Бетховена распространялись на историю и политику, философию, достижения современного естествознания,

вопросы религии Египта, космогонические проблемы. Увлечение композитором проблемами мироздания, космогонии привело его к изучению современных ему достижений натурфилософии и астрономии.

Н. Фишман в статье «Бетховенское восприятие сочинений Канта и их реминисценции» отмечает, что Бетховен имел в своей библиотеке труды по астрономии И.Канта («Всеобщая естественная история и теория неба»), И.Бодэ, К.Штурма («Размышления о деяниях бога в природе»).

Не ограничиваясь восприятием взглядов крупнейших мыслителей-философов своего времени на развитие природы, эволюцию жизни на земле, композитор пытался составить собственную концепцию картины мироздания. По его представлению, мир, имея божественную первооснову, развивается по

законам природы. В этой, на первый взгляд простой формулировке, заключены долгие размышления и поиски. С одной стороны, Бетховена занимала загадка понятия божества, в поисках разрешения которой он обращался к учениям древних греческих мыслителей, древних египтян и индусов. С другой стороны, пытался постичь закономерности природы.

Л.Ноль в своей монографии о Бетховене приводит выписанные и всегда хранившиеся на его письменном столе три надписи египетского храма в Саисе:

«Я – все, что существует».

«Я все, что есть, было и будет. Ни один смертный не снимал с меня покрова».

«Он един сам по себе, и этому единственному все земное обязано своим существованием».

В книге, откуда заимствованы надписи, Бетховен сделал пометку: «Трудно было бы дать более высокое религиозное представление о творящем божестве»<sup>1</sup>.

Насколько значительно повлияли эти надписи на формирование собственного бетховенского понимания бога видно из следующей дневниковой записи композитора: «Бог не облечен материей, поэтому и понятие о нем не может быть определено; так как Он невидим, Он не имеет образа. Из творений его, однако, мы можем заключить, что Он вечен, всемогущ, вездесущ». И дальше: «Мир возник не из случайного сочетания атомов; если в нем существует порядок и красота – значит есть Бог!»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ноль Л. Бетховен, его жизнь и творения. М., 1892, т. 2, с. 418-419

<sup>2</sup> Ноль Л. Бетховен, его жизнь и творения. М., 1892, т. 2, с. 72, 84

Непосредственно с первой надписью связана характерная особенность бетховенского понимания бога – отождествление последнего с бесконечным реальным миром. Пантеизм, то есть обожествление природы, становится определяющей чертой мировосприятия Бетховена. Дневниковые записи композитора оставили нам свидетельства его восторженного преклонения перед каждым предметом природы как проявлением божественного: «Не говорит ли мне каждое дерево на земле: свят, свят! Восторг в лесу! Кто может все это выразить?» или: «Я охвачен блаженством, я счастлив в лесу; каждое дерево говорит о тебе. О боже! Какое величие!»<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Сохор А. Этические основы бетховенской эстетики. – В кн.: Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство. Л., 1970, с. 10

Определив божественную первооснову мира, Бетховен пытался составить собственную концепцию эволюции жизни на земле.

Интерес к природе как таковой, осмысление ее закономерностей, стремление проникнуть в «полный тайн созидательный строй природы» становится характерной чертой времени. Отношения людей XVIII века к природе точно выразил Гете: «Ничто не может быть выше той радости, которую доставляет нам изучение природы. Тайны ее непостижимо глубоки, однако, нам, людям, дано все дальше и дальше проникать в них своим взором. Именно то, что они, в конце концов, непостижимы, представляет для нас вечное очарование и заставляет нас все снова

и снова подступать к ним, приобретая новые познания и делая новые открытия»<sup>4</sup>.

Исследовательский интерес к природе, осмысление тайн и закономерностей ее эволюционного процесса являются лишь частью восприятия феномена природы, характерного для эпохи XVIII-XIX веков. Наряду с познавательным, важное значение приобретает эстетический и моральный интерес к природе. Как эстетическая категория, природа предполагает непосредственное ее созерцание, любование красотой форм. Моральный интерес к природе передается посредством идеи. В природе привлекает «тихая созерцательная жизнь, бытие по своим собственным законам,

---

<sup>4</sup> Из «Разговоров с Гете» И.П.Эккермана. – В кн.: Гете И. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 489

внутренняя необходимость. Вечное согласие с собой»<sup>5</sup>.

Чтобы определить особенности мировосприятия Бетховена, значение природы в его жизни и новаторство в художественном изображении ее, интересно сравнить отношение к природе ближайших предшественников и современников композитора.

Три крупнейших представителя венского классицизма – Гайдн, Моцарт и Бетховен – отразили разные этапы восприятия природы.

Моцарт находился во власти доруссоистского, в сущности, - еще античного чувства природы, в котором трезвый интерес к реальным деталям окружающей действительности сочетался с

---

<sup>5</sup> Шиллер И. О наивной и сентиментальной поэзии. М., 1950

непосредственно-чувственным, интуитивно-эстетическим восприятием мира.

Моцарт никогда не отображает природу с возвышенной стороны, как нечто потрясающее, исключая обычные изображения грозы, а, наоборот, постоянно придает природе милостивую идилличность. В этом проявляется преемственность восприятия природы Моцартом от итальянского Ренессанса.

Из сообщений Рохлица известно, что во время путешествий по красивым местам Моцарта часто вдохновляла природа, и он жаловался, что принужден создавать свои работы в помещениях. «Однако, ему никогда не приходило в голову совершать поездки, чтобы наслаждаться природой и благодаря впечатлениям от нее получать творческий импульс; и явления природы, похожие на

впечатления Бетховена, не нашли отражения у Моцарта, - пишет Аберт. – Природа и искусство были для Моцарта, как и для всех путешественников того времени, в сущности, вещами лишь второстепенными, побочными, до которых охотно снисходили, если они оказывались на пути, но которые никогда не становились объектом особого изучения».

В жизни Гайдна природа тоже не занимала значительного места. В Эйзенштадте на службе у князя Эстергази Гайдн окружала «самая обаятельная природа» - великолепный парк, холмы, покрытые виноградниками, поэтичные дали гор.

Впоследствии, проживая большую часть года в имении Эстергази, Гайдн проводил часы досуга в обширном благоустроенном парке, окружавшем дворец князя. «Облагораживающая», «окультуренная»

природа, сопутствующая композитору, имела в его жизни роль приятного дополнения к основным занятиям.

Многочисленные картины природы в произведениях Гайдна связаны с особенностью его мировосприятия – наивной верой в разумность мирного патриархального строя. Ораторию «Времена года» можно рассматривать как документ жизненной философии Гайдна – патриархальной крестьянской морали, проповедующей свободный радостный труд, любовь к природе, прелести деревенской жизни, чистоту наивных помышлений.

Интересно соприкосновение наивно-патриархальной религиозности Гайдна с идеализацией «естественного человека» Руссо. Жизнь по законам природы и добродетели, не ведающая искусственности

цивилизации, единение человека с благостной природой – идеал Гайдна и Руссо.

Нет оснований приписывать Гайдну широкую осведомленность в вопросах философии и идеологических течений своей эпохи, тем не менее, примечательно, что его наивно-патриархальная вера оказалась созвучной одному из наиболее ярких явлений идейной французской жизни XVIII века, получившему общеевропейское распространение, - «руссоизму».

Новое восприятие природы открывает человеку незамечаемые ранее ее стороны. «Разве то, что производит на нас неприятное впечатление, не входит с равным планом в план природы, как и самые милые ее явления? Разве яростные бури, потопаы, потоки огня, подземный жар и смерть во всех стихиях не столь же подлинныя свидетельства ее вечной

жизни, как дивный восход солнца над полными виноградниками и благоухающими апельсиновыми рощами?» - писал Гете.<sup>6</sup>

Природа для Бетховена – божество, которому он поклонялся всю жизнь, центр всех его устремлений. К ней одной он вечно стремился, в ней находил отклик своему эмоциональному состоянию, от нее получал творческий импульс.

Восторженное поклонение природе, страстное стремление к ней запечатлены во многих высказываниях и письмах композитора.

«Я испытываю такое блаженство, когда получаю возможность бродить по лугам и лесам, среди деревьев, кустарников и скал. Никто так не может любить природу, как я – ведь леса, деревья и скалы отвечают человеку

---

<sup>6</sup> Гете И. Максимумы и размышления. – В кн.: Гете И. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 321

эхом, которое он жаждет услышать», - писал Бетховен Т.Мальфатти в апреле 1810 года. Будучи ограничен в своем общении с людьми, Бетховен искал уединения в природе. В его письмах звучит надежда на обновление на лоне природы. Бетховен писал Ф.Вегелеру: «Ты найдешь мне деревянный домик где-нибудь в красивой сельской местности, и на полгода я заделаюсь крестьянином. Авось это поможет». (29.06.1801г.)

В письме к Гертелю (26.07.1809г.) Бетховен сожалел, что все еще лишен возможности насладиться сельской жизнью, которая так ему необходима.

Пребывание на лоне природы в одиночестве давало Бетховену возможность полностью сосредоточиться на творческих замыслах. Проводя летние месяцы в пригородах, Бетховен совершал регулярные

многочасовые прогулки, выбирая для них самые уединенные тропинки. «Я брожу здесь по горам, лощинам и долам с листом нотной бумаги», - писал композитор из Мерлинга В.Гаушке в июне 1818 года. Сопутствовавший Бетховену в его экскурсиях Э.Шульц указывает, что Бетховен «был неутомимым ходяком и имел обыкновение гулять на протяжении многих часов».

Чувствительное, сердечное отношение к природе, непосредственное, интуитивное ее переживание, стремление насладиться сельской жизнью – отражают сентиментальный интерес Бетховена к окружающей его природе.

Идеализацией окружающего мира в 6-ой симфонии Бетховен отдал дань руссоизму и гайдновским традициям патриархальной утопии. Соответственные идиллические,

пасторальные настроения появляются в произведениях разных жанров на протяжении всего творческого пути композитора.

Руссоистское отношение к природе как к предмету созерцания, эстетическое любование ею, ощущение своего эмоционального единства с природой вплоть до момента полного «растворения» себя в ней получили полное выражение в творчестве Бетховена.

Однако для Бетховена природа становится не только объектом поклонения, но и предметом изучения. В этом соединении интереса поэта и интереса мыслителя проявляется важная особенность бетховенского мировосприятия. Взаимодействие этих двух линий в восприятии природы Бетховеном отражает существование аналогичных тенденций в

духовной культуре того времени: двух методов познания природы, апеллирующих к чувству и к разуму.

Одухотворяя, обожествляя природу, Бетховен стремился проникнуть в ее тайны, понять законы мироздания и эволюции жизни. Отмечая большую увлеченность композитора исследованиями природы, П.Беккер писал: «Чем больше Бетховен /.../ удалялся от мира и находил в одной природе то удовлетворение, в котором ему отказывал мир, тем сильнее могли его интересовать умозрительные размышления, поскольку они связывались с видимыми проявлениями природы»<sup>7</sup>.

Интерес Бетховена космогоническими проблемами и натурфилософскими концепциями наиболее характерен для «позднего» периода творчества.

---

<sup>7</sup> Беккер П. Бетховен. М., 1913, с.78

На формирование бетховенского миропонимания наибольшее влияние оказали космогонические идеи И.Канта, естественнонаучные концепции И.Гете и, возможно, опосредованно через Гете, натурфилософская система Ф.Шеллинга.

Эти концепции явились результатом длительного исторического периода развития философской мысли, на протяжении которого человечество пыталось разрешить для себя «вечные» проблемы взаимоотношения природы, бога и человека. В эпоху Ренессанса наивно-религиозные представления о месте человека во Вселенной оформились в универсальную систему Великой Цепи Бытия, в которой мир предстает в форме непрерывной, восходящей к творцу (богу) лестницы разнородных существ<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Чамеев А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». Л., 1986, с. 64

Переосмысленная и обобщенная последующими эпохами, эта концепция получила отражение в поэме «Потерянный рай» Джона Мильтона.

На позднем этапе Возрождения появляются зачатки нового миропонимания, для которого бытие является «не чем-то застывшим..., закрытым в его раз и навсегда данной божественной предопределенности, а динамичным, «открытым» для всевозможных изменений, превращений, столкновений, драм»<sup>9</sup>. В системе мироздания Мильтона «возможность безграничного совершенствования» имеет для каждого существа четко определенные Творцом границы, нарушение которых «грозит мятежнику возрождением в его душе

---

<sup>9</sup> Каган М. Лекции по истории эстетики, кн.1, с. 93

первобытного хаоса»<sup>10</sup>. Не нарушая отведенные рубежи и постоянно совершенствуясь, «всяческая плоть по мере сил способна духом стать» (Мильтон).

Идеи естественного преобразования телесной субстанции в духовную, постепенного восхождения к высшим формам и постоянного совершенствования получают дальнейшее развитие в натурфилософских концепциях XVIII века и оказываются основополагающими для диалектического осмысления природного процесса.

Восприятие природы от «неизменного, застойного бытия» к глубокому диалектическому ее осмыслению и постижению выражает общую тенденцию развития немецкой классической философии. Необходимо выделить те философские

---

<sup>10</sup> Чамеев А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». Л., 1968, с. 68

концепции развития природы, которые могли оказать влияние на формирование собственных бетховенских представлений.

Интересуясь проблемами космологии, Бетховен изучал «Всеобщую естественную историю и теорию неба» И. Канта, впервые использующего современное естествознание для объяснения развития космоса.

Согласно Канту, мир возник из первоначального хаоса материальных частиц, которые, вследствие взаимного притяжения, уплотнялись и образовывали небесные тела. Особые силы притяжения и отталкивания, свойственные частицам, приводили их в круговые движения, подобные вихрям. Таким путем произошло формирование различных систем миров, разрушаемых затем действием тех же самых сил, чтобы из их рассеянных частей создавались новые системы.

Эволюционный процесс Кант представляет никогда не завершающимся чередованием рассеянной материи к закономерному порядку и стройной системе, состояния покоя и вновь возобновляющегося первоначального преобразования хаоса в порядок. Природа, в понимании Канта – феникс, сжигающий себя лишь затем, чтобы юным возродиться из пепла.

Бетховену оказалась близка эволюционная теория Канта и его идея о наличии двух полярных сил в природе. Несомненное влияние на Бетховена оказали суждения Канта о возвышенном созерцании природы.

Решающую роль в формировании бетховенских взглядов в познании тайн природы сыграли естественнонаучные

концепции Гете и натурфилософское учение Шеллинга.

Музыковедческая литература не располагает сведениями о том, был ли знаком Бетховен с философскими сочинениями Шеллинга.

Но, учитывая необычайно широкий круг бетховенских интересов, стремление «постигнуть лучшее и мудрое, что создано каждой эпохой», которое композитор считал для себя обязательным, мы в праве предположить, что Бетховен имел представление о натурфилософских воззрениях Шеллинга.

Л.Ноль, комментируя отказ Бетховена слушать частные лекции ученых о Канте, отмечает, что композитор «предпочитал знакомиться с философией по произведениям

поэтов, почерпавших умственную жизнь из того же источника».

Можно предположить, что о философии природы Шеллинга Бетховен мог получить впечатление, если и не из первоисточников, то через творчество глубоко почитавшегося им Гете, естественнонаучные взгляды которого испытали влияние натурфилософии Шеллинга. 27 сентября 1800 года Гете писал Шеллингу: «...я редко испытывал влечение к той или иной теории; но к Вашей я несомненно испытал его. Я мечтаю о полном единении с вами, которого надеюсь добиться изучением Ваших трудов или /.../ личным с вами общением».

Достоверно известно, что Гете был знаком с трактатами Шеллинга «Идеи и философии природы» /1797/ и «О мировой

душе» /1798/, в которых развивались мысли, близкие Гете.

В период 1800-1802 годов Гете предполагал вместе с Шеллингом написать натурфилософскую поэму. Оба мыслителя устанавливает новое, диалектическое понимание природы: они рассматривают не *natura naturata* – не созданную природу, а *natura naturans* – природу вечно творящую, бесконечно продуктивную. Для Гете, как и для Шеллинга, природа выступает как «нечто самостоятельное, в живом творчестве закономерно воспроизводящее все от низшего до высшего».

Исходными категориями натурфилософской концепции Шеллинга и естественнонаучных воззрений Гете являются понятия материи и духа, субъективного и объективного.

Согласно концепции Шеллинга, сознание, разум являются продуктами идеалистически интерпретируемой природы. Шеллинг считает, что «объективному» изначально присущи некоторые аналогии интеллекта, намеки на разумность. Рассматривая природу как «несозревшую разумность», натурфилософ строит картину ее эволюции – постепенного перехода от одной стадии в другой, более высокой, все более полного самоодухотворения и «дематериализации». В эволюционном процессе сознание постепенно «вышелушивается» из материи, увеличивая область «субъективного» за счет уменьшения «объективного». Рассматриваемое в движении, «объективное» как бы испепеляет себя и переходит в свою противоположность.

В процессе природной эволюции Шеллинг обнаруживает две важнейшие для ее понимания категории: деятельности и покоя. Категория деятельности, заключающая в себе основной смысл существования природы, в системе натурфилософии имеет очень емкое содержание. Движущими силами природы Шеллинг называет две противоположные тенденции: «положительную и противостоящую ей тормозящую». Гете определяет созидательную способность природы полярностью всех явлений, действие которой проявляется «в непрестанном притяжении и отталкивании». Напряжением между противоположными тенденциями объясняется все многообразие форм природного движения.

В природном процессе Шеллинг прослеживает поэтапное становление

продукта – материальное воплощение результата созидательной природной деятельности. Гете писал: «В конце концов, опыт должен прекратиться, должно наступить созерцание чего-то ставшего». В натурфилософии покой представляет собой лишь производный момент определенности природы: в продукте природная активность только замирает, чтобы в новой форме быть перенесенной на следующий продукт.

Шеллинг рассматривает природное движение как бесконечное прогрессирующее, восхождение к высшим формам, постоянное усложнение градации, структуры связи.

С достижением высшего продукта созидательной природной деятельности – человеческого разума – «природа полностью пробуждается, преобразуется, осознает и осуществляет свою внутреннюю цель».

Глубокий интерес к природе Бетховена – мыслителя, стремление проникнуть в ее «полный тайн созидательный строй», охватить своим «умственным взором» мироздание во всем его объеме и мельчайших деталях получили достаточное отражение в «позднем» периоде творчества композитора. П. Беккер писал: «В звучащих мирах слышится голос художника, который постиг глубочайшую сущность всех явлений».

Поэтическая идея «33 вариаций на тему вальса Диабелли» отражает миропонимание композитора, целостное восприятие картины мира, воплощает философскую коллизию «материи и духа». Категории движения и покоя, динамики и статики, характеризующие природу как становящуюся, порождающую себя и как нечто ставшее, порожденное из себя самого, устойчивое и покоящееся,

выполняют формообразующую функцию и в «33 вариациях».

Аналогические образы и формообразующие принципы использованы в финальной фуге 29-ой сонаты. Перед нами предстает во всей своей полноте и мощи созидательный природный процесс, могучее бурление природных сил. Л. Ноль писал о 29-ой сонате: «В финале небывало смелыми штрихами набросана картина вечно нарождающихся и поглощающих друг друга сил природы». В отличие от разнообразия природных явлений, представленных в «33 вариациях», образный мир фуги концентрированно выражает стихию движения, активный, волевой характер природного созидания, монументальность и грандиозность творческого природного процесса.

Примечательно, что форма и финала 29-ой сонаты, и Диабелли-вариаций основывается на принципе тождества. И форма фуги, и форма вариаций исходят из монотематической предпосылки. Общая для обеих форм основа – принцип повторности, сопряженной с изменением, обновлением, - воплощает «беспредельное единство» природного процесса, «возможность создавать разнообразие немногими основными принципами»<sup>11</sup>. Сочетание крупного масштаба с внутренней непрерывностью, также характерное для обеих форм, соответствует «вечному и бесконечному» эволюционному природному процессу, непрерывно созидающему новые формы и

---

<sup>11</sup> Гете И. Полярность. – В кн.: Гете И. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 124

виды, «в живом творчестве производящему все – от низшего до высшего»<sup>12</sup>.

Наличие целой системы аналогий в композиционной логике, тематизме и образной сфере позволяют рассматривать «33 вариации» и финальную фугу 29-ой сонаты в контексте натурфилософских воззрений композитора как отражение его миропонимания, целостного восприятия картины мира.

Поразительный художественные открытия «позднего» Бетховена выдвигают много трудных и до сих пор не решенных в музыкознании проблем, вызывают много споров и дискуссий. Осмыслить это в высшей степени сложное явление помогает изучение феномена Бетховена в контексте духовной

---

<sup>12</sup> Гете И. Счастлирое событие. – В кн.: Гете И. Избранные философские произведения. М., 1964, с.55

культуры своего времени. Исследование интересовавших композитора философских проблем и выявление точек соприкосновения, вплоть до установления прямого параллелизма, с его музыкальным творчеством является тем «ключом», который позволяет приоткрыть завесу и проникнуть в таинство поэтического замысла бетховенских произведений, лишить их кажущейся странности, непонятности, загадочности.

Рассматриваемое в статье отражение в музыке натурфилософских воззрений Бетховена, его миропонимания, космогонического восприятия картины мира, не претендуя на исчерпывающее решение всей проблемы «позднего» творчества Бетховена, представляет метод исследования, «ключ» к постижению «верховного принципа» и композиционной логики ряда бетховенских

произведений, раскрывает одну из граней тысячегранного «позднего» Бетховена.

*Жанна Ороева.*  
*«Кристоф Виллибальд Глюк.*  
*Принципы оперной реформы*  
*на примере оперы «Орфей».*

## **I. Роль оперы в музыкальной культуре XVIII века.**

Среди всех видов и форм европейской музыки XVIII века ведущую роль играла опера. Велик был интерес к ее проблемам: памфлеты, трактаты, статьи, страницы литературных произведений посвящались путям развития оперы, ее назначению, месту в общественной и художественной жизни, ее нынешнему состоянию. В спорах нередко переплетались вопросы эстетики оперы,

социальные и даже политические проблемы. В предреволюционной Франции, например, столкновения приверженцев старых и новых оперных идеалов вылились в «войну буйфонов», а затем в «войну глюкистов и пиччинистов».

Оперные жанры XVII века (итальянская опера *seria*, французская «лирическая трагедия») к середине XVIII века претерпели значительные изменения. Во Франции для обновления оперы многое сделал Жан Филипп Рамо; в Италии – поэт-либреттист Метастазио.

Но передовые умы XVIII в. резко порицали эти оперные жанры за условность содержания, за его оторванность от моральных запросов общества, за пренебрежение к тексту и господство музыки вне ее связи со смыслом происходящего на

сцене; за перегруженность музыкальными эффектами, вычурность стиля. Опера не понималась как *драма*.

Для обновления жанра необходим был принципиальный отказ от старых канонов, решительное обновление либретто и всей драматургии оперы. Путь исторического развития жанра оперы привел к необходимости коренного обновления всей системы художественных средств, к новому пониманию жанра.

На судьбу оперы существенно повлияло рождение в первой половине XVIII века комедийных жанров: опера buff в Италии, комическая опера во Франции, зингшпиль в Германии и Австрии.

Комическая опера возникла и утвердилась как демократическое искусство третьего сословия (в отличие от оперы seria и

«лирической трагедии», возникших в аристократической придворной среде); в ней все намеренно противоположно серьезным оперным жанрам, начиная от характера сюжета, социального происхождения действующих лиц, кончая самой музыкой, ее стилем. Таким образом, оперное творчество К.В.Глюка подготовила мощная волна творческих устремлений эпохи.

## **II. Оперное творчество Глюка, сущность оперной реформы.**

Глюк начал свой путь в острый период развития музыкального театра. Ему приходилось преодолевать вековую и невероятно сильную традицию оперы – зрелища, музыкального спектакля с прочно устоявшимся разделением функций поэзии и

музыки, с драматургией статики, опирающейся на теорию аффектов.

Глюк один из первых в XVIII веке стал рассматривать всю оперу как *единое целостное* произведение; главное и наиболее ценное качество реформаторских опер – их принципиальное соответствие ведущей идее *drama per musica* (драма с музыкой – флорентийская камерата Барди и Корси): воссоединение сценического, поэтического и музыкального при активной драматической функции музыки.

Осенью 1762 г. на сцене придворного венского театра была поставлена опера «Орфей» - первая реформаторская опера Глюка. В 1767г. – опера «Альцеста»; в 1770 г. – «Парис и Елена».

Автор более 30 опер *seria*, Глюк глубоко освоил ее драматургию и музыкальные

средства; свой путь реформатора он начал, опираясь именно на этот жанр – ведущий в венском театре. Автор либретто всех трех опер – итальянский драматург Раниеро да Кальцабиджи. Независимо от Глюка, Кальцабиджи пришел к мысли о необходимости оперной реформы, основную задачу которой он видел в решительном обновлении драмы, в возвышении ее роли в опере. Встреча с Кальцабиджи помогла Глюку окончательно сформулировать новые оперные идеалы.

В операх, написанных для Парижа - «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Армида» - Глюк по-новому претворил традиции французской лирической трагедии. Каждая новая опера была не похожа на предыдущую, хотя и основывалась на тех же драматургических принципах.

Главная цель, ради которой осуществлялась реформа заключалась в том, чтобы «сама музыка перешла в действие» (Гретри), чтобы ликвидировать барьер внемузыкального (речитатив сессо) восприятия сценических событий, преобразовать экспрессию музыкальной статики в выразительность музыкальной событийности, берущей на себя функцию носителя драмы. Новое драматургическое средство должно было стать «языком сердца» и воплощать «сильные страсти» (Глюк).

Реформа оперы означала, прежде всего, *реформу оперного либретто* – драма должна быть строгой и простой; утверждать высокий этический идеал.

Реформаторские оперы Глюка – это *оперы идей*. В них он предстает как художник-классицист. Нравственный подвиг, идея

верности, самоотречение, героическое деяние – основные мотивы его опер. Орфей покидает мир живых и уходит в царство теней, откуда нет возврата, чтобы силой любви воскресить Эвридику (II д. оперы «Орфей и Эвридика»). Этот поступок свидетельствует о силе человеческого духа, способности одержать победу над страхом, над собственной слабостью.

В полном соответствии с принципами классицизма для провозглашения этих идей Глюк обращается к образам античности:

а) трагедии древних авторов («Альцеста» Еврипида);

б) образы античности, претворенные во французской классицистской трагедии («Ифигения» Расина);

в) мифы («Орфей»).

Античная трагедия разработана строго и просто. Сюжет не осложнен никакими побочными линиями. В опере всего три солирующих действующих лица: Орфей, Эвридика, Амур. Собственно сценических событий мало; главное внимание сосредоточено не на внешней, событийной стороне, а на внутреннем развитии драмы – на развитии чувств, которые предстают в их обобщенном виде как законченные человеческие страсти – аффекты.

Три действия оперы образуют симметричную композицию: в центре – сцена в царстве мертвых (II д., 1 картина – сцена Орфея с фуриями у врат Аида; 2 картина – сцена в Елисейских полях); I и III действия – мир живой жизни: I д. – сцена оплакивания Эвридики; III д. – попытка воскресить

Эвридику, ее смерть и новое возвращение к жизни.

Все развитие оперы основано на противопоставлении двух эмоциональных сфер: страдания, скорби и бездушия, злобной жестокости обобщенных в образах судьбы, смерти. Через их конфликт раскрывает Глюк идею столкновения человека с судьбой. Композитор опирался на античное представление о конфликте между человеческими страстями и роком как об основной движущей силе драмы.

I действие оперы - священная роща. Пастухи, пастушки, Орфей оплакивают смерть Эвридики. Стремление раскрыть душевные состояния героев не только в законченном виде, но и в процессе развития обуславливают новую трактовку традиционных оперных форм. «Три великих

принципа прекрасного определили стилистику опер Глюка – это «простота, правда, естественность».

Скорбь музыки хора возвышена и строга. Мелодия опирается на интонации арии *lamento*; равномерно повторяющийся ритм напоминает о погребальном шествии; скорбную настроенность усиливает и тональность – *c-moll*. Голоса хора и оркестра объединяются в вертикали аккордов, подчеркивая сущность чувства – не детализированного, а обобщенного; плавные линии голосов хора, неторопливое течение музыки словно предполагают пластику движений, скульптурность поз. Короткие фразы Орфея, временами присоединяющегося к хору, вносят в сцену оттенок индивидуального чувства. Замкнутая по форме, музыка хора передает общее

настроение сцены и объединяет ее конструктивно. После первого проведения она еще дважды возвращается, приобретая роль рефрена в рондообразной композиции сцены; при этом каждое следующее проведение темы хора сжато, в третий раз – тема звучит только в оркестре. Эпизодами являются два речитатива Орфея и музыка пантомимы.

Большая свобода ритма речитативов Орфея, экспрессивность отдельных интонационных оборотов (тритоны, уменьшенные терции....) приближают их к патетически скорбной речи. Чувство выражено в них острее, непосредственнее, нежели в хорах. Речитативные мелодии приобретают напевность, приближаясь к стилю арий. Важную роль играет и оркестровая партия: подчеркивая яркие вокальные интонации, она усиливает их

выразительное значение (Глюк заменил речитативы *secco* аккомпанированными). Таким образом, единая по настроению, статичная сцена наполнена неторопливым внутренним развитием, осуществленным музыкальными средствами: гибкая смена речитативов, пантомимы, хоровых эпизодов сложилась в музыкальную и сюжетную событийность.

*Завязка* всей драмы происходит во II сцене, посвященной Орфею. Она также основана на сквозном музыкально-драматическом развитии, отдельные эпизоды которого передают различные градации душевного состояния героя.

Сцена начинается *арией*, обобщенно выражающей чувство страдания. Глюк избавляется от культа виртуозности, подчиняя вокальное искусство задачам *выразительным*.

«...Я стремился изгнать из музыки все те излишества, против коих напрасно протестует здравый смысл...» (Глюк).

Глюк *обновил мелодический стиль* оперы. Опираясь на устоявшиеся типы арий оперы seria, он избавляет эти мелодии от украшений, использует непритязательные, близкие бытовой музыке мелодии комической оперы, песенный мелос.

Тон арии Орфея – печальный, но просветленный. Мелодия песенного склада; повторяющиеся секундовые задержания сближают ее строй с интонационным строем арий lamento, но в мажоре, в плавном трехдольном размере эти задержания звучат легко, точно вздохи. Тональный колорит арии – F-dur, излюбленный в пьесах пасторального склада, также определяет ее просветленный характер. Связь с природой подчеркивается и

отыгрышем второго оркестра, напоминающим эхо.

Небольшая по размерам, замкнутая по форме (простая 2-х частная форма), ария трижды повторяется в продолжение сцены в главной тональности без существенных изменений. Каждый раз музыка арии передает момент эмоционального спада, разрешения от скорби в печальном, но чистом и просветленном чувстве. В речитативах чувство обостряется, обнажается. Господствует минорный лад, напряженная интервалика насыщает эту музыку глубокой лирической экспрессией. Тональная неустойчивость передает смятенность и неустойчивость чувства. Оркестр чутко следует за голосом, то повторяя отдельные мелодические обороты (эффект эхо), то подчеркивая их выразительность гармонией

(звучность ум.7), то внося звукоизобразительные штрихи. Каждый следующий речитатив приобретает все более острый характер. Третий речитатив – самый напряженный, это **кульминация** сцены и **завязка** драмы: Орфей бросает вызов богам – своим искусством и любовью он вернет Эвридику к жизни.

Так, в становлении сцены чередуются фрагменты, воплощающие развитие эмоций (речитативы) и обобщенное выражение господствующего настроения (ария). Внутренняя жизнь героя раскрыта в движении как **процесс**.

Завершает I действие большой патетический речитатив Орфея, выражающий его готовность отправиться в царство теней, его героический порыв. Свободная по форме,

сцена – монолог «размыкает» все I действие, подготавливая следующие события.

Оркестровая постлюдия рисует разбушевавшуюся стихию; буря в природе, буря в душе Орфея. Вместе с тем музыка постлюдии предвосхищает начало II действия – картину недр преисподней. Таким образом, *осуществляется единство развития действия*; музыка обеспечивает динамику эмоциональной, сквозной драматургии.

I картина II действия – одна из самых ярких и новаторских сцен оперы. Действие происходит у врат Аида. Сцена насыщена острыми контрастами, в которых *впервые* у Глюка рождается законченный образец «конфликтной» ситуации, где противопоставляется гуманное – безжалостному, высокое этическое – бездуховному. Таков напряженный диалог

фурий и Орфея. Именно здесь композитор находит те музыкальные средства, которые станут олицетворением образов «страха и скорби» (Руссо).

Глюк стремился к созданию *сквозных музыкально-драматических* сцен, где музыка непосредственно следует за драмой, выражая само *действие* оперы и одновременно ее эмоционально-психологический план.

Оркестровое вступление рисует суровый пейзаж, его музыка отличается строгой простотой языка: унисонное ведение мелодии, внезапные восклицания оркестра (*sf*), графическая четкость мелодического рисунка. Но вступление содержит и второй, контрастный тематический элемент: малосекундовые задержания в миноре, новая фактура (движение средних голосов)

наполняют музыку теплотой, воплощают скорбное, человеческое чувство.

1 картина Пд. – важнейшая в драматургии оперы: Орфей и фурии сталкиваются здесь в непосредственном поединке, развитие драмы достигает своей **кульминации.**

В основе сцены – яркий контраст, воплощающий два враждебных начала: *человек и судьба*. Каждое из них получает свое музыкальное выражение:

\* Музыка Орфея опирается на мелодические обороты арий *lamento*: раскрывая скорбь, они становятся носителями идеи человечности.

\* Музыка фурий – острохарактерная.

Смысл развития сцены – постепенное смягчение фурий, покоренных вдохновенным

пением Орфея, его любовью и скорбью. Вся сцена - диалог Орфея и фурий.

Звуки арфы предупреждают о приближении Орфея. Эта музыка еще ярче подчеркивает мрачную выразительность хора фурий: *конфликт* намечен сразу и очень рельефно.

Глюк по-новому истолковывает *хор* – он вовлекается в общее развитие, становится участником действия.

Мелодия хора, изложенная 4-х голосным унисоном и усиленная унисоном оркестра звучит жестко и холодно. Она насыщена хроматическими оборотами, которые делают ее рисунок изломанным. Тональность *c-moll*, опора на гармонию ум.7 усиливают мрачный колорит. Оркестровый фон тревожный: тремоло струнных, внезапные *sf* оркестра, звучание тромбонов,

низких деревянных духовых инструментов. Настойчиво повторяющиеся простые чеканные ритмы сообщают музыке оттенок грозной неумолимости.

Хор сменяет пляска фурий. Новое толкование получает у Глюка и *балет*. Развлекательные дивертисменты, столь характерные для французской оперы, исключаются. Танцевальные номера в операх Глюка прочно связаны с развитием действия; нередко и сам танец драматизируется, перерастает в пантомиму (погребальный обряд в I действии).

Пляска фурий – органическая часть сцены, ее безликое звучание (простое гаммообразное или кружащееся движение) усугубляет ее жуткий эффект.

Появление Орфея усиливает конфликт, намеченный музыкой оркестра. Первая ария –

Es-dur – звучит под аккомпанемент арфы. Плавная кантилена отмечена теплотой интонаций; мотивы мольбы выделены, подчеркнуты. В конце арии мелодия насыщается колоратурой. Этот виртуозный распев передает ту страстность, которую вкладывает Орфей в свою мольбу. В арию вторгаются реплики хора – сольный номер превращается в остроконфликтный диалог.

В дальнейшем разворачивании сцены каждый из этих образов получает свою линию развития.

Каждая следующая ария Орфея меньше по размеру, взволнованнее по тону. Вторая ария – f-moll – мелодия песенно–романсового склада, наполнена мотивами задержаний. Подвижный темп, возбужденный ритм оркестрового сопровождения сообщает ей

эмоциональную непосредственность, благородную чувствительность.

Последняя ария (f-moll) – самая взволнованная. Ее ритм напоминает учащенное биение сердца. Мелодия и здесь песенно-романсового склада. Но мотивы «вздохов» еще сильнее подчеркнуты; мелодические фразы прерываются паузами.

В ином направлении развивается музыка фурий: она постепенно утрачивает свою резкость, смягчается. Уже второе проведение хора существенно отличается от первого: замедляется темп, унисонное изложение сменяется аккордовой фактурой, мелодические интонации наполняются живой речевой выразительностью. Лишь ритмическое движение связывает эту музыку с первым хором.

Третий хор – это выражение чувства зачарованности; в нем развивается начальная фраза второго хора. Мелодическое движение устремлено к более светлой звучности.

Завершает сцену пляска фурий – они провожают Орфея в царство теней.

Обращаясь к *традиционным оперным формам*, Глюк *принципиально отказался* от преобладания замкнутых номеров, от их крупных размеров и от заключенного в них самодовлеюще музыкального содержания. Он отказался также и от традиционной в ариях развернутой формы *da capo*. Развитие музыкального материала Глюк связывал с *изменением психологического состояния героя*, запечатленного в словах, тем самым привнося черты импровизационной свободы. Такие арии напоминают монологи в драматическом театре, арии становятся

выразителями не только чувства, но и «внутреннего», психологического действия.

Ария Орфея C-dur в III действии представляет собой рондообразную композицию; ее содержание – оплакивание Эвридики. Чувство утраты выражено проникновенно–просто, как чувство возвышенное, как горестное примирение с неизбежным. До-мажорная тональность, неожиданная в трагической арии, определяет ее просветленный тон. Эта благородная сдержанность идеально отвечает духу античной трагедии, как ее понимал Глюк-классицист.

Опираясь на традиции оперы seria, Глюк внес в оперный жанр черты *психологической драмы*.

Глюк и Кальцабиджи в трактовке мифа отошли от трагического финала и темы

великого музыкального искусства Орфея (сила любви; сила духа; сила искусства). Все действие оперы сосредоточено на центральном моменте драмы: на всепобеждающей силе человеческого чувства. Орфей предстает как человек, от природы наделенный мощной созидательной силой эмоций, которой не могут противостоять даже все силы ада. В искупление титанических усилий и глубоких страданий Орфея Аполлон, не будучи в состоянии соблюсти поставленные им же условия, возвращает ему Эвридику.

Оперу завершает хор пастухов и пастушек – они славят героев, жизнь, любовь.

Историческая роль Глюка заключается в том, что он «вырвал» оперу из-под власти придворной эстетики..... придал ей величие идей, психологическую правдивость, глубину

и силу страстей, достойных шекспировской драмы; осветил ее этической идеей трагедий Корнеля и Расина; привнес в нее естественность и простоту демократических комедий Гольдони и Фавара. И музыкальная драма поднялась до уровня искусства, способного отразить великие просветительские идеи» (Конен. «Глюк и музыка будущего»).

*Юлия Терехова.*

*«Из истории становления и развития  
исполнительства на клавишных  
инструментах в России».  
(Исторический обзор).*

Тема данной статьи выдвигает на первый план историческую проблематику исполнительства на музыкальных инструментах в России. Учитывая специфику обучения в среднем специальном заведении,

приоритет сделан на освещении общей панорамы развития фортепианного исполнительства, ориентирован на учащуюся молодежь.

Россия, в отличие от Западной Европы, не знала высокоразвитой клавирной культуры. Клавесин, правда, был известен в нашей стране еще с конца XVI века, но на протяжении XVII и значительной части XVIII веков клавишные инструменты не получили распространения. На них играли лишь при царском дворе и в домах знати.

Вплоть до начала 70-х г.г. XVIII века музыкальная жизнь протекала главным образом в сфере церковного пения и некоторых видов официально-торжественной музыки.

В первых десятилетиях XVIII века под влиянием общих исторических процессов

происходили изменения в музыкальной жизни России, подготавливавшие тот неожиданный, на первый взгляд, расцвет музыкальной культуры, который наступил в 70-х-80-х годах. К нововведениям петровского времени относится создание духовых оркестров, которые играли во время празднеств, гуляний, на балах и ассамблеях «под танцы».

Среди столичного дворянства развивается вкус к любительскому музицированию. Как талантливая певица и исполнительница на клавесине славилась светская красавица петровского времени М.Ю. Черкасская.

В 1721 году в Петербург приехал один из мелких феодальных владетелей Германии герцог Голштинский с довольно большим по тем временам и высококвалифицированным оркестром, который еженедельно по средам

играл в доме тайного советника Бассевича. Эти музыкальные вечера можно считать началом концертной жизни в России. Столичные любители музыки имели возможность знакомиться на них с произведениями крупнейших зарубежных композиторах. Когда в 1727 году герцог, женившись на старшей дочери Петра Анне, уехал к себе на родину, то его музыканты остались в России и вошли в состав первого петербургского придворного оркестра, исполнявшего инструментальную музыку. Оркестр существовал с середины века в Москве при Славяно-греко-латинской (позднее Духовной) академии. Обучение игре на музыкальных инструментах было введено в большинство учебных заведений, как светских, так и духовных.

Нововведения Петра I подготовили почву для усвоения европейских форм камерного музицирования, вошедших в постоянный обиход высших слоев русского общества в 30-40-е годы XVIII века. Но они носили преимущественно импортированный характер, и сфера их распространения оставалась крайне ограниченной. Главным центром музыкальной жизни оставался императорский двор, диктовавший моду на иностранных композиторов и исполнителей. Так, в составе итальянской оперной труппы были превосходные виртуозы-инструменталисты, по традиции исполнявшие в концертах преимущественно собственные сочинения. В 1738 году в типографии Академии наук были напечатаны «12 симфоний ради скрипки и баса сочиненные» известного итальянского скрипача Луиджи

Мадониса, который прожил в России более 25 лет, совмещая придворную службу с концертными выступлениями в домах петербургской знати. Но со временем деятельность иностранных музыкантов становится тормозом на пути развития национального русского искусства.

В 1740 году был издан «высочайший» указ о том, чтобы молодых певчих Придворной капеллы обучали игре на инструментах. Уже к 50-60 –м годам XVIII века молодые русские исполнители выросли настолько, что могли с успехом заменять иностранных музыкантов на придворных концертах, проводившихся, как правило, регулярно два раза в неделю. В журналах того времени можно найти записи: «Придворные певчие играли на скрипичах», «придворные певчие играли на инструментальной музыке с

пением», «играно на скрипичах, а малолетние певчие пели итальянские арии»<sup>13</sup> и т.д.

Во второй половине века интенсивно развивается музыкальная жизнь, хотя центрами ее по-прежнему остаются Петербург и Москва, а также усадьбы крупных феодальных магнатов.

С конца 40-х годов в Петербурге, а позже и в Москве, все чаще появляются иностранные музыканты-гастролеры, концерты которых были доступны за определенную плату для всех желающих. Случайные, эпизодические поначалу, эти выступления становятся регулярными в 70-е годы. Наряду с зарубежными гастролерами, среди которых встречались известные в Европе музыканты, в конце столетия выдвигаются также талантливые

---

<sup>13</sup> Камер-фурьерские журналы (1756 г.)

отечественные исполнители-концертанты. Среди них особенно прославились замечательный скрипач и композитор Иван Хандошкин, а также отпущенный на волю крепостной пианист, композитор Даниил Кашин.

Несмотря на растущее число публичных концертов и расширение их репертуара, масштабы их концертной жизни оставались ограниченными. Это восполнилось широким развитием любительского музицирования. Умение петь или играть на каком-нибудь инструменте считалось едва ли не обязательным для каждого образованного человека. Отдельные одаренные личности достигали подлинного артистизма и оставались любителями только потому, что профессиональное занятие искусством считалось несовместимым с дворянским

достоинством. Для одной из дочерей сенатора и академика Г.Н.Теплова итальянский композитор Винченцо Манфредини написал клавесинный концерт, который она играла с оркестром под управлением автора.

Любительскому музицированию уделяли внимание многие просвещенные люди. Известно, например, что И.А.Крылов был постоянным участником квартетных собраний, где играл партию первой скрипки.

Все большее распространение получала в быту игра на музыкальных инструментах, служивших не только для аккомпанемента пению, но и для самостоятельного исполнения на них любимых произведений. Заметен рост отечественных кадров квалифицированных профессионалов-музыкантов - все это создавало предпосылки для дальнейшего самобытного развития русской музыки.

«Сколько молодых кавалеров и девиц из знатных фамилий, - пишет Штелин, - обучалось уже тогда игре на клавире и других инструментах и очень быстро много успевали в этом. Молодая княжна Кантемир играла на клавире труднейшие концерты и с листа аккомпанировала генерал-бас. Князь Петр Иванович Репнин играл на traversфлейте труднейшие соло и концерты с силой и применением быстрого двойного удара языка. 3 брата князя Трубецкие были в состоянии исполнить довольно приятное трио на скрипках и клавесине или виолончели»<sup>14</sup>. Эти первые музыкальные увлечения русской знати еще целиком носили подлинно дилетантский характер и вместе с тем подражательный (в отношении Западной Европы).

---

<sup>14</sup> «Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927

Если на Западе в конце XVIII и в начале XIX столетий наблюдался расцвет фортепианной музыки, то в России того времени только лишь использовали опыт западноевропейского искусства.

Особенно плодотворной в России была деятельность Джона Фильда (1782-1837).

Одним из первых в истории фортепианного искусства он начал применять сопровождение с глубокими басами, дававшими возможность длительно выдерживать педаль, «окутывать» ею звуки мелодии и окрашивать их обертонами. Фильд был одним из лучших пианистов своего времени. Его исполнение выделялось поэтичностью, проникновенным лиризмом. Он славился также исключительно развитой пальцевой техникой, мастерством

«жемчужной игры». Современников поражала филигранная законченность его техники.

«Я много слышал хороших пианистов на своем веку,- вспоминает один современник,- но такой продуманной, прочувствованной, с таким воздушным, кружевным изяществом обработки не встречал... Когда, например Фильд играл гамму или пассаж на диминуэндо, слушатель чувствовал, что каждый звук слабее предшествуемого в точной пропорции, которую, казалось, можно определить математически»<sup>15</sup>.

Свои юношеские годы Фильд провел в Англии и в поездках на континент с Клементи. В 1802 году он вместе со своим учителем приехал в Россию и нашел здесь вторую родину, где создал почти все свои сочинения, которые оказали влияние на

---

<sup>15</sup> Л. Гаккель. Лекции по истории пианизма. Л.1985

творчество русских композиторов. В свою очередь, и сам Фильд испытал воздействие музыкальной культуры страны, в которой прожил тридцать с лишним лет. Фильд пользовался славой лучшего в России фортепианного педагога. У него брали уроки многие пианисты, в числе их А.Дюбюк, А.Гурилев. Непродолжительное время у Фильда занимался М.И. Глинка.

Михаил Иванович Глинка (1804-1857) превосходно владел фортепиано. Его исполнение отличалось высокой поэтичностью и одухотворенностью. «Такой мягкости и плавности, такой страсти в звуках и совершенного отсутствия деревянных клавишей, вспоминает А.П. Керн,- я никогда ни у кого не встречала! У Глинки клавиши пели от прикосновения его маленькой

ручки»<sup>16</sup>. Современники также отмечали темпераментность и красочность игры композитора. Рассказывая о воспроизведении автором на фортепиано «Камаринской», М.П. Ковалевский писал: «Когда я услышал впоследствии эту бесподобную по чисто русской забубенности вещь в концерте, то к ней почти ничего не прибавило оркестровое исполнение, даже кое-что поубавило в огне и стремительности передачи»<sup>17</sup>.

В 20-50-х годах XIX века заметно интенсивнее стала концертная жизнь. Выдвинулась плеяда превосходных пианистов, успешно занимающихся концертной деятельностью. Они выступали не только на родине, но и во многих городах Западной Европы.

---

<sup>16</sup> «М. Глинка». Литературные произведения и переписка. Изд-во «Музыка». М., 1973

<sup>17</sup> Там же

Перед деятелями музыкально-просветительского движения в России возникли две важные, взаимно связанные задачи. Одна из них - художественное воспитание слушателей, приобщение к серьезному искусству большого круга любителей музыки.

Другая - развитие музыкального профессионализма и, прежде всего, создание кадров хорошо обученных специалистов, особенно исполнителей и педагогов.

Решению этих задач в значительной мере способствовала организация «Русского музыкального общества» (РМО) в 1859 году и первых русских консерваторий. Начиная с 60-х годов русская фортепианная школа вступает в период своей творческой зрелости и постепенно выдвигается в ряды ведущих школ мирового инструментального искусства.

Настоятельная потребность в репертуаре для отечественных профессионалов-исполнителей привела к созданию различных виртуозных произведений. Наряду с этим возникло много легких обработок, преимущественно народных песен, романсов и опер, предназначенных для любительского музицирования.

В новых условиях необычайно возросла роль самого инструмента в общественной жизни. Благодаря своим универсальным возможностям фортепиано стало важнейшим проводником музыкально- профессиональной культуры.

Период 60-х годов XIX века выдвинул плеяду замечательных музыкантов – просветителей: братьев Рубинштейнов, Балакирева, Серова, Стасова и других.

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829-1894) учился игре на фортепиано вначале у матери, затем у превосходного педагога Александра Ивановича Виллуана (1804-1878). Девяти лет мальчик с большим успехом дал свой первый самостоятельный концерт в московском Петровском парке. В 1840-1843 годах Рубинштейн в сопровождении своего учителя совершил концертную поездку по Западной Европе, имевшую исключительный успех. Венцом просветительской деятельности пианиста были его знаменитые «Исторические концерты», проведенные в сезоне 1885-1886 гг.

Он дал по семи «Исторических концертов» в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге и по три концерта в Дрездене, Праге, Брюсселе. Программы концертов включали

произведения всех крупнейших композиторов, писавших для фортепиано или клавира, начиная с английских верджиналистов до русских современников Рубинштейна.

Если сравнить исполнительскую деятельность двух величайших пианистов-просветителей XIX столетия Ф.Листа и А.Рубинштейна, в них можно обнаружить существенные различия. Рубинштейн не ставил своей задачей пропаганду на фортепиано всей музыкальной литературы – опер, симфоний, романсов. Сосредоточив свое внимание в большей мере на исполнении фортепианной литературы, Рубинштейн в полной мере охватил различные ее стили. Он смело утверждал новый тип концертной программы и доказывал своей исполнительской деятельностью ее жизнеспособность.

Исполнение Рубинштейна производило неотразимое впечатление на слушателей, о чем сохранилось много отзывов. Он подчеркивал необходимость глубокого проникновения исполнителя в авторский замысел вплоть до мельчайших деталей текста. Его кредо: сочинение – закон, а виртуоз – исполнительская власть. Вместе с тем исполнительство было для него подлинным творчеством. Исполнявшаяся им одна и та же программа вечером и на другой день часто трактовалась совершенно различно. В исполнении Рубинштейна всегда отмечалась необычайная певучесть. Большое значение также имело мастерство фразировки, широта «дыхания». Исполнение поражало своим размахом, исполинской силой.

Грандиозный размах исполнительских концепций великого артиста роднил его с

могучими образами Бородина, Мусоргского, Репина, Сурикова.

На первом рубинштейновском конкурсе, состоявшемся в 1890 году в Петербурге, исполнительскую премию получил русский пианист Н.А. Дубасов (в последствии из-за болезни рук не смог себя посвятить концертной деятельности). Премию по композиции жюри присудило Ферруччио Бузони.

Соратником Антона Рубинштейна в развитии русской музыкально-профессиональной культуры был его младший брат Николай Григорьевич Рубинштейн (1835-1881). Организатор Московского отделения «Русского музыкального общества» и основатель Московской консерватории, он посвятил этим двум своим любимым детищам всю жизнь.

Благодаря его административному таланту и энергии Московская консерватория вскоре стала одним из крупнейших центров европейского музыкального образования. Наряду с Петербургской консерваторией, основанной А. Рубинштейном в 1862 году, она является кузницей по подготовке музыкантов-исполнителей мирового масштаба по сей день.

Н.Рубинштейн обладал феноменальным пианистическим дарованием. Уже в детстве он поражал своей виртуозностью. Исполнение Николая, как и Антона, поражало мощью, размахом, исключительной певучестью. Перед Н.Рубинштейном открывалась блестящая виртуозная карьера. Ему предлагали концертные поездки в различные страны. Но он играл преимущественно в Москве, дабы не отрываться от консерватории и РМО.

Педагогические традиции Н.Рубинштейна оказали большое влияние на развитие русского фортепианно-исполнительского искусства. Они способствовали блестящему расцвету московской пианистической школы. У Н.Рубинштейна учились многие пианисты, в том числе С.И. Танеев, А.И. Зилоти и Э. Зауэр (после кончины Рубинштейна Зилоти и Зауэр занимались с Ф. Листом).

Из композиторов «Могучей кучки» (Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков) чаще других к жанрам фортепианной музыки обращался Милий Алексеевич Балакирев (1837-1910), пианист громадной одаренности, на протяжении длительного времени занимавшийся концертной деятельностью. А.Д. Улыбышев, автор книги о Моцарте, писал о 18-летнем

Балакиреве: « Он играет как виртуоз... Ему стоит один раз прослушать большую пьесу, исполненную оркестром, чтобы передать ее без нот, во всей точности, на фортепиано. Читает с листа всякую музыку и, аккомпанируя пению, переводит тотчас арию или дуэт в другой тон, какой угодно. Разыгрывая симфонии Бетховена из партитур, извлекает из 25 строк все нужное, по-профессорски! Сидел за инструментом спокойный, серьезный, с огненными глазами, но без всяких гримас и шарлатанских телодвижений, твердый в такте, как метроном»<sup>18</sup>.

Исполнение Балакирева отличалось мужественностью, энергией, властностью. Наряду с крупной техникой он владел замечательным мастерством «жемчужной

---

<sup>18</sup> Е.М. Гордеева. «Композиторы «Могучей кучки». Изд-во «Музыка». 1985.

игры» фильдовско-дюбюковской школы. В старости критики отмечали в его исполнении больше мягкости, красочности в звучании инструмента.

Пианистическая деятельность Балакирева – интересная страница в концертной жизни России второй половины XIX века. Музыкант-просветитель, один из крупнейших выразителей идей 60-х годов он впервые начал систематически пропагандировать фортепианные произведения отечественных композиторов. Балакирев, наряду с братьями Рубинштейнами, был также одним из первых представителей в России фортепианно-исполнительского искусства нового типа – монументального, рассчитанного на массовую аудиторию, проникнутого симфоническим началом.

Самобытно проявилось в области фортепианного искусства гениальное дарование Модеста Петровича Мусоргского (1839-1881). Он превосходно владел инструментом, не только обладал значительной техникой, но и импровизировал, мастерски читал с листа и аккомпанировал. В его исполнительском искусстве отчетливо проявились черты реализма, тяга к воспроизведению характерных образов, что было присуще и его творчеству. Современники писали о способности Мусоргского-исполнителя правдиво и естественно передавать самые различные душевные настроения. Проявлялось это не только во время публичных выступлений, но и в кругу друзей, где он часто импровизировал, воспроизводя на инструменте разные жизненные сценки. Пианист Н. Лавров

говорил, что Мусоргский поразил его «необыкновенной картинностью своей игры и наличием в ней «изумительного совершенства звукоподражания».

Мусоргский много аккомпанировал певцам, «довел аккомпанемент до той степени художественного совершенства, о которых до него не имел представления ни один музыкант, выступавший на концертной эстраде. Он своим аккомпанементом сказал действительно «новое слово», показал, как велико его значение в отношении цельности художественного исполнения. Аккомпанировать после него сделалось трудным, серьезным делом. Артисты преимущественно всегда желали петь в концертах с сопровождением М.П. Мусоргского.

В 1879 году он совершил концертную поездку по югу России. При его феноменальной памяти и мастерским владении инструментом, ему, конечно, ничего не стоило подготовить пьесы из «ходового» пианистического репертуара. Но он предпочел выступить пропагандистом собственных сочинений, преимущественно опер, музыка которых в те времена была еще мало известна. Мусоргский играл в провинциальных городах, где не было оперных театров. В репертуар входили «Рассвет на Москва–реке», «Венчание царя Бориса под великим колокольным звоном, при народном славлении и другие оперные фрагменты.

Сопоставляя рассмотренные направления русского исполнительского искусства – рубинштейновское и «Могучую кучку» - можно увидеть в них наличие

сходства и существенные различия. Подобно братьям Рубинштейнам члены балакиревского кружка выступали как просветители-демократы, стремившиеся к подъему отечественной музыкальной культуры и развитию русских национальных традиций. Благодаря многочисленным концертным поездкам Антон Рубинштейн принимал непосредственное участие в распространении высокохудожественных произведений во многих странах («Исторические концерты», первый международный конкурс музыкантов). «Могучая кучка», хотя и не ограничивала свою деятельность одной Россией, сконцентрировала свои творческие усилия на развитии отечественного национально-самобытного искусства.

Заслуги рубинштейновского направления велики в создании русской

исполнительской и педагогической школы. «Кучкисты» ярче проявили себя как композиторы, создавая произведения более значительные в художественном отношении и индивидуальны по стилю. Балакирев и его товарищи внесли богатый вклад не только в русскую, но и в мировую фортепианную литературу. Об этом тем важнее помнить, что их заслуги именно в области фортепианного искусства нередко остаются в тени.

## **II. АНАЛИТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЕРСИИ.**

*Ольга Букиша.*

*«Некоторые составляющие компоненты  
творческой работы  
пианиста-интерпретатора».*

Проблема интерпретации является определяющей в исполнительской деятельности, её первопричиной и конечным результатом. Как добиться максимального «попадания» в суть авторского замысла, каким образом достичь художественно оправданного воплощения высоких образцов музыкального искусства, сделав их «живыми», понятными и волнующими? Возможно ли постичь ту магическую силу, которая «закодирована» в музыкальных шедеврах и исходит от игры гениальных интерпретаторов? Многие музыканты исследовали эту проблему, неисчерпаемую и непостижимую, как сама истина.

Интерпретация как акт второго рождения сочинения – глубоко творческий процесс, зависящий от степени таланта, мастерства, способности видеть цель и умения

сконцентрироваться на ней, от «страсти, переходящей в сосредоточенный труд» (Г. Коган). Более того, этот процесс требует огромной жизненной энергии, в конечном итоге – всей жизни. «Никакая выучка, никакой талант и прилежание не превратят тебя в проводника великих мыслей и чувств, если в это не будет вложена вся жизнь», - эту мысль Эдвина Фишера можно развернуть в обратном направлении, предположив, что и вся жизнь, с ее законами мироздания, приливами и отливами энергии, рождением и смертью, религией и философией, психологией и физикой, заключена в музыке. Чем богаче личность, чем больше жизни (осознанно или интуитивно) впитала она в себя, тем ближе к истине удастся приблизиться в творчестве.

Возникает вопрос – есть ли некий вектор усилий, способный превратить

исполнителя в Интерпретатора? И что же есть суть интерпретации?

Обратимся к энциклопедической формулировке, которая гласит: «Интерпретация – процесс звуковой реализации нотного текста». Уже в определении обозначены две составляющие, суть которых – процесс познания и процесс реализации, двуединство авторского замысла и исполнительской свободы, гармоничное сочетание которых в исторической ретроспективе не всегда было бесспорным.

При наличии определенной умозрительной самодостаточности двух вышеназванных составляющих, есть ли нечто объединяющее, сопрягающее композиторский замысел (текст) и творческое индивидуальное начало исполнителя? Как расшифровать напутствия автора и создать в процессе

исполнительского акта живое художественное явление? Ответ может быть следующим – необходимо воспринять и раскрыть энергетику, заложенную в произведении. Усилия в познании и усилия в реализации имеют единую цель – художественный результат, отображенный в нотном тексте как в слепке с живого лика авторского творения, в который надо вдохнуть животворную энергию и донести эту энергию до слушателя. Именно потенциальная энергетика произведения, помноженная на волю исполнителя, возвращаемые в процессе работы, способны дать сочинению новую жизнь.

Сначала рассмотрим каждую из составляющих исполнительского акта (авторский текст – исполнитель) в отдельности.

Нотный текст, как результат авторских усилий, должен сподвигнуть пытливого исполнителя двинуться в обратный путь, от итога - к изначальной звукоидее, от ответа - к вопросам.

Как известно, нотная запись, несовершенная и статичная, не способна точно отразить все нюансы и все процессы, протекающие в звучащем произведении. Наиболее объективно воспроизводится высота звуков, а также их временные соотношения. Обозначения динамики, артикуляции, педализации и т.п. условны и воплощаются исполнителем с различной степенью свободы. Свобода эта предполагает выбор среди множества возможностей звуковой реализации. Таким образом, мы переходим к понятию «звучащего текста», являющегося плотью звукового образа.

«Звучащий текст» представляет собой целую систему иерархически соподчиненных элементов. В этой системе небольшой фрагмент является частью крупного раздела, всего сочинения; последнее, в свою очередь, входит в стилевую систему композитора, художественного направления или стиля национальной школы и далее – в сферу музыкального мышления определенной культурно-исторической эпохи. Таким образом, семантическое пространство произведения содержит в себе разноуровневые информационные пласты, создающие бесконечную перспективу освоения.

Своеобразие музыкального мышления, характерное для какой-либо эпохи или композитора, тесно связано с инструментарием, причем и здесь необходим

ретроспективный взгляд, соотносящий возможности современного рояля с особенностями его прародителей. Стремление к звуковому воплощению всегда имеет инструментально-конкретный характер. По большому счету, овладение техникой исполнения является овладением всем звукокомплексом фортепиано, имеющим свою характерную интонационно-пианистическую структуру. Данная структура, представляющая собой комплекс средств и приемов художественного исполнения в их взаимодействии, подробно анализируется А.В. Малинковской в ее работах, связанных с проблематикой фортепианного интонирования. Рассмотрим в общих чертах составляющие компоненты этой структуры и их функции.

Временная сторона организации интонационного процесса обуславливается темпом, метроритмом и агогикой, т.е. темпоритмом. Темпоритм является генеральным регулятором функционирования структуры в целом. Он же в сочетании с артикуляцией определяет ритмоартикуляционную основу интонационно-пианистической структуры.

Звуковая сторона организации интонационного процесса зависит от динамики (функция энергетического регулирования), тембродинамики (колористическая функция) и педали.

Двигательно-пианистическая сфера включает в себя аппликатуру (фактор связи фактурных и двигательных форм), туше (звуковой результат двигательной стороны процесса) и двигательно-пианистические

формы (виды движения, организация игрового аппарата).

Эти компоненты взаимодействуют, взаимопересекаются и взаимопроникают друг в друга, определяя стилевые, жанровые, фактурно-стилистические особенности произведения, создавая бесчисленные варианты трансформации художественного организма и обеспечивая простор для интерпретаторских поисков. Такова, в сущности, схема «ярусов познания», изначально заложенная в авторском тексте.

Обратимся к личности исполнителя. Какие качества, помимо таланта, профессионализма и желания «дойти до сути», необходимы для того, чтобы воплощение авторского замысла стало неповторимым и энергозаряжающим?

Судьбоносным для исполнения фактором является наличие у исполнителя «формирующей воли» (К. Мартинсен), которая организует весь процесс интонирования, включая и деятельность слуха, и моторику. Являясь катализатором развития комплекса способностей, исполнительская энергия имеет разнообразные формы проявления и зоны действия; она должна питать и тело, и чувство, и мысль.

Существуют различные типы исполнителей, у которых энергетика проявляется по-разному. Это обусловлено личностными качествами, своеобразием исполнительских школ, особенностями воспитания и т.д. Мы можем говорить об исполнителе как о виртуозе или лирике, зодчем или повествователе. В любом случае

наличие высокого энергетического запаса является необходимым, обеспечивающим условием воспроизведения музыкального материала и условием владения слушательским вниманием. Последнее во многом зависит от способности к восприятию самой аудитории, её опыта, необходимой настроенности и т.д. В конечном итоге энергетический заряд исполнителя должен перекрыть «силовое поле» слушательской аудитории. Только тогда станет выполнимой коммуникативная функция искусства, требующая эмоционального градуса внимания, создающая силу взаимного притяжения.

О приоритете потенциальной энергетики в комплексе музыкальных способностей говорит швейцарский музыковед Э.Курт: «Музыкальные

способности коренятся только отчасти, притом в своей менее существенной части, в слуховых данных. Наряду со слуховыми данными и внутренней ясностью слуховых представлений, которые нельзя недооценивать в качестве способствующих свободному и верному выражению музыкальной мысли, настоящая творческая одаренность заложена прежде всего в определённой внутренней силе полётности, в умении развивать движения, развёртывать нарастания и спады».

Как известно из физики, энергия есть способ существования материи и способность производить работу. Замыкая цепь «нотный текст-исполнитель», мы переходим к исполнительскому процессу как таковому, собственная энергетика которого объединяет все звенья исполнения. Не претендуя на

исчерпывающую классификацию, попытаемся формально разграничить эти звенья.

Энергетикой обладает уже один-единственный тон, имеющий свое начало, развитие и завершение. Еще большее напряжение возникает при сопряжении тонов. Музыкальная форма, образуемая чередой тонов, в акте исполнения предстает как энергетический звуковой поток, в котором различные элементы и средства исполнения соотносятся, взаимодействуют между собой. Этот поток обладает динамическими нарастаниями и спадами, тембральными уплотнениями и разряжениями, различной скоростью движения. Непрерывное колебание энергетического состояния является житнетворной сущностью формы сочинения.

Динамика развития музыкальной формы зависит от созидающей воли интерпретатора, выявляющейся в каждом движении музыкального образа. Эти образы, подобно аурам физических тел, излучают своеобразные энерготоки, обрушивающиеся лавиной пассажей или спокойно дышащие в кантабиле. Энергетический поток может расходоваться постепенно, а может накапливаться, создавая зоны напряжения. Такая «жизнедеятельность» звучащего произведения определяет и психофизическое состояние исполнителя, более того, является его аналогом. В процессе исполнения возникают различной степени мышечные напряжения, меняется сердцебиение, частота дыхания, кровяное давление и т.п.

Начиная работу над произведением, исполнитель должен определенным образом

настроиться на его энергетический тонус, характер дыхания, особенность темпоритмической жизни. Уловив изначальный интонационный импульс (мелодическая ячейка, гармонический оборот, ритмоинтонация и т.п.), давший жизнь сочинению, исполнитель сможет понять логику развития всего интонационного процесса и, как следствие, определить комплекс выразительных средств и технологических приемов, являющийся регулятором этого же процесса.

Более всего на энергетический тонус музыки влияет темпоритм. Быстрый темп всегда ассоциируется с учащенным сердцебиением, возбужденной речью, скорым шагом или бегом. Возникающие ритмические сбои, синкопы мгновенно усиливают напряжение.

Мобилизующим фактором является также яркая динамика, неожиданные sforцандо, акценты, вызывающие ассоциации с сигналами тревоги, ударами.

Наиболее близкой природным явлениям оказывается тембровая сторона звучания. Использование пронзительно высоких звуков или шумовых эффектов в глубоком басу «накаляют атмосферу» так же, как крик, гул и т.п.

Умеренная звучность, спокойный темп и средняя тесситура – признаки нормального тонуса протекающих в музыке процессов.

Не столь однозначно можно трактовать артикуляционные особенности исполнения. Однако, как правило, кантилена (то есть «песенное» интонирование) придает музыке спокойный характер; напротив, отдельное

произношение способствует усилению энергетической активности.

Фортепианная многослойная фактура представляет собой живую, изменчивую среду, дышащую в траекториях взаимодействующих голосов. Эти траектории с их видоизменяющимся рисунком постоянно взаимодействуют между собой, что также усиливает или ослабляет напряжение звукового поля в целом.

Процесс интонирования и его энергетика напрямую связаны с процессом дыхания. При вдохе происходит «забор» энергии, при выдохе она расходуется. Это обнаруживается в огромном многообразии средств энерго-циклического членения: временных, мелодических, гармонических, фактурных и т.п. В дыхательном процессе должен быть задействован весь

аппарат исполнителя; стремясь к естественности выражения, необходимо физически ощущать пластику интонирования и, учитывая принцип обратной связи, стимулировать энерготонус и непрерывность энерготока.

Дыхательно-энергетические циклы, различные по амплитуде, глубине и частоте, могут характеризовать особенности стилевой системы, а также свидетельствовать о психотипе и темпераменте какого-либо конкретного композитора. Музыкае романтиков, например, свойственны циклы, имеющие структуру *волны*. Волны могут быть крутые и пологие, округлые или представляющие собой череду кульминационных «всплесков», короткие или протяженные, широкого дыхания. Активный вдох в начале цикла характерен для

темперамента холерика, продленный выдох – для меланхолика. О сдерживании эмоций говорит торможение в окончании фразы-волны; состояние сильного возбуждения угадывается в мелодии, часто прерываемой паузами, имитирующими неровное дыхание при взволнованной речи.

Возможности энергоинформационного взаимодействия интерпретатора и музыкального сочинения неисчерпаемы, многомерны; путь этот бесконечен и увлекателен. Весьма выразительно описал исполнительский процесс музыковед Л. Кёлер: «Между образованным пианистом и пьесой устанавливается тесное взаимодействие, как телесное, так и духовное. У пьесы есть также своя душа (настроение), свой прочный остов (в такте и ритмическом расчленении), своя теплая кровь (в

непрерывной струе её музыкального темперамента), свои нервы (в известных, особенно влияющих на исполнение мелодических и гармонических звучных тонах, на которые падает ритмический акцент)... Во время игры музыкальный смысл действует на пальцы, так что в них до последнего мышечного волокна происходит своего рода игра жизненной вибрации, которая в своих колебаниях, ускорении и замирании соответствует жизни тонов в музыке. Таким образом, нервная деятельность и техника, пальцы и фортепианный механизм находятся во взаимодействии. Музыка пьесы и настроение духа художника взаимно электризуют друг друга».

Способность ощутить живой ток, исходящий от музыки, равносильна впечатлению от реального диалога с автором,

душа которого всегда живет в его творении. Только такой энергообмен позволит интерпретатору, в соответствии с основной целью творческих изысканий, надеяться на восприятие слушателями его собственного осознания и ощущения смысла, настроения, жизненного тонуса воспроизводимой музыки.

### *Литература:*

Алексеев А.Д. Интерпретация музыкальных произведений (На основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века). М., 1984

Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя. М., 1991

Кёлер Л. Преподавание фортепиано: Практические советы, наблюдения и заметки. М., 1880

Коган Г.М. У врат мастерства. М., 1961

Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975

Малинковская А.В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. М., 2005

Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М., 1977

*Ирина Николайчук.*

*П.И. Чайковский: «Снова, как прежде, один...» - лейтгармония Чайковского:*

*особенности применения,*

*роль в гармоническом языке романса.*

*(Опыт гармонического анализа)*

Анализируя особенности применения лейтгармонии Чайковского в романсе, в начале статьи кратко охарактеризуем эту гармонию и далее рассмотрим ее в художественном тексте.

В наиболее характерном виде лейтгармония Чайковского – это  $IV_{43}$  с повышенной примой минора и в мажоре  $II_2$  с повышенными тонами примы, терции и пониженной квинтой.

Особенность лейтгармонии в том, что берется она в совершенно конкретных гармонических условиях: в плагальном обороте на выдержанном тоническом басу (чаще на I ступени).

Даже по этим оборотам, взятым вне художественного контекста, можно оценить большие репрезентативные возможности лейтгармонии – слышно, что относятся они к стилю П.И.Чайковского.

Такая сила репрезентативности лейтгармонии объясняется не только степенью ее распространенности в произведениях Чайковского, но и тем, что она

концентрирует в себе некоторые особенности, очень характерные для стиля композитора в целом. В выразительном плане – это глубочайший лиризм и та сторона лирической экспрессии, которую В.Цуккерман в работе «Выразительные средства лирики Чайковского» назвал интроспективной, то есть направленной во внутрь, как бы погашенной при всей ее эмоциональной силе. В плане же технологии музыкального языка, характерного для стиля Чайковского, деталь состоит в том, что лейтгармония принадлежит к сфере обостренной минорной плагальности.

Неудивительно, что при такой высокой концентрации *интонационно характерного* эта гармония в некоторых произведениях становится не просто одной из многих интонаций, но интонацией коренной, влияющей на весь ход гармонических

событий и пронизывающей своим звучанием каждый момент музыкального времени. К таким произведениям и относится романс «Снова, как прежде один...» на слова Д.Ратгауза.

Обращаясь к теме трагического одиночества, Чайковский художественно воплощает в характерном для него ключе интроспективной экспрессии, и это проявляет себя уже в небольшом фортепианном выступлении.

Поскольку именно лейтгармония в стиле П.И.Чайковского есть, как отмечает В.Цуккерман, один из главных выразителей качества интроспекции, **первой и важнейшей особенностью** применения этой лейтгармонии в романсе становится использование ее в тематическом ядре.

Цифровка такова: t –IV –t.

Ответ фортепиано включает второй голос диалогической фактуры – VI-ю как задержание к тонике на органном пункте тонического трезвучия. Это не что иное, как распев одного из интонационных элементов лейтгармонии: ведь она возникает как двухстороннее полутоновое опевание тонической квинты, где один из голосов как раз и образует мелодическую линию V-VI-V.

Таким образом, в тематическом ядре с точки зрения гармонии ничего, кроме лейтгармонии, нет. Причем тематическая значимость этой интонации усиливается ее двукратным повторением.

Оборот с лейтгармонией Чайковского, лежащий в основе тематического ядра, представляет собою трехэтажный процесс, соответствующий асафьевской формуле  $i\ m\ t$ : исходная тоника – это импульс, толчок к

движению, сама лейтгармония – высшая точка развития, заключительная тоника – основная гармония движения. В этом процессе действуют две взаимоисключающие, казалось бы, тенденции, сочетание которых и образует суть интроспективной информации: острая неустойчивость и торможение, «погашение» напряжения. Эти тенденции проявляются как на уровне аккорда – лейтгармония, так и на уровне оборота.

В самом аккорде, с одной стороны, присутствует острое полутоновое тяготение IV и VI ступеней – и, с другой стороны, - статика тонической терции и первой ступени в басу. Возникает «самосворачивающееся» плагальное тяготение в t.

На уровне всего оборота две эти тенденции тоже взаимодействуют. Острый неустой – это собственно лейтгармония,

торможение - тонический органный пункт на протяжении всего оборота и выдержанная тоническая терция (тоже на протяжении всего оборота).

Важно также совпадение первой и последней точек оборота – это минорная тоника. То есть, в конечном счете, отсутствует выход за пределы внешней статики, скорбного оцепенения. Линия динамики, неустойчивости не продолжена – заключительная тоника «наступает» на нее, прерывает, уводит внутрь.

На особенностях лейтоборота *как процесса* необходимо было остановиться потому, что в художественной форме целого получит большое развитие не только лейтаккорд, но и качество лейтпроцесса.

Использование лейтгармонии в тематическом ядре уже округляет потенциально степень воздействия ее на

форму в целом. Это воздействие оказывается просто глобальным: развитие *всех трех куплетов* куплетно-вариантной формы «охвачены» сквозным звучанием лейтгармонии.

В *первом куплете* следует отметить три особенности применения лейтгармонии:

1) Чисто количественный момент, то есть частоту применения аккорда.

2) Возникновение связей на расстоянии между лейтгармоническими интонациями.

3) Возникновение в I куплете лейтборота высшего порядка.

**Первая особенность – количественная** – состоит в том, что лейтгармония встречается **в каждой** из четырех двутактовых фраз и, таким образом, пронизывает всю линию развития I куплета. Соответственно, лейтгармония предстает и как

экспозиционное, и как развивающее средство, и как средство завершающего этапа. Аккорды таковы: в первых двух формах – IV с повышенной примой (в составе тематического ядра). В третьей фразе, выполняющей развивающую функцию IV<sub>7</sub> с повышенным тоном примы (то есть интонационный вариант лейтгармонии), который путем дезальтерации переходит в VII и далее – в t<sub>6</sub>. Четвертая фраза содержит отклонение в субдоминанту на тоническом органном пункте через D<sub>9</sub> – возникающий в S, как и в II<sub>2</sub>, В.Цуккерман относит к малой интроспективной группе аккордов, которые по своим свойствам примыкают к лейтгармонии: та же S-я функция с плагальным разрешением, органной тонический бас. Наконец, в дополнительном обороте звучит IV с повышенной примой.

Частое использование в первом куплете лейтгармонии, при большой ее яркости, порождает вторую особенность применения лейтгармонии в начальном куплете: связи между лейтгармоническими интонациями на расстоянии и отсюда – возникновение сквозной линии звучания лейтгармонии, охватывающей весь куплет.

Если мы сравним интонации, содержащие лейтгармонию, то обнаружим интересную закономерность: те изменения, которые происходят в линии продвижения лейтгармоний, тоже подчинены качеству интроспективной экспрессии со встречными тенденциями обострения и торможения неустойчивости (метроритм условен).

В I фразе берется IV на слабой третьей доле; он выражен четвертою; повтор IV во II фразе – это усиление интонации за счет

повторения; в III фразе – лейтгармония уже в виде IV; она «отрывается» от сковывающего тонического баса, попадает на сильное время и длится половинную – рост неустойчивости на лицо; здесь же, в пределах высшей кульминационной точки (IV), начинается «погашение», торможения напряжения за счет явления дезальтерации при переходе в VII; та же дезальтерация, но в пределах субдоминантовой функции – при переходе на расстоянии в S как функцию высшего порядка; появляющаяся далее в дополнительном обороте лейтгармония вновь приходится на слабое время и тянется полторы доли.

Следовательно, распев лейтгармонии как сквозной интонационной линии, как лейтгармонии в увеличении, обнаруживает важнейшее ее интонационное качество:

интроспективность в самом типе звучания неустоя, а не только в плагальном разрешении его в тонику.

Принцип интонационного увеличения в I куплете касается не только лейтгармонии в ее сквозном проведении, но и всего исходного гармонического оборота (тоника – лейтгармония – тоника). На первом композиционном уровне – или на микро уровне – этот оборот составил тематическое ядро романса. Второй, более крупный композиционный уровень, - это куплет в целом, где лейтооборот звучит уже как оборот высшего порядка. Это выявляется в музыкальной ткани следующим образом.

Период, в форме которого написан I куплет, делится не на традиционные два предложения, а на четыре двутактовые фразы,

каждая из которых, подчиняясь единому интроспективному строю, замкнута тоникой.

Такое периодичное чередование двутактов образует ритм более высокого порядка, где единицей движения становится фраза. В каждом из двутактов отчетливо прослушивается опорная гармония, выделенная масштабным преобладанием, сильным временем, своим начальным преобразованием в обороте. Эти опорные аккорды, фразировано связанные на расстоянии, образуют гармонические единицы высшего порядка и, соответственно, - гармонический оборот более высокого масштабного уровня.

Первый двутакт – это тоника, второй – тоже тоника, третий – лейтгармония, «оторвавшаяся» от органного баса (тоническая гармония, оканчивающая двутакт,

имеет явно подчиненное значение – и потому, что это секстаккорд, и потому, что прозвучав лишь четверть, моментально «оттесняется» новым диссонансом –  $D_9$  к тональности субдоминанты). Четвертая фраза, казалось бы, подчинена прежде всего субдоминантовой функции (она начинается отклонением в тональность IV), но это не что иное, как распетое субдоминантовое задержание к тонике. Поэтому опорная гармония здесь тоническая.

Сыграв опорные гармонии, получаем оборот:  $t - t - IV_7 - t$  с субдоминантовым задержанием. Видно, что это – нечто иное, как оборот тематического ядра, данный в увеличении: двум долям тоники исходного оборота соответствуют две парные фразы макрооборота; одной доле лейтгармонии в исходном обороте соответствует третья

развивающая фраза с  $IV_7$  в центре. Заключительной тонике с последующим субдоминантовым задержанием ( $VI$ ) соответствует последний двутакт с таким же двутактовым субдоминантовым задержанием, но содержащим уже иные субдоминантовые гармонии.

Лейтгармония макрооборота –  $IV_7$  - разрешается в тонику не непосредственно, а через  $VII$ , но это не снимает интроспективного качества «погашенного» разрешения за счет дезальтерации.

Кроме того, вводный звучит как мелодико-гармонический распев характерный для лейтоборота интонации  $VI - V$ , в результате чего альтерированная субдоминанта и уменьшенный терцквартаккорд образуют практически единый функциональный комплекс.

Сравнивая лейтобороты первого и второго композиционного уровней, следует отметить, что качество интроспективной выразительности, основанное на взаимодействии двух противоположных тенденций (рост напряженности и ее погашение) оказывается усиленным. То есть, масштабный рост оборота дает «прораствание» и на качественном, экспрессивном уровне. Усиление напряженности достигается неустойчивостью баса лейтгармонии, исчезновением органного пункта, положением аккорда на сильном времени, расширением зоны неустоя путем введения дополнительной неустойчивой гармонии – VII. Усиление торможения связано с явлением дезальтерации, приводящей к «погашению» напряженности уже в пределах неустоя, со

значительным видоизменением, утяжелением субдоминантного задержания к тонике.

Таким образом, уже в пределах первого куплета обнаруживается удивительная особенность гармонического языка романса: проведение лейтборота на разных композиционных уровнях – так, что в результате оборот охватывает форму куплета в целом по иерархическому принципу, как это обычно бывает свойственно синтаксису: небольшое построение, замкнутое на миниуровне, оказывается частью более крупного построения, а оно, в свою очередь, -- частью еще более крупного и т.д. Именно этому принципу подчинено и гармоническое развитие романса в целом. Рассмотрим, как разворачивается этот процесс.

II куплет выполняет в форме романса развивающую функцию. Это проявляется уже

в масштабном соотношении куплетов: первый – 8 тактов, второй – 13, третий – 4 и далее – фортепианное заключение. Интенсивность развития столь велика, что в куплетно-вариативном строении возникает даже форма второго порядка – трехчастная, где второй куплет подобен развивающей середине.

Гармоническая структура куплета такова. Первые четыре такта, как и в начальном куплете, – дважды повторенное тематическое ядро. Далее – интенсивное гармоническое развитие на тоническом органном куплете, включающее тональную неустойчивость, секвентное развитие:  $D_7$  в тональности  $IV$  ступени (ре миноре),  $VII$  к  $V$  секстаккорду (ми минор),  $VII_7$  основной тональности, распетый задержаниями на протяжении пяти тактов.

Именно этим неустойчивым аккордам оканчивается весь куплет, оказывающийся разомкнутым.

Как видно, лейтгармония Чайковского в своем характерном виде в развивающей части куплета отсутствует. Мало того, в основе развития - автентические обороты и заключительный полуавтентический, полярно противоположные лейтгармонии с ее плагальным разрешением. И, тем не менее, весь девятитакт вырастает из лейтгармонии настолько явно, что оказывается функционально подобен ей. Фактически это вариант лейтгармонии, которая продолжает развиваться в форме по принципу все большего превышения.

Интонационное единство развивающего девятитакта к лейтгармонии проявляется, прежде всего, в непрерывном звучании

тонического органного пункта с его тормозящим, «погашающим» эффектом. Противоречие между тенденцией к максимальному усилению напряжения и максимальному сопротивлению, торможению явно обнаруживает себя во все усиливающейся несогласованности функционального содержания органного пункта и звучащих на его фоне гармоний, а также во все обостряющемся контрасте звукового состава органного пункта и аккордов. Так, первая из побочных тоник (ре-минор), как и D к ней, содержит звук органного пункта («ля»). Тоника минора звука «ля» в своем составе не имеет, но диссонирование органного пункта и созвучия «соль – си – ми» довольно мягкое. А вот появляющийся далее ля-минор представлен длительным выдерживанием (5 тактов)

вводного септаккорда – это максимальное звуковое противоречие с органичным пунктом, самый жесткий диссонанс и самая яркая полифункциональная точка во всем романсе.

Такой тонический органичный пункт совершенно не свойственен развивающим разделам и в данном случае явно порождается дальнейшим развитием лейтоборота с его интроспективным тоном выразительности.

Родство между лейтгармонией и данным развивающим разделом обнаруживается и в сквозном проведении ламентозной интонации VI – V ступени, происходящей, как это показывалось ранее, из оборота с лейтгармонией. Так, диалогическая фактура, наметившаяся в первом куплете, в которой один из голосов интонирует VI-V, сохраняется и в ре-миноре, и в ми-миноре. Далее, в ля-миноре, VI ступень акцентируется ее

положением в верхнем голосе вводного септаккорда и сквозным звучанием вплоть до окончания II куплета. Разрешение в V происходит только в начале III куплета. Как отдельный голос это не выделено, но как составная интонация музыкальной ткани, безусловно, прослушивается.

«Сквозная» роль VI ступени проявляется и в особенностях доминантовых аккордов второго куплета. Из трех доминант – ре-, ми-, ля-минора, -- две, являясь вводными, включают VI ступень с ее субдоминантно «тормозящим» нисходящим тяготением в пределах доминанты.

Еще одна особенность, связывающая лейтгармонию и развивающий неустойчивый раздел, обнаруживается в пятитакте с вводным ля-минора. Вводный несколько раз распевается задержаниями. Эти задержания

конкордансны, то есть образуют промежуточный несамостоятельный аккорд. Им становится  $\Pi_2$  – созвучие, по Цуккерману, из малой интроспективной группы, по качеству звучания очень близкий лейтгармонии.

«Вес» этого конкордансного задержания настолько силен, что в заключительном для II куплета такте фактически уже звучит полифункциональное созвучие:  $\Pi_2$  как основа с «остаточным» доминантовым тоном VII повышенной ступенью (тонкая «метаморфоза» оказывается возможной за счет близости звукового состава  $\text{VII}_7$  и  $\Pi_2$ ).

Проанализированное развивающее построение второго куплета является кульминацией всего романса. Это точка «золотого сечения»: из 33-х тактов романса кульминационный раздел занимает такт с 17

по 25 – это ровно третья четверть формы. Из них первые 4 – очень активное нарастание напряжения. Начиная уже со следующего такта звучит собственно кульминация.

Важнейшие интонационные особенности кульминации таковы.

На уровне конкретики средств, как было показано, кульминация родственна лейтгармонии и, в соответствии с масштабами, представляет ее в увеличении, в гиперварианте.

На смысловом уровне кульминация есть высшая точка выражения интроспективной экспрессии, когда максимальное напряжение и максимальный уход в себя сосуществуют. Ярче всего это проявляется в высшей кульминационной точке – «Все, что творится со мной, я передать не берусь...» С одной стороны – наиболее высокий звук в вокальной

партии, достигаемый «трудным» восхождением с характерным для Чайковского «сопротивлением». Этот звук подчеркнут гармонией, содержащей максимальное функциональное противоречие и фоническую жесткость.

С другой стороны, уже в момент вступления этого наиболее высокого звука с его вводнотонным восходящим тяготением буквально «шквальным потоком» прорывается, обрушивается и подчиняет все себе тормозящий тон. Выражается это вот в чем.

До сих пор доминанты брались в мелодическом положении терции, то есть восходящего вводного тона. Кульминационное же «соль#» поддерживается гармонией  $VII_7$  в мелодическом положении

септимы, то есть ламентозно **нисходящей** VI ступени.

В первых двух звеньях секвенции восходящим автентическим ходам, по принципу диалога, «сопротивлялись» ламентозные фразы VI – V. При этом автентические восходящие фразы охватывали по 4 доли-такт и еще одна доля, - а нисходящие ламентозные - по две. В момент же звучания кульминации интонация, соответствующая продвижению доминант, охватывает лишь одну долю, тогда как противостоящая ей мелодическая ламентозная линия, как бы «сдержав верх», -- более, чем 4 с половинной такта – 14 долей.

Такой же резкий «тотальный» срыв происходит и в мелодической линии вокальной партии.

Следует подчеркнуть, что данный процесс не есть кульминация и ее постепенный спад, угасание. Это напряжение, ток, переведенные на внутренний уровень действия. Кульминационная природа обеих тенденций проявляется в единой гармонической интонации уменьшенного вводного, все более «застывающего» во внешнем проявлении и охватывающего 5 тактов – от высшего интонационного всплеска до абсолютного молчания, трагедийной, «говорящей» тишины. То есть интонационная траектория кульминации – от высшей точки напряжения, прорвавшегося вовне, до высшей точки напряжения, направленного внутрь. Сама кульминационная точка, таким образом, дана в процессе внешнего самопогашения. А это и есть замечательное по силе выявления

интравертной экспрессии решение кульминации.

Качество самопогашения в кульминации столь сильно, что реприза (III куплет) значительно сокращается по масштабам (всего 4 такта) и приобретает роль досказывания, трагически сдержанного послесловия.

Функциональное и интонационное подобие кульминации романса лейтгармонии приводит в рамках всей формы к возникновению лейтоборота на высшем композиционном уровне. Гармонической единицей высшего порядка в таком случае становится куплет.

I куплет, в соответствии с его экспозиционной функцией, имеет в качестве гармонической опоры тонику (она всячески подчеркивается там). Он функционально подобен исходной тонике в лейтобороте. II

куплет, дающий вариант лейтгармонии в колоссальном увеличении, выполняет функцию лейтгармонии в макрообороте всей формы. Наконец, III куплет, максимально лаконичный, выполняет функцию закругления, резюмирования, досказывания. В гармоническом обороте высшего порядка этот III куплет функционально сопоставим с заключительной тоникой исходного микрооборота.

Подводя итог сказанному, сделаем некоторые выводы.

Романс П.И. Чайковского «Снова, как прежде, один...» представляет собою уникальный образец тонального охвата формы лейтгармонией Чайковского. Средством этого становится прием иерархического построения оборота с лейтгармонией на разных композиционных уровнях. Такая уникальная

интонационная концентрация, вероятно, связана с небольшими размерами романса и подчинением его одному настроению, эмоциональному тону.

Романс, в связи с этим, может служить замечательным материалом, позволяющим в рамках одного произведения познакомиться с различными особенностями лейтгармонии П.И. Чайковского: ее многообразными гармоническими вариантами, применением в различных разделах формы, с выразительнейшими нюансами интонирования, - они проявляются в процессе постоянного все большего масштабного увеличения данной интонации.

### *Литература.*

В.Цуккерман. Выразительные средства лирики Чайковского. «Муз.», М., 1971.

*Светлана Надлер.*

*«Петрушка» Игоря Стравинского:*

*ладовая драматургия.*

*От техники лейттонов – к магическому*

*воздействию ситуации на персонаж.*

*Наблюдения над ладовым*

*уровнем звукового языка*

*«...Объясните, что это такое: модальность в гармонии?» (вопрос студента).*

В музыке XX века центром структуры может быть практически какое угодно созвучие, к тому же они могут даже в небольшой пьесе неоднократно меняться<sup>19</sup>.

Игорь Стравинский, по-видимому, мало склонен был к словесным пояснениям по поводу собственной техники. Во всяком случае, того её слоя, который связан с

---

<sup>19</sup> Ю.Холопов. Гармониический анализ –II; см. 4, с.106

сопряжением тонов, их игрой, порождающей различного вида ассоциации и эмоции; - словом, всего того, что в восприятии его слушателей предстаёт звуковым *языком*, речью. Из огромного количества словесных интервью мастера мы остро понимаем, сколь недоуменно, если не сказать - презрительно, относился он к любым попыткам выстроить любую схему какого-то и было словесного сюжета своей музыки. Звуки, и только они, как явствует из слов самого Стравинского, всегда были, есть и будут той планетой, на которой происходят музыкальные действия. Лишь они одни - составляющие смысла звуковых картин. Поскольку музыкальный звук в его непосредственном явлении есть субстанция, изначально не поддающаяся словесному внемзыкальному переводу – «невербализуемая».

Но у раннего Стравинского, страстного противника любых попыток *слова о музыке*, есть произведение, в котором завеса *тайны, фокуса, магического действия* не то чтобы приподымается, но становится слегка прозрачной, освещается неким прожектором с внутренней стороны.

Прожектором *звукового языка, ладовых конструкций, модусов, лейттонов*. Здесь звуковой смысл *частично* поддается словесному описанию: не случайно именно эта музыка обрела свою жизнь в сценическом действе откровенно лубочного и нарочито натурализованного сценического действия (слишком натурализованного, чтобы быть настоящей правдой, но всё же вполне корреспондирующего с реалиями жизни).

Лейтсистема «Петрушки» поражает своею стройностью, невероятной

устойчивостью и последовательностью. Нет ни одной ситуации, где определённой коллизии не соответствовал бы свой *тон*. Что же касается *лейттетрахов*, они привлекают внимание и поражают ничуть не менее лейттонов.

Кстати, по логике оркестрового действия. Этот балет – «что угодно, только не симфония», в отличие, например, от «Весны священной», где симфонические импульсы очень ярко проявляются: линейность событий, устремлённость действия, предопределённость финала.

«Петрушка» ближе к *поливариациям*. Здесь есть несколько звуковых *idée fixe*, постоянно возвращаемых слуху. И это вовсе не лейтмотивы в оперно-симфоническом понимании этого слова. «Узнаваемым и значимым фрагментом» того или иного

эпизода становится *не мелодия*. Более того: Стравинский старательно вуалирует свою лейтсистему, делая нарочитый упор на всевозможные *жанровые зарисовки* балета («Русская», танец балерины, танец Балерины и Арапа, площадные пляски из четвёртой картины).

Сейчас мы совершим экскурс по сценическим картинам балета с тем, чтобы убедиться в логичности и стройности *драматургии ладов и лейттонов* «Петрушки». Можно сказать, мы дадим словесное описание *ладового сценария* «Петрушки». Благодаря этим потактовым комментариям, читатель сможет при необходимости составить подробное представление о событиях этой музыки, связанных с ладами. И студент, чей вопрос о *модальности в гармонии* вынесен в эпиграф

(*modus* в музыке - это как раз и есть её *лад* в тот или иной момент звучания), таким образом, получает ответ на свой вопрос применительно к одному из ранних балетов Стравинского.

Страницы, цифры и такты указаны по клавиру балета в переложении М.Миркина и С. Павчинского<sup>20</sup>.

### **КАРТИНА ПЕРВАЯ**

С. 7, т.1 – это уже самая настоящая ладовая «*экспозиция*» действия; поскольку именно здесь появляется первый знаковый «*тетрахорд ре-ми-соль – ля*», «*лад гуляния*».

С. 7, ц. 1 – парафраз на вступление к «Хованщине» Мусоргского.

С. 7, ц. 1, т.2 – зарождается мелодический *митрахорд*; он нисходящий и заканчивается

---

<sup>20</sup> Стравинский. Петрушка. Балет. Переложение для фортепиано. Москва, 1967

очень важным тоном *си*; во второй картине значимость этого тона проявится в полной мере – он станет **«тоном ухода»** из опостылевшей ненастоящей кукольной жизни...

С.7, 2-й такт до ц.2 – появление УІ низкой ступени, **«завязки драмы»**; **«тон балагана»**.

С.7, ц.2 – в басу проходит **«соль-тетрахорд»** церковного настроения и звучания; его верхний тон *до* в финале первой картины приобретёт явственное значение **тона потехи**.

С.8, ц.3 - проводится канон на **«соль-тетрахорд»**; полифонические приёмы в «Петрушке» довольно редки и связаны в основном с прямым звуковым изображением мелодии, благодаря изложению в каноне как бы *услышанной и подхваченной*.

С.8, ц.4, т.2 – зарождается фольклорная тема «**я вечер млада**» в «*фа-пентахорде*»; поскольку эта тема будет ярко проводиться в последней картине, можно почувствовать уже здесь, в первом её появлении, очертания «**развязки**».

С.9, ц.5 - появляется фольклорная тема «**далалынь**».

С.9, ц.6, т.4 и далее – канон на тему «*соль-тетрахорда*».

С.10, ц.7: впервые звучит **лейтмотив балаганного деда**. Ладовые элементы этого лейтмотива: «*тетрахорд ре-ми-соль – ля*», *си бемоль* - «*тон балагана*»; и к тому же возникает *фа диез* – будущий «**тон фокуса**».

Итак, *гуляние, потеха, балаган и фокус* – те стихии, которые вызвали к жизни Петрушку. Таким образом, задолго до сценического разворота этой кукольной

драмы *всё уже произошло* здесь, в виде своего рода *ладовой увертюры* действия.

Вряд ли сам Стравинский задумывался об этих деталях. Они всего лишь показывают, что на подсознательном уровне ладовые краски в портретах персонажей были для него тонким средством показа.

Однако после того как прошла воображаемая *ладовая экспозиция* будущего действия, в музыке начинают проявляться не только ладовые, но и *тональные* краски. Это вовсе не означает, что Стравинский стремился здесь *отделить* лад от тональности; всё было гораздо тоньше и сложнее, и мы менее всего хотим схематизировать восприятие слушателя. Но мы обращаем внимания на эти логические звуковые различия в устройении музыки и подмечаем эти различия как

выразительную композиторскую  
детализацию.

С.10, ц.9, т.2: именно здесь впервые и  
появляется **тональность** в её  
функциональном выражении. И не бросается  
ли в глаза то, что тональность эта – **си бемоль  
мажор, тональность балагана!** Как бы  
усугубляя эту «тональную тривиальность  
существования», звучит на абсолютно  
неподходящем по долям вальсовом  
аккомпанементе – четырёхдольный напев  
обиходной городской песни «**Под вечер  
осенью ненастной**».

С.12, ц.13, т.2 (тональность всё та же - *си  
бемоль мажор*) - французская песня  
«**Деревянная нога**» ярко шарманочного  
оттенка; она всё более *втягивает действие* в  
атмосферу развлечения, забавы,  
беззаботности.

С. 12, за 2 такта до ц.14 в контрасте с беззаботностью и лёгкой ярмарочно-балаганной бездушностью запетых и заигранных мотивов вдруг слышится **стенание**: внезапно возникает скрытая ладовая (с элементами канонической) секвенция с мгновенным возникновением стонущих интонаций.

Смысл этих жалобных стенаний, «предсказывающих» Петрушку ещё до его сценического появления, очевиден: коли, есть потеха, должно быть и **тому, над кем** потешаются...

Однако, нарядная толпа гуляющих не замечает этих негромких тоскливых нот. Темы напевов возвращаются, будто совершает круг звуковая карусель:

С.12, ц.14: - рефрен «*соль-тетраход*» с акцентированием тона до, «*тона потехи*».

С.12, ц.15 – свободный канон на тему «**Под вечер осенью ненастной**».

С. 15,ц. 20 – возвращение темы «далалынь».

С.16-17: *лейтмотив балаганного деда* в чередовании с «*тетрахордом ре-ми-соль* – ля», «*ладом гуляния*».

Это неспешное, неоднократное, неторопливо - карусельное возвращение тем напоминает фольклорную манеру приговорок-эпитетов, сопровождающих тот или иной персонаж каждом появлении. (к подобной манере часто обращается современник Стравинского Андрей Белый: в его «Петербург» легко найти словесные повторы - «лейттемы» ).

С.18, ц.28,т.2 и далее: здесь происходит драматургически значимое ладовое «искажение» *лейтмотива балаганного деда* Теперь он проводится от ре бемоль, от ми; и,

ставя точку в этой обширной сцене, в тремоло воцаряется *фа диез - тон фокуса*.

*Фокус выделяется здесь как особый эпизод первой картины.*

С.19, ц.30 – цепь ужасающих по своему звучанию интервалов мелодическим ходом от фа диеза. Недобрый оттенок их настроения усугубляется разного рода средствами выразительности. Это и «жуткая» инструментовка (фагот, контрафагот...); и вертикальная дублировка зловещего хода; и ощущение острой дисгармонии ладового свойства при формальном отсутствии острых диссонансов (в вертикали – чистые квинты, чистая кварта, увеличенная квинта) ; наконец, как результат, обострение стонущей, до жути мычащей (словно *воющей* внутри себя) интонации.

Здесь вся жуть фокуса как такового. Фокус с точки зрения объекта фокуса. Превращение помимо воли. Новелла современника Стравинского Томаса Манна «Марио и фокусник» о манипуляторе, которого убивает объект его же собственных манипуляций (в другом переводе – «Марио и волшебник»), внутренне во многом напоминает «Петрушку» драматургически и также этически: бессовестное манипулирование рано или поздно обретёт неожиданный конец, а фокусник обменяется ролями со своей жертвой.

С.19, за два такта до ц.31: увеличенное трезвучие – *«аккорд превращения»*; эту семантику увеличенного трезвучия ещё Глинка передал в XX век через Римского-Корсакова. На уровне ладов это превращение не замедлило воплотиться, так же как на

уровне сценического действия: оживлены три куклы. Сейчас они начнут развлекать гуляк и зевак своими танцами под нехитрый наигрыш...

С.19, ц.31 – флейтовый наигрыш в **тональности** *ми бемоль мажор*. Тональность снова приходит здесь на смену причудливых ладов, так же как видимый тривиальный порядок вещей скрадывает внутреннюю алогичность, невероятность и дисгармоничность событий: куклы ожили, стали танцевать и на потеху толпе ещё и *чувствовать*. Не случайно в основе *ми бемоль мажорного* флейтового мотива – транспонированный от тона *ля бемоль* «*тетрахорд ре-ми-соль – ля*», **лад гуляния**».

С.20, ц.32, т.4: звуки флейты вдруг становятся **стенающими**: танцующая кукла, возможно, впервые начинает испытывать чувство любви;

действительно, что может быть забавнее влюблённой куклы...

С.21, ц.33, знаменитая «Русская»  
громогласный ярмарочный финал всей  
картины, весьма примечательна по своему звуковому составу: она соткана из *до, тона потехи, ми-тетра хорда* и нарочито «жанрового» грубоватого наряда, как бы отвлекающего от внутреннего ладового устройства номера.

С.27, ц.47: стоит ли удивляться тому, что первая картина заканчивается уже ранее примённым тремоло ударных на *тоне фа диез*...

Таким образом, при всей внешней простоте первой картины внутренне она вовсе не так уж проста. Простота здесь – не более чем маска. С одной стороны, картина сценически и жанрово безусловно является

экспозицией, первоначальным показом ситуации и персонажей. Однако на ладовом уровне к моменту окончания первой картины прошла и экспозиция, и завязка, и кульминация, и даже имеется намёк на предопределённую развязку. При этом, как мы уже заметили, ладовые события повторились дважды. В определённом смысле первая картина неожиданно напоминает одну старинную контрапунктическую форму, когда из одной временной точки протягивается и тема, и её же повтор в уменьшении. *Мензуральный канон* сочиняется именно таким образом. Даже если Стравинский к этому времени и не проявлял интереса к старинным западным полифоническим формам, ясно, что мышление маэстро было к таковым формам изначально внутренне готово.

## **КАРТИНА ВТОРАЯ**

Примечательны комментарии самого Стравинского к последовательности возникновения и написания эпизодов балета: «Три фрагмента из «Петрушки» начинаются с Allegro, которое в балете являются «Русским танцем» трёх кукол – им заканчивается первая картина. За этой частью следует сцена, названная «У Петрушки». Именно из этой картины, сочинённой мной хронологической самой первой, родилось произведение, известное вам под названием: «Петрушка», потешные сцены в 4-х картинах. Я написал эту сцену в Лозанне в начале осени 1910 года»<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Стравинский – публицист и собеседник. Москва. «Советский композитор». 1988. с 216

«...Поначалу я замыслил здесь выход человека во фраке и обязательно с длинными волосами, которые были в моде у романтических поэтов и музыкантов. Он должен был садиться за фортепиано, и из-под его рук рождались причудливые образы. Оркестр же в это время пылко протестовал раскатами звуков. Это была совсем не басня и не фольклор, который мне близок, но который был слишком далёк оттого, что мы находим в реальной жизни. Петрушка для меня не символ, но живой персонаж, в котором нет ни живописности, ни потусторонности. Это только ярмарочная история, сценически эквивалентная моему изначальному замыслу, где Петрушка – этакий Пьерро, пианист, музыкант. Поэт – только лишь участник банальнейшей интрижки. Но стержень действия - Фокусник, заурядность которого

ещё более оттеняет нам самого Петрушку. Он не слышит мелодий его сердца, не видит поэзии его души: Петрушка нужен ему только для выколачивания денег. Слушатели усматривают в этом некое иносказание. Однако назовём это правдой - ведь поэт не умирает никогда. ...Я понял, что могу сделать своего рода роман с продолжением, так как история Петрушки допускает и развитие действия, и элемент сюжета»<sup>22</sup>.

С.28, ц. 48: в мелодическом движении зарождается будущий *«мотив Петрушки»*.

С. 28, за 2 такта до ц.49: созвучия *стенания* (аккорд-аллюзия из первой картины; см. С. 12, 2 такта до ц.14).

С. 28,с ц.49: *лейтмотив Петрушки* уже в своём *устоявшемся* виде.

---

<sup>22</sup> Стравинский – публицист и собеседник. Москва. «Советский композитор». 1988 с.88-89

Поговорим об этом мотиве более подробно. Иногда он воспринимается как «политональное сочетание до- и фа диэз мажора». Однако в более точных теоретических описаниях этого аккорда это впечатление оспаривается.

«...Свойство полиаккорда – объединение двух трезвучий C-dur + Fis-dur («Дважды мажор» по Яворскому). Свойство его как ладового звукоряда – периодическая симметрия: (в полутонах: 1.3.2 1.3.2). (Ни в коем случае это не политональность!)»<sup>23</sup>.

«Два его лейтмотива построены на фанфарных победных звучаниях и кратких секундовых интонациях-стонах, передающих

---

<sup>23</sup>Холопов Ю. Задания по гармонии. Москва. «Музыка».1983 с.156

лирическую драму неудачника»<sup>24</sup>. Из этой реплики понятно, что исследователь ощущает здесь не политональный, а ладовый приём..

Добавим, что эти воображаемые тональности *до мажор* и *фа диез мажор*, в силу предыдущего стелющегося эпизода, а также по вертикальной сопоставимости друг с другом, имеют вовсе не *тоническое* наклонение, а скорее, *бифункциональное S - D звучание*. Такое впечатление, будто бы обе эти тональности функциональны в си миноре. Этот эффект усиливается общим настроением эпизода: несчастная кукла, которую в полном смысле слова заставили одушевиться и испытывать на потеху толпе любовные страдания, полна кукольной «испанской»

---

<sup>24</sup> Рапацкая Л. История русской музыки от Древней Руси до «Серебряного века». Москва. ВЛАДОС. 2001

(вторая низкая в си минор «неаполитанского» колорита до мажор).

Итак, не *политональность*, но *бифункциональность*, а также, что скорее, *политонность*: *фа диез – тон фокуса*, до – *тон потехи*. Гармония и лад здесь, таким образом, предельно семантизированы. Средства же музыкально-сценической выразительности внутренне *поляризованы*: с одной стороны, ладовая эзотерическая углублённость сочинения, с другой – броский, нарочитый открытый сценический и жанровый показ «страстей» площадного свойства.

Примечательно и то, что ещё до второй картины звуки лейттонов выстроились на расстоянии в некий аккорд ре-си бемоль- фа диез. С определённой точки зрения *семантизированными* оказываются не только

все эти тоны в отдельности (*ре – тон гульбы, си бемоль – тон балагана, фа диез – тон фокуса*), но и весь воображаемый аккорд в целом. Взятый по вертикали, он представляет собой обращение *увеличенного трезвучия, аккорда превращения* (см. ранее упоминавшийся фрагмент на С.19, за два такта до ц.31). И само это созвучие оказывается органично *обращённым* к тональности *си минор, (семантика ухода-выхода)*. Именно в этой тональности очень органично и воспринимается лейтмотив Петрушки. Тем более что музыка «Петрушки» ни в коем случае не *политональна* по своему строю. Она вообще – одно из самых *линейно звучащих* творений Стравинского ...

...*Лейттоны*, как *зависающие* в звуковом пространстве маленькие планеты...  
*Лейтаккорд высшего порядка* (греки говорили

о гармонии небесных тел)... Ассоциации с эллинской культурой, столь много значившей для России начала XX века...

С. 28, ц.49, т.8: искажённый мотив флейтового танца у фагота.

С. 28, ц.49, т. 9-10: интонации *стенания* у трубы.

С. 29, ц.49, с т.11: фортепианная *каденция* Петрушки.

«Было задумано оркестровое произведение, где фортепиано играло основную роль; нечто вроде концертштюка. В процессе написания музыки я чётко представлял себе внезапно разбушевавшуюся куклу, которая своими дьявольскими каскадами арпеджио выводит из терпения оркестр, отвечающий ей угрожающими фанфарами. После того, как сцена была написана, мне важно было найти название для

этой шуточной сцены, которое бы в одном слове выражало характер моей музыки, а следовательно, образ моего персонажа. Я искал название долго. И вот однажды я буквально подпрыгнул от радости: Петрушка! Неизменный и злополучный герой ярмарок всех стран. Это было именно то, что требовалось»<sup>25</sup>.

С.30, ц.51: тема *проклятия* Петрушки, усугубляющая «неаполитанский» колорит гармонии.

С.30,ц.51, т.6: тема *бессильной ярости* Петрушки. Мелодически эта тема усугубляет ощущение вообразяемого *си-минора*, тональности *ухода*.

---

<sup>25</sup> 2.Стравинский – публицист и собеседник. Москва. «Советский композитор». 1988 с.116

С.30,ц.52: тема *мечты о возлюбленной балерине с басом на тоне ре («тон гульбы»)* в тональности лидийского *ре мажора*.

С.32, за 2 такта до ц. 56: выход балерины с темой в *восточном ладу*; то есть, буквально в *ином ладу*, чем это представляет себе влюблённый Петрушка.

Из предисловия к клавиру (превосходно написанном и выдающем перо образованного автора начала XX века) можно судить о том, как выглядит обиталище кукольного влюблённого: «...Комната Петрушки. Её картонные стены окрашены в чёрный цвет со звёздами и месяцем. На дверях в комнату Балерины нарисованы черти, на одной из стен висит грозный портрет фокусника (под этим портретом, но несколько вправо находится

место, в котором Петрушка прорывает дыру, когда им овладевает отчаяние)»<sup>26</sup> (1,с.5)

С. 33,ц. 58, с т.5: здесь, наконец, напрямую появляется *тон си* в аффекте отчаяния: ***тон ухода***.

Примечательно, что в конце всего балета этот тон избегается – Петрушка ведь *не ушёл...*

С.34, ц.60: лейтмотив Петрушки впервые появляется в *политональной* краске. На аккорд- тремоло *до диез-ре-фа-фа диез* – *ля диез* (доминанта к си-минору; *стенающая интонация*) накладываются аккорды *ре минора* («*гульба*»), *до мажора* («*потеха*»).

С.34, ц.60, т. 5: тема *бессилия* перед своей злосчастной судьбой. С точки зрения гармонии – это зависший бифункциональный S-D аккорд. Здесь в *звуковом смысле*

---

<sup>26</sup> Ю.Холопов, Гармониический анализ –II; см. 4, с.5

*обыграна* невозможность разрешиться в тон  
*си – тон ухода.*

Невозможность ухода?..

С.34, ц.61, т.2: как горький укор судьбе -  
наигрыш из «Русской», *потешной* пляски в до  
*мажоре.*

С.34, последний такт второй картины: аккорд  
*фа диез мажора («фокус»)*...

### **КАРТИНА ТРЕТЬЯ**

С.35, ц.ц.62,63,64: появление Арапа. Арап –  
это кукольная ипостась Фокусника. Его тон  
– *соль диез*; вместе с тем активно  
применяется *тон фа диез («фокусник,  
фокус»)*.

С. 35-36, ц.64: ориентально подсвеченный  
*целотонный ход* в мелодии.

С.35, с.65: танец Арапа в лидийском *си*  
*бемоль мажоре («балаган»)*.

С.39, ц.69: танец Балерины в неожиданном ритме *марша*. Здесь в очередной раз остро проявляется активная нарочитая жанровость, столь противоположная внутренним ладовым таинствам. В сочетании некоторого сходства мелодического хода темы Балерины с мотивом Петрушки ощутим намёк на некоторую обречённость Балерины; *виктимность* (жертвенность) персонажа очевидна.

С.40, ц.71: танец Балерины и арапа в *ми бемоль мажоре, тональности флейтового превращения*.

С.41, ц.72: тема томления в тональности *си мажор* (уход Петрушки в ревнивых мечтаниях Арапа). Слышится слабый отголосок темы «Деревянная нога» (см. первую картину).

С.42, с.74: появление политонального созвучия *ре ля ре – до диез – соль диез – до диез*; аллюзия переживаний Петрушки (см. конец второй картины, С.34, ц.60).

С.43, ц.75, т.10: тон *фа диез* («**фокус**»).

С.43, ц.76: появление Петрушки с усиленным звучанием тона *си*. В данном сценическом контексте это означает, что теперь уже *ухода* Петрушки желает Арап.

С.43, ц.78: ссора Петрушки с Арапом с активным применением тона *си* («**Уходи!**», приказывает Петрушке Арап).

Здесь мотив Петрушки с сочетанием аккордов *до мажора* и *фа диез мажора* во второй раз за всё музыкальное действие звучит *политонально*. Пожалуй, в этой политональности звучания есть какая-то отчаянная решимость: словно Петрушка сам стремится к сценической развязке.

С.45, последний аккорд третьей картины, взят с басом на тоне *си* («*уход*»); в определённом смысле предварительная развязка драмы действительно состоялась, как того пожелал злосчастный влюблённый Петрушка.

**КАРТИНА ЧЕТВЁРТАЯ**, ладово-фольклорная по колориту, скрывающая драматическую развязку в живописном хаосе площадной гульбы; душераздирающая драма, никем не замеченная из-за разудалых напевов и наигрышей, сменяющих один другой:

С.46, ц.83: диатонический наигрыш с басом на *ре* («*тон гуляния*»).

С.48, ц.90, т.3: танец кормилиц в ладу *соль* (*церковный* из начала первой картины); в т.4 — тема «**Я вечер млада**».

С.51, ц.97, т. 3: тема «**Ах вы, сени мои, сени**».

С.53, ц.100: искажённый *ми-тетрахорд*;  
«**Мужик с медведем**».

С.55, ц. 103: танец цыганок, диатоническая игра аккордов *ре минора, до мажора*. Здесь можно почувствовать ладовую аллюзию эпизода второй картины, когда Петрушка ведёт свой мелодраматический бессловесный монолог (см. С.34, ц.60, чередование аккордов *ре минора, до мажора*).

С.58, ц.108: танец кучеров; ц.109,с т.4 : песня «**не лёд трещит**».

С.61, ц.114, с.8 : канон на тему «**Не лёд трещит**».

С.63, ц.117: «Ряженые»; этот живописный карнавальный эпизод служит красочным, завлекательным *оттягиванием развязки*; в.т.3 – аккорд с тоном *фа диез* («**Фокус**»).

С. 64, ц.120: «балагурство ряженных (козы со свиньёй)».Бифункциональное полиаккордовое

созвучие S-D как бы обращено в *си бемоль мажор*, в «*тональность балагана*».

С. 65, ц.121: в хороводе тем мелькает напев, напоминающий Масленичный.

С.66.124, т.3: оркестровое оstinато, нагнетающее скрытое напряжение.

Приближается развязка.

С.67, 125: тон «*фокуса*» *фа диез*; далее – *мотив Петрушки*.

С.69, ц.129,с т.4: звучит *мотив бессилия Петрушки*.

С.69, ц.129, с т.9: искажённый хроматизмами *мотив ре-ми - соль- ля («гульба»)* с тонами *си («уход»)* и *си бемоль («балаган»)*.

С. 70, ц.130 знаменует собой конец первой развязки и начало предполагаемого эпилога, который обернётся второй, «несостоявшейся» развязкой – теперь уже не для Петрушки, а для самого Фокусника, выход Фокусника - « в

тоне» *соль диез*, «*тоне Арапа*»; применяется и тон *фа диез*.

С. 70, ц.131: диатонические переборы аккордов *ре-фа-ля, до-ми-соль*, своего рода ладово-гармоническая постлюдия к печальной участи Петрушки (см. С.34, ц.60) .

С.71, ц.132: на диатонических переборах – контрапунктическое наложение мотива Петрушки с угрожающими интонациями на аккорде *ми бемоль-соль-си бемоль* («*тональность флейтового превращения*»); *мотив угрозы; мотив Петрушки* в *политональном* звучании; последние два такта балета – оборванный *мотив угрозы* и *фа диез, тон фокуса...*

Вряд ли можно что-либо добавить к этому красноречивому повествованию на нескольких языках: языке сцены, жанров – и ладов.

*Людмила Корнева.*

*«Черты стиля А. Скрябина на примере фортепианного концерта *fis moll* op. 20»*

Трудно представить себе человека, равнодушного к музыке Скрябина. «Пронизанная благородством интонаций, совершенная по форме, наполненная радостной энергией, восторженной устремленностью, полетностью, она воздействует на лучшие стороны человеческой природы» (11, 142). И она будет жить вечно, потому что выдержала самый строгий и самый справедливый суд, который возможен в искусстве, – суд времени.

Жизнь композитора (1872 - 1915) совпала со сложным периодом в истории нашей Родины. Это богатое историческими событиями время характеризовали поиски новых духовных горизонтов, стремление к

новым идеалам. Нарастающий драматизм жизни, обостривший до крайности ее контрасты, тревожное ожидание, наполнявшее собой атмосферу на стыке двух столетий, питали талантливые произведения искусства модерна. Можно вспомнить утонченные стихи Блока, картины Врубеля, Рериха, Чюрлениса, открывающие новые пути в живописи, театральные поиски Станиславского, Мейерхольда. Образный строй искусства был связан по преимуществу с символизмом, с символическим типом мышления.

Доктрина символизма предполагала все видимое, все сущее тайными знаками и шифрами вечных, вневременных идей; искусство – их интуитивное постижение сквозь внешние покровы. Форма художественного произведения должна намекать на эту таинственную

метафизическую сущность вещей, непостигаемую разумом, внушать ее, поэтому натуралистические, приземленные изображения непригодны. Скрябин тоже отвергал какой бы то ни было реализм в искусстве, хотя бы самый утонченный. По свидетельству близкого друга Скрябина, музыкального писателя Б. Шлёцера, композитор «отвращался в искусстве не только от быта, но и от психологичности, считая совершенно недопустимым для художника непосредственное, сырое, так сказать, переживание в искусстве, ибо последнее было всегда для него синонимом преобразования... В устах Скрябина слово “безыскусственность” всегда звучало осуждением, ибо он считал, что лишь там искусство, где есть искусственность и преодоление реального бытия» (21, 16).

Симптоматичен интерес Скрябина к символистской поэзии Бальмонта, Вячеслава Иванова, поскольку символисты, говоря словами Белого, провозглашали творчество более совершенных форм жизни, считая, что последняя цель искусства – пересоздание жизни. Эти идеи были близки композитору, они и составляют то главное, что соединяет его искусство с русским символизмом. Логическим следствием в увлечении данными идеями явилось рождение замысла вселенской Мистерии, возникшего в последние годы жизни Скрябина.

На практике новаторство поэтов-символистов сводилось к более утонченному, изощренному анализу индивидуальных переживаний, к многозначительному подтексту, к расширению диапазона

поэтического языка и его метафорической сложности.

Ярким новатором в музыкальном искусстве был и А. Скрябин. Несмотря на некоторые черты преемственности (в музыке Скрябина ощущаются традиции Шопена, Лядова), стиль композитора в целом представляет собой самобытное и качественно новое явление в истории русской фортепианной музыки. Музыка Скрябина раскрывала мир неизвестных ранее искусству человеческих эмоций. В его творчестве, как в фокусе, сконцентрировались лучшие достижения предшественников в области формы, ритма, фактуры, гармонии. Очень интересны гармонические поиски Скрябина, которые постепенно привели композитора к отказу от мажорного и минорного ладов, к созданию своеобразного ладообразования, в

основе которого лежит прометеев аккорд. Композитор мечтал о синтезе ощущений. Вызывает интерес его мысль о возможности слияния звука и цвета.

Творческая личность Скрябина соединила в себе две ипостаси: композиторскую и исполнительскую. Это отразилось как на самом характере звучности, так и на отдельных приемах изложения. Именно в фортепианном стиле проявилось, в первую очередь, новаторство его творчества и исполнительства.

Фортепианный стиль Скрябина в целом представляет гармоничное явление. Общий его характер – камерный, далекий от виртуозности большой концертной эстрады. В творчестве композитора нашли свое отражение характерные приметы его времени. «Неспокойный дух эпохи, как бы обостряя

чувствительность его психики, питает музыку, от ее тончайших “микронастроений” до исступленного ликования, и рождает яркую контрастность эмоциональных сфер в его жизни, творчестве и исполнительстве» (16, 187).

При всем многообразии, в музыке Скрябина отчетливо прослеживаются три образно-эмоциональные линии. Условно их можно определить как лирику, образы движения и воли. На протяжении творческого пути композитора, продолжавшегося немногим более двух десятилетий, внутри этих сфер происходят значительные изменения. Полная глубочайшей поэтичности, светлая и человеческая лирика его ранних лет превращается с годами в специфическое состояние томления; «динамика протеста» (Б. Асафьев), романтическая героика – в

экстатическую накаленность. Внутри сферы движения рождается образ полета, играющий роль, столь важную в творчестве Скрябина. Каждая из названных образных областей имеет свой круг средств инструментальной выразительности, свои формы и методы воплощения.

Анализ, представленный на этих страницах, – попытка на примере одного из наиболее ярких и показательных сочинений раннего периода раскрыть некоторые особенности фортепианного стиля композитора.

Фортепианный концерт *fis-moll*, *op. 20* относится к числу наиболее популярных в исполнительской практике скрябинских сочинений. Это – прекрасный образец юношеской лирики композитора. Эмоциональность и распевность сближают

произведение с ярчайшими страницами фортепианных концертов Чайковского, предвосхищают проникновенную лирику концертов Рахманинова. В наследовании традиций европейского фортепианного концерта Скрябину оказывается ближе Шопен, чем Лист с его виртуозным блеском и могучим ораторским пафосом. Партия фортепиано дает исчерпывающее представление о пианизме Скрябина. Нервная импульсивность сочетается здесь с поразительной, полной увлечения и огня, глубоко своеобразной пианистической техникой, направленной на выявление прекрасной лирики.

Концерт состоит из традиционных трех частей. Первая написана в характерной для молодого Скрябина лирико-патетической манере. «Это поток непрекращающихся,

увлекающих слушателя мелодий, соединяющих в себе прекрасные в своей непосредственности эпизоды со взрывами горделивой энергии» (3, 47).

Вторая медленная часть – тема с четырьмя вариациями. Оркестровая тема обладает исключительной выразительностью. Она довольно протяженна, ласкова и лирична. Фактура темы четырехголосна. Хоральный склад в медленном темпе придает особую серьезность и даже некоторую «молитвенность» образу, а колорит Fis-dur подчеркивает ощущение света, ясности. Развитие темы – мотивное, вырастающее из плавных распевов звуков тонического трезвучия. Однако тоническая гармония почти не звучит, а чаще всего появляются плагальные обороты. Это придает теме характер мягкости, проникновенности.

Вариации разнохарактерны. Первая – прозрачная по звучанию, в тонких кружевах пассажей фортепиано, с изящно звучащими полиритмическими соединениями. Вторая – быстрое скерцо; третья – медленная, с патетическими мрачными репликами в партии солирующего фортепиано; четвертая вариация постепенно возвращает к первоначальному облику темы, одетой в радужные, светящиеся пассажи, растворяющиеся в легкой и прозрачной звучности верхнего регистра в коде.

Третья часть представляет собой бурный финал. Эта наиболее длительная и динамичная часть концерта полна по существу той же «взрывчатой» энергией, что и первая часть.

Рассмотрим более подробно первую часть и проанализируем ее с точки зрения драматургических особенностей и

исполнительских проблем в контексте обрисовки скрябинского композиторского и исполнительского стилей.

В кратком оркестровом вступлении (восемь тактов) первая валторна интонирует напевную мелодию, которая является тематическим зерном первой части концерта, проходя через все ее разделы.

Характерной синкопированной нисходящей последовательностью трех звуков, образующих зерно, начинается партия солирующего фортепиано. Главная тема распевна и в то же время речитативно изысканна. Устремленность темы подчеркивается ее ямбичностью, а начало с синкопы способствует созданию общего духа трепетности. Характер исполнения темы определяется авторской ремаркой «импровизационно», которую композитор

внес в партитуру, принадлежавшую ученику Скрябина, пианисту и дирижеру И. Миклашевскому, под управлением которого исполнялись все симфонические произведения композитора. В теме слышится романтическая неудовлетворенность. Начинаясь с диссонирующей септимы, с одного из вершинных звуков, мелодия прихотливыми узорами (это типичные для ранних пьес опевания уступов мелодии, сглаживающие прямолинейные перемещения и скачки по аккордовым тонам) опадает к тоническому опорному тону, оказывающемуся задержанием к доминанте (VII ступени). Как во многих лирических темах Скрябина, тоника здесь завуалирована, что способствует текучести движения, сказывающейся в характерных «сползающих» аккордах сопровождения. Первое предложение темы

звучит у солирующего фортепиано, второе – подхватывается широким дыханием струнных. Переходя к оркестру, тема приобретает черты драматической патетики, при этом у фортепиано возникает фактура тревожными октавными триолями – ритм, сообщающий фактуре внутреннюю «энергетическую» насыщенность.

Постепенно нарастающее напряжение главной партии неожиданно прорывается в связующей, которая вводится резким вторжением (динамический сдвиг от *pianissimo* до *fortissimo*). Тема связующей партии у струнных – напряженно-страстная, тоскующая мелодия широкого дыхания. Она вырастает из интонаций опевания, развивавшихся во втором предложении главной партии. Теме связующей контрастируют тревожные триольные

репетиции аккордов оркестра. Наэлектризовывает ситуацию партия фортепиано – протестующие, гневно-повелительные восходящие затактовые ходы октав в партии левой руки. Императивные октавные призывы в низком регистре сочетаются с напряженным звучанием резко акцентированных репетирующих аккордов среднего и высокого регистров. Но, как правило, дерзновенные порывы у Скрябина кратковременны, в них больше трепетности, чем мужественной непреклонности, длительного волевого напора. Здесь, в связующей партии, героико-экстатический эпизод занимает всего 4 такта, знаменуя собой точку наивысшего эмоционального накала. Таким образом, появляется еще одна образная сфера, к этому времени вполне сложившаяся.

Воплощение «волевых» образов на протяжении всех периодов творчества композитора связано с наиболее стабильными видами изложения. Но следует отметить, что для композитора грандиозность не ассоциируется с утяжеленной мощностью. Ощущение прозрачности фактуры, впечатление света достигается различными средствами. Это: октавно-квинтовое строение трехзвучных аккордов, широкие октавные скачки, аккорды в широком расположении, скачки в партии левой руки, обладающие острой динамической активностью. В изложении волевых образов Скрябина явственно ощутимо специфическое качество: эти образы требуют как бы встречной реакции слушающего, домысливания, создания в воображении более яркого звукового образа, чем реального звучания. Поэтому абсолютная

мощь не играет у него той роли, какая принадлежит ей в творчестве, например, Листа, Чайковского, Рахманинова. Можно предполагать, что здесь своеобразно проявилось иллюзорное начало, которое вообще играет заметную роль в скрябинском творчестве.

Резким контрастом вводится второе предложение связующей партии, благодаря чему создается психологический эффект разрядки. Музыка Скрябина органически присуща изменчивость, быстрота смен эмоциональных оттенков, необычная гибкость психологических переключений, неожиданность переходов настроений. В широте разлива мелодии солирующего фортепиано есть национальный колорит: высветление тембра, лирические, как бы «утешительные» интонации, гармоническая

мягкость. Характер высказывания темы – интимно поверяющий. Изложение ее полифонично. Автор добивается сплошной текучести за счет заполнения остановок на выдержанных нотах и паузах в мелодии интонационно значительными последованиями в других голосах. Основными мелодическими являются два голоса – верхний и нижний. Два средних голоса, при всей их интонационной и ритмической самостоятельности, играют гармоническую роль. Нижний голос, отданный левой руке, получает исключительную свободу движения. Изложенный шестнадцатыми, он с его широкими ходами, сложным рисунком является активным началом.

В музыке Скрябина часто предпочтение отдается показу уже достигнутого эмоционального накала, нежели длительно

разворачиваемому планомерному развитию. Так, внутреннее развитие темы связующей партии приводит к чистым, «прозрачным» мечтаниям, «истаиванию», «растворению».

Побочная партия вносит контраст введением образа, не встречаемого обычно в крупных сонатно-симфонических скрябинских циклах. Кокетливая скерцозная тема выдержана в характере мазурки, капризной, изящной по очертаниям, полной юношеской непосредственности. Лирико-танцевальная сфера в творчестве Скрябина имеет свою специфику: исходным в ней оказывается полетное начало; и «если в шопеновском романтизированном темпе присутствует “поза”, “жест”, “поступь”, то у Скрябина (сам звуковой жест) становится почти символом, превращаясь в танец-ласку, кружение, взлет» (12, 132). Впечатлению

легкости, радостной возбужденности способствует высокий регистр одноголосной мелодии, дублированной в октаву, многочисленные паузы на сильных долях такта. В партии оркестра – это залигование отдельных звуков со слабой доли на сильную, что создает синкопирование, частично снимающее фактурный вес. Образы полета «... формируются на протяжении всего первого периода, в частности в прелюдиях, легких, подвижных, воплощающих образ движения, и в этюдах. Надо отметить, что часто фигурации в этих произведениях имеют триольное строение, обеспечивающее легкость, беспрепятственность движения, или усиленную, двоякую трехдольность, как бы триольность в “квадрате”, то есть триоли в рамках трехдольного размера». Именно такой

метроритм – в побочной партии первой части концерта.

Ясная по звучанию и колориту заключительная партия вводит в мир лирики, которая приобретает умиротворенный характер. Распевные пентатонные попевки валторны на фоне светлых гирлянд фортепианных пассажей – это, несомненно, образ моря, навеянный путешествием в Италию.

Разработка развивает эмоционально-психологическую и лирически выразительную сферы – темы главной и побочной партий сближаются по настроению. Главная партия в процессе развития становится все устремленней, а побочная сближается с главной, теряя свою грациозность из-за вычлененного активного мотива без половинных нот. Обе они объединяются в

едином эмоциональном порыве, на переломе приводящем к смягчению колорита – мягким пассажным волнам фортепиано на pp. На их фоне у кларнета, а затем октавой выше у флейты звучит выразительная восходящая мелодия, рожденная ритмом заключительной партии, которая как бы растворяется в высоком регистре. Образ, воплощенный в ней, можно назвать «затаенной радостью». Эта новая тема прозвучит *ff* в самом конце произведения, подводя итог развитию всего концерта. Теперь же она мимолетна. Устанавливающееся движение сменяется длительным пассажем, приводящим к доминантовому органному пункту перед репризой.

Предыкт основан на развитии интонации главной партии, он подводит к динамизированной репризе, которая

поддерживает повышенный эмоциональный настрой разработки. Главная партия начинается кульминационно широким разливом второго предложения, в насыщенном оркестровом изложении. Фактура партии фортепиано тоже многократно усилена в сравнении с экспозицией (октавные утробения всех голосов на *ff*). Главная партия приводит к взволнованной патетической каденции, вливающейся в связующую партию в основной тональности. Побочная партия дает новый импульс движению, она предстает в *D dur*, а не в одноименном мажоре, во избежание вялости тонального плана. Сокращенная заключительная партия включается в процесс развития, приводящего к драматической коде, где торжествует тема главной партии в ее патетической трансформации. Перед итоговой

кульминацией возникает как бы момент раздумья, нерешительности (*dolcissimo*), сменяющийся «принятием решения» (сильное *crescendo* от *pianissimo* до *fortissimo*).

В заключительной кульминации разрабатывается вычлененный из главной темы мотив третьего такта, приобретающий отчётливую семантику «категорического утверждения пафоса борьбы». Заключительные фигурации фортепиано главной партии носят кодовый характер и приводят к последним тоническим аккордам.

Тезис о том, что творческий стиль всегда порождает исполнительский, в полной мере срабатывает при анализе выразительных средств Скрябина-пианиста: его агогики, динамики, колористического искусства. В области исполнительских средств он выступает как новатор, открывающий перед

фортепианным искусством новые горизонты, расширяя рамки выразительности инструмента. Его техника была направлена, в первую очередь, на поиски новых приемов красочного звукоизвлечения. Скрябин считал, что не может и не должно быть раз и навсегда заданных приемов звукоизвлечения. Стандартизация приемов неизбежно повела бы, по мнению композитора, к стандартизации звучности. В каждом отдельном случае звуковое воображение должно подсказывать двигательные ощущения. Так, сам Скрябин, по воспоминаниям современников, придавал огромное значение «незажатой руке» со свисающими и несколько вытянутыми пальцами. Он часто играл почти плоскими пальцами, переползая с клавиши на клавишу. Этот прием, с ощущением глубины дна клавиш, где все звуки удерживаются

пальцами, способствует созданию валторнового тембра в характеристике главной партии, для тематизма которой показательное соединение напряженной распевности с речитативностью.

Второе предложение связующей партии требует особой манеры звукоизвлечения, соответствующей нежной, лирической музыке. Здесь господствует *Legato* и педаль. Мелодия звучит тепло и открыто. Первые звуки извлекаются легким толчком, как бы «целуя» клавишу. Звуки, помеченные фермой, извлекаются плавным движением кисти вверх, а опускаются клавиши особым приемом, которым сам Скрябин добивался прозрачной звучности: скользя кончиком пальца по клавише, он подгибал палец чуть ли не к основанию ладони. Плавности и связности движения мелодии не должны

мешать хроматические последования средних голосов. Партия левой руки насыщена широкими построениями в виде быстрых пассажей на гармонических звуках, поэтому перед исполнителем встает ряд трудностей. Чтобы их преодолеть, нужна большая ловкость в движениях левой руки, при сохранении естественного положения. Этому будет способствовать стремление сохранить неподвижное положение кисти (параллельно клавиатуре), на протяжении всего пассажа. Поэтому следует сразу же воспитывать в себе ощущение глубокого погружения в клавишу, хотя это первоначально вызывает неудобство и тормозит движение.

Скрябин, являясь учеником Танеева, был мастером полиэлементной фактуры. Но, исполняя свои сочинения, он не стремился к отчетливости, рельефности этой фактуры.

Поэтому «в скрябинской полифонии не обязательно прослушивать каждую отдельную линию, и исполнять ее так, как этого требует “чистая” полифония, значило бы не понимать скрябинский стиль» (16, 210). Характер каждого отдельного голоса участвует в формировании общего музыкального настроения, подобно тому как чистые цвета составляют сложный цвет. Фактура, благодаря тончайшему интонированию ее элементов и полупедали, сливается в причудливую изысканную звуковую смесь.

Полетному, устремленному ввысь характеру побочной партии должно соответствовать движение рук. Педаль, удерживающая звучание, и легкий взлет руки на синкопах помогают их осуществить. При исполнении движения рук и пальцев должны быть сосредоточенными и точными.

Расслабленность рук недопустима. Звукоизвлечение осуществляется без участия крупных мышц, подчеркивая воздушный, нематериальный характер образа. Так, Каратыгин утверждал, что танцевальные ритмы вызывали и подобие танцевальных движений рук самого композитора. Хрустально звонких тембров Скрябин достигал почти совсем вытянутыми и высоко поднятыми пальцами, легко и быстро ударявшими по клавишам. Таким же приемом он нередко играл фигурационные аккомпанементы и пассажи, окаймляющие мелодическую линию.

Тех, кто слышал игру Скрябина, поражала удивительно тонкая нюансировка в области piano, особый, одному ему присущий «нематериальный» характер фортепианного звучания. Критики отмечают «хрупкую

нежность», «тончайшую прозрачность» его игры. Скрябин очень чутко ощущал тот момент прикосновения, с которого начиналось рождение фортепианного звука. В тонкостях такого ощущения таится один из секретов его красочного *pianissimo*. Многие особенности скрябинской звуковой техники диктовались складом его руки (небольшой, с очень узкой, но подвижной кистью). Сила ударов пальцев была невелика, и это отражалось на полноте тона.

В октавной технике Скрябин достигал быстроты и ловкости, подчеркивая легкий, «полетный» характер октавных пассажей. Так, реприза главной партии - один из наиболее технически сложных эпизодов первой части концерта. Трудность исполнения заключается в том, что требуется соединение октав, разделенных расстоянием больше квинты и

необходимостью звуковой градации нескольких динамических пластов. Для ясного проведения линии баса надо не попадать на нижние октавы, а «брать» их.

Особый интерес для исследователей представляет темпоритмическая сторона скрябинского исполнения. Многие современники Скрябина считали, что его агогика аритмична, и что аритмичность обусловлена свойственной Скрябину манерой делать неожиданные паузы, «придыхания», непредсказуемые замедления и ускорения, а подчас изменять длительность отдельных нот. Примечательно, что и сам Скрябин подчеркивал бесполезность метроритмических указаний, ибо в пьесах темп постоянно меняется. Вслушиваясь в записи авторского исполнения, можно заметить множество темпо-ритмических

колебаний, которые воспринимаются как непрерывная цепь максимально возможных отклонений. Но при этом Скрябин сохранял только присущую ему ритмическую систематичность. Это обстоятельство заставило С.Хентову тщательно проанализировать темпо-ритм записи исполнения Скрябиным поэмы *Fis-dur op. 32* и прийти к выводу, что «агогику Скрябина можно определить как единство двух противоположных моментов: максимально возможных отклонений в отдельных тактах и неизменно среднего темпа в больших смысловых отрезках» (20, 169). Следовательно, из самой сущности скрябинского творчества, его стилистических особенностей вытекала важнейшая сторона его исполнительского искусства – сочетание импровизационного характера исполнения с

тенденцией к архитектурной стройности всей формы.

У Скрябина было изумительное мастерство пользования агогикой. Была непревзойденная пластика ритма, основывающаяся на интуитивно ощущаемой компенсации темповых отклонений. Агогика Скрябина неразрывно связана с его динамикой. Если Рахманинов длительные *crescendo* связывает с *allargando*, то Скрябин *diminuendo* с *ritardanto*. Эта взаимосвязь, которая у начинающих исполнителей часто приводит к монотонной игре, у композитора приобретает специфически оригинальный характер в силу взаимодействия темпа и динамики, можно сказать, что в основе его исполнительства лежат ритмодинамические волны. Поэтому динамика Скрябина неустойчива. Ее первая существенная особенность – непрерывные

колебания. Второе свойство скрябинской динамики нетрудно уловить, опять же, в сравнении с динамикой Рахманинова. В то время как у него *crescendo* и *diminuendo* приводят к динамическим кульминациям, Скрябин чаще избегает результативности. Он любит из *rosso* а *rosso crescendo*. Большой протяженности постепенно переходить в *rosso* а *rosso diminuendo*. Скрябину свойственно стремление к «интимным» звучностям, к замиранию.

В колористическом искусстве Скрябина-пианиста решающая роль принадлежит педали. Принято считать, что специфическая педализация относится к одной из основных черт скрябинского пианистического мастерства. К сожалению, приемы скрябинской педализации с трудом поддаются анализу. В ранних сочинениях (особенно во

второй сонате) Скрябин не раз пытался довольно точно помечать педаль. В дальнейшем он, видимо, убедился в невозможности записывать в нотном тексте подробную педаль. В поздних сочинениях обозначение педали встречается сравнительно редко. Смысл его пометок: путем «смещения» гармоний Скрябин стремился к созданию красочной гармонической атмосферы. Однако, практика показывает, что даже самое пунктуальное выполнение этих пометок далеко не всегда приводит к желаемому результату. В игре Скрябина решающее значение имели разнообразные приемы педализации. Скрябин избегал полной педали, считал, что ее действие чрезмерно «материализует» звучность. Он почти избегал и так называемой ритмической педали. Не снимая ноги с педали и изменяя только

глубину ее нажатия, Скрябин создавал красочные оттенки педализации, выделяя одни регистры, затемняя другие. У Скрябина была своя терминология для педальных приемов: «вибрирующая педаль», «педальный туман», «булавочная педаль».

Скрябин часто пользовался левой педалью в целях ослабления силы звучания. Он искусно сочетал левую и правую педали, достигая, таким образом, новых звуковых красок. Так, в связующей теме и в начале разработки концерта требуется владение полупедалью, так как надо удержать верхний звук мелодии с поддерживающим ее басом и более или менее ясно слышать полутоновые интонации в среднем голосе. Эффект полупедали возникает как раз в момент легкого прикосновения демпферов к струнам. В кратком эпизоде перед кодой будет

нецелесообразным использовать  
одновременно две педали.

Подводя итоги рассмотрению фортепианного стиля Скрябина на примере Первой части концерта, хотелось бы еще раз подчеркнуть тезис о единстве двух сторон творческой индивидуальности автора, его композиторского и исполнительского дарования. Так в концерте нашли отражение три его основных содержательных сферы, развивавшихся на протяжении всего творчества: могучий, экстатический порыв, тончайший, хрупко-интимный, возвышенный лиризм и вдохновенная полетность. Все перечисленные образные планы формируют характерные для каждого из них фактурные приемы, которые у Скрябина рождаются под воздействием его двигательных и осязательных ощущений. «Нервная

стремительность, экстатичность проявляются в импульсивных “подстегивающих” басах, в репетиционных повторениях аккордов; интимная направленность его лирики ищет форм, облегчающих фактурно и метрически, звучащую материю» (16, 224).

Исполнителю необходимо понимать особенности стиля композитора, что даст верную основу для его собственной интерпретации. Четкое воплощение важнейших, решающих линий эмоционально-образного развития Фортепианного концерта приблизит пианиста к выработке собственной исполнительской модели в воплощении музыки Скрябина.

### *Литература:*

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М., Музыка, 1967.

2. Алексеев А. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма. В 2 т. М., Музгиз, 1948.
3. Альшванг А. А. Н. Скрябин. М.-Л., Музгиз, 1940.
4. Асафьев Б. О музыке XX века. М., СК, 1984.
5. Бандура А. Процесс музыкального творчества. О композиционном процессе Скрябина. М., РАМ, 1994.
6. Беляев В. Мусоргский, Скрябин, Стравинский. М., Музыка, 1972.
7. Берков В. Некоторые вопросы гармонии Скрябина // Избранные статьи и исследования. М., Музыка, 1977.
8. Голубовская Н. Искусство педализации. М.-Л., Музыка, 1974.
9. Дельсон В. Проблемы исполнения фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева // Вопросы музыкально-

исполнительского искусства. Вып. 3. М., Музгиз, 1962.

10. Дмитриева Н. Краткая история искусств. Вып. 3. М., «Искусство», 1993.

11. Мержанов В. Пятая соната Скрябина (из опыта исполнителя и педагога) // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 3. М., Музыка, 1973.

12. Месхишвили Э. О драматургии сонат Скрябина // А. Н. Скрябин. Сб. ст. к столетию со дня рождения. М., СК., 1973.

13. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. М., Музыка, 1983.

14. Михайлов М. О национальных истоках раннего творчества Скрябина // А. Н. Скрябин. Сб. ст. к столетию со дня рождения. М. СК., 1973.

15. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., Музыка, 1966.

16. Николаева А. Фортепианный стиль ранних произведений Скрябина //А. Н. Скрябин. Сб. ст. к столетию со дня рождения. М., СК, 1973.
17. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. М., «Музыка», 1989.
18. Смирнов М. Об интерпретации фортепианных сочинений Скрябина // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 4. М., Музыка, 1976.
19. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1965.
20. Хентова С. Заметки о Скрябине-пианисте // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М., Музгиз, 1962.
21. Шлецер Б. «Живу только одним будущим...» // Музыкальная жизнь, 1992.

*Юрий Сахно.*

*«Вариации на тему Корелли»*

Композиторская и исполнительская деятельность С.В. Рахманинова представляет собой уникальное и неповторимое явление во всей истории мирового пианистического искусства. Уже в начале XX века фортепианные сочинения композитора стали популярными, и он выдвинулся в первые ряды русских композиторов, дирижеров и пианистов. В условиях борьбы между прогрессивными и реакционными течениями в художественной жизни России, когда «в <...> близких модернизму (литературному, художественному, музыкальному) кругах высшим критерием искусства была степень его формальной новизны <...>» [26, 97-98], творчество Рахманинова вызывало полемику и борьбу мнений, подвергалось нападкам

модернистической критики, обвинениям в эпигонстве. Подлинную сущность музыки Рахманинова вскрыл критик Ю. Сахновский: «Рахманинов не эпигон кого бы то ни было, он просто продолжает и вглубь и вширь направление Чайковского, как и направление Чехова. Душа его родственна им и болеет, и радуется вместе с ними, но стиль у него свой – собственный, яркий и самостоятельный» [20].

Композиторский и исполнительский стиль Рахманинова сформировался и достиг творческой зрелости еще в России. Рахманинов несказанно обогатил фортепианную литературу, отразив лучшие духовные черты прогрессивной, благородно мыслившей русской интеллигенции, настроения и устремления мужественного волевого человека.

В России вызревают и основные жанры

его фортепианной музыки: миниатюры, вариации, соната, концерт. Уже Первый концерт отличается яркой эмоциональностью, выразительностью и полнотой звучания, широтой размаха, искренностью душевных движений, значительной виртуозностью, а, главное, – напряженностью и пафосом кульминаций. Опираясь на традиции русской классики XIX века и западноевропейских романтиков, Рахманинов с самого начала стремился к обострению выразительных возможностей мелодического языка, гармонии, полифонии, ритма, фактуры, что проявилось не только в произведениях драматического и героического характера, но и в лирической сфере. Эти качества сказались и во многих сочинениях 1890-х годов (Первая сюита для двух фортепиано, Элегическое трио памяти Чайковского, Фантастические пьесы

(ор.3), Салонные пьесы (ор. 10), Музыкальные моменты (ор. 16)).

В первом цикле непрограммных миниатюр «Музыкальные моменты» (1896 г.) уже представлены все основные типы образов, развивающиеся в дальнейшем в рахманиновских произведениях крупной формы и миниатюрах: элегичность – в № 1 /b-moll/, порывистость – в № 2 /es-moll/ и № 4 /e-moll/, скорбная сдержанность – в № 3 /h-moll/, лирическая созерцательность – в № 5 /Des-dur/, дифирамбичность – в № 6 /C-dur/. Диапазон динамики простирается от *ppp* до *ffff*.

В Прелюдиях (ор. 23 – 1902 г.) сохраняются типы образов Музыкальных моментов при большем их разнообразии и более ясной индивидуализации и яркости каждой пьесы.

Из крупных произведений за десятилетие до 1903 года написаны также Второй концерт (1901 г.), Первая (1893 г.) и Вторая (1901 г.) сюиты, Вариации на тему Шопена (1903 г.), отличающиеся сознательным применением шопеновской фактуры (в VI, XI, XXI вариациях), а также характерной рахманиновской полифонией в изложении музыкального материала. Композитор начинает вариации классически: в I вариации представлена фигурация правой руки, во II – левой, в III – обеих рук (подобно началу 32 вариаций Бетховена). В дальнейшем композитор уходит далеко от темы, использует разнообразные типы изложения (XII, XIV, XV, XIX, XXI вариации), всевозможные виды аккордовой фактуры (XIV, XVIII и др. вариации). Цикл содержит различные образы: скерцозные, сдержанные,

лирические, торжественные. Но масштабы цикла, а также крупные размеры отдельных вариаций, обилие кульминаций приводят к некоторой растянутости, что, может быть, и делает их менее популярными у исполнителей, нежели Вариации на тему Корелли.

Второй концерт (1901 г.) – одна из вершин рахманиновского творчества, одно из наиболее совершенных его творений. Концерт в целом напевен (кроме первого образа финала) и отличается исключительной широтой мелодического дыхания, беспредельностью и эмоциональностью сквозного тематического развития, мужественностью лирики. Волевое начало присутствует и в поэтичной, проникновенной второй части, вызывающей ассоциации с образами русской природы – дремлющей до

поры до времени, но насыщенной могучими силами, проявляющимися в эмоциональном подъеме и патетической кульминации. В насыщенном героикой финале ликующему радостному первому образу противопоставлена мужественная элегичность второй темы, звучащей в коде как торжественный гимн. Рахманинов впервые в истории концертного жанра многогранно воплотил героическую тему, динамизировав финал цикла, в чем отразилось творческое развитие композитором традиций Бетховена и Листа.

Тенденция к драматизации и динамизации возрастает в произведениях конца 1900-х и начала 1910-х годов (Первая и Вторая сонаты, Третий концерт). Фаустовской темой («Фауст» Гете) вдохновлена Первая соната (1907 г.), в самом начале которой

ощущается родство с квинтовыми «раскачками» начала Девятой симфонии Бетховена, а разработка первой части перекликается с разработкой первой части Третьего концерта Рахманинова. Обе сонаты, развивающие традиции романтической сонаты (Шопена, Листа), являются монументальными циклами, которые отражают эффектный виртуозный стиль Рахманинова-пианиста, а также выявляют концертное начало (каденционные построения, противопоставления звучностей по типу сопоставления оркестровых групп или оркестрового *tutti* с солирующим фортепиано во Второй сонате (1913 г.)).

В Третьем концерте (ор. 30 – 1909 г.) Рахманинов еще более драматизирует жанр, создает трагедийное полотно, еще сильнее приближает концерт к симфонии. Тема

главной партии звучит в духе древних песнопений русской церковной музыки, суровость которых была сродни настроениям гнетущей тревоги, усилившимся у Рахманинова в этот период. Ритмический пульс в сопровождении воспринимается как взволнованное биение человеческого сердца. Первый вариант побочной партии с его ритмической упругостью сменяется образом прекрасной мечты во второй теме. Разработка насыщена столкновениями противоборствующих начал, завершающихся трагической кульминацией. В каденции, куда композитор вводит и оркестровые голоса (подобно Балакиреву и Чайковскому Рахманинов поместил каденцию в разработку), возрождается действенное начало, сменяющееся темой побочной партии, вслед за которой грустно звучит сокращенная

реприза (тема главной партии исполняется в ней автором не *p*, как в экспозиции, а *pp* и менее активно). Intermezzo вносит некоторую эмоциональную разрядку. В финале сконцентрированы контрастные образы и напряженная борьба, завершающаяся апофеозом светлых сил – гимническим звучанием второй темы побочной партии финала. В Третьем концерте нашла отражение русская действительность начала XX века с характерным для нее обострением разлада между мечтой и действительностью.

Если в фортепианном творчестве Рахманинова раннего периода были представлены разнообразные по характеру пьесы – мелодии, романсы, ноктюрны, прелюдии, баркарола, серенада, вальс и т.п., то в дальнейшем постепенно стало преобладать тяготение к концертно-

симфоническим жанрам. Уже к середине 1890-х гг. композитор перестал писать пьесы в духе салонной музыки, а в последующих циклах пьес (Музыкальные моменты (1896 г.), Прелюдии (ор. 23 – 1903 г. и ор. 32 – 1910 г.), Этюды-картины (ор. 33 – 1911 г. и ор. 39 – 1917г.) ощущается укрупнение художественных замыслов и большое внимание к концертной виртуозности.

Основной причиной длительной творческой паузы после отъезда из России в 1917 году была вынужденная разлука с родиной, о чем с болью говорит сам композитор: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. Изгнаннику, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме

нерушимого безмолвия, нетревожимых воспоминаний» [19, 130].

Но в последствии, за границей, Рахманиновым были созданы: Четвертый концерт (ор. 40 – 1927 г.), Три русские песни для хора и оркестра (ор. 41 – 1928 г.), Вариации на тему Корелли (ор. 42 – 1931 г.), Рапсодия на тему Паганини (ор. 43 – 1934 г.), Третья симфония (ор. 44 – 1934-35 гг.), Симфонические танцы (ор. 45 – 1940-41 гг.). В творчестве композитора усиливается трагедийное начало, которое ранее ощущалось в таких сочинениях, как «Остров мертвых», «Колокола». Тема католического богослужения «Dies irae» символизирует образ смерти в Третьей симфонии, Симфонических танцах и Рапсодии на тему Паганини. Ей противостоит могучая воля к жизни, что углубляет трагедийный конфликт.

Четвертый концерт для фортепиано с оркестром стал неким «переходным» произведением, в котором содержатся страницы, ассоциирующиеся с музыкой Рахманинова первых двух с лишним десятилетий XX века, и, вместе с тем, налицо новые стилистические качества, получившие развитие в 1930-е годы: черты классицизма (главным образом во второй и третьей частях), а также осуществление сквозного вариационного развития в масштабе трехчастного концертного цикла. Характерно, что оба крупных рахманиновских сочинения позднего периода для фортепиано с оркестром написаны в вариационной форме.

Общими стилистическими особенностями поздних произведений композитора являются усложнение гармонического языка, лада и состава

аккордов, хроматизация гармонии, усиление полифонического начала и остроты ритмических оборотов. Преобладают чувства трагизма, фатальной обреченности, жесткие, враждебные человеку образы и, реже, как далекое воспоминание, появляются лирические эпизоды.

Строй мыслей композитора выявлен в его письме к М. Фокину в связи с предполагавшейся постановкой балета на музыку «Рапсодии на тему Паганини»: «Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину? Все вариации в «Dies irae» – это нечистая сила. Вся середина от 11 до 18 вариации – это любовные эпизоды. Сам Паганини появляется (первое появление) в «Теме» и, побежденный, появляется в последний раз в 23-й вариации – первые 12

тактов, – после чего до конца – торжество победителей <...>» [18, 530]. В балетмейстерском проекте балета, являющимся плодом совместной работы М. Фокина и Рахманинова, в списке действующих лиц значатся: «Зависть (2), Сплетня (2), Ложь (2), классики <...> Они несут свое «святое» искусство. Их святость – от бессилия <...> Сплетня <...> предлагает свои услуги «классикам». Те <...> охотно пользуются услугами лжи и сплетни <...>» [18, 606].

Воплощение образа легендарного скрипача в «Рапсодии» и содержание балета невольно рождает параллель с жизнью и судьбой Рахманинова в чужом краю в отрыве от России.

Трагизм судьбы гениального художника чутко ощутил Д.Д. Шостакович: «Если бы мы

решительно ничего не знали, как жил, что переживал за границей Рахманинов, пластинка с записью «На тройке» поведала бы нам всю правду. В пьесу Чайковского Рахманинов, кажется, вложил всю безумную свою тоску по родине, весь ужас одиночества <...>» [27, 340].

Эта глубоко проникновенная мысль Шостаковича может быть с полным правом отнесена не только к исполнительским интерпретациям Рахманинова, но и к его творчеству позднего периода, когда в игре и в произведениях великого пианиста обострились образные контрасты, ярче выявилось трагическое начало, а фактура приобрела исключительную графическую отчетливость. Конструктивная четкость рахманиновских записей является исполнительским отражением нового ювелирно отточенного фортепианного стиля,

представленного в «Вариациях на тему Корелли», «Рапсодии на тему Паганини», «Польке», транскрипциях с их детализированной отделкой, изысканностью пассажей. При всей суровости и сдержанности, классической уравновешенности стиль этот однако не утратил характерной для «русского» Рахманинова огромной эмоциональной насыщенности в сочетании с мужественной волей и богатством пианистической палитры.

\*\*\*

## 1

Для более конкретного выявления некоторых особенностей более позднего фортепианного творчества Рахманинова целесообразно подробнее остановится на вопросах интерпретации «Вариаций на тему Корелли», произведения, написанного вдали

от Родины, в котором сконцентрировались черты, характерные для позднего периода.

Вариации на тему Корелли (ор. 42) созданы Рахманиновым летом 1931 года в Клерфонтене и посвящены знаменитому скрипачу Ф. Крейслеру, с которым у Рахманинова установились не только дружеские, но и творческие контакты. В ансамбле с Крейслером Рахманиновым в 1928-29 гг. записан ряд произведений для скрипки с фортепиано Бетховена, Грига, Шуберта. Широко известны транскрипции Рахманинова двух вальсов Крейслера – «Муки любви» и «Радость любви». Крейслер же в свою очередь обработал для скрипки с фортепиано романс Рахманинова «Маргаритки» и фрагмент из Второго фортепианного концерта. Крейслер сделал также свободную редакцию вариаций А. Корелли «La Folia».

Тему «La Folia» развивали многие композиторы разных эпох: Люлли, Перголези, Вивальди (струнное трио), И.С. Бах (ария из «Крестьянской кантаты»), Гретри («Ревнивый любовник»), Керубини (увертюра к «Португальской гостинице»), Лист (Испанская рапсодия). Однако лишь Рахманинову суждено было, гениально претворив заложенное в Теме содержание, создать на его основе глубоко автобиографичную трагическую исповедь художника, утратившего Родину. Характерно, что и в интерпретациях Рахманиновым в 1930 – начале 1940 гг. своих сочинений, написанных ранее, в России, а также произведений других авторов, в рахманиновских транскрипциях пьес Баха, Шуберта, Чайковского происходит заметное «омрачение» музыки, сгущаются черты трагизма. Нередко Рахманинов-

исполнитель приносил «фатальную, пугающую образность в радостное произведение. Порой это коренным образом изменяло их содержание» [11, 13]. В подтверждение высказанного положения А.А. Кандинский приводит в своей диссертации описание современницы Рахманинова о переосмыслении Рахманиновым-дирижером шуточно задуманного артистами «Танца апашей»; разбирает рахманиновскую грамзапись «Турецкого марша» Бетховена-Рубинштейна. Кандинский, безусловно, прав, отметив, что «глубоко личная, автобиографичная рахманиновская трактовка (пьесы Чайковского «На тройке» – Ю.С.), с потрясающей художественной силой выразившая трагедию человека, мучительно переживающего в эмиграции разлуку с родиной, неизменно омрачает пьесу и

*смыкается с поздними опусами Рахманинова* <...>» [12, 103] (выделено мною – Ю.С.).

Впервые Вариации были исполнены автором 7 ноября 1931 года в Нью-Йорке. В концертный сезон 1931 – 32 гг. Рахманинов играл их в нескольких клавирабендах.

Характерно мнение об этом сочинении, высказанное в письме С.С. Прокофьева А.М. Дианину в Москву: «Рахманинов дал новинку, Вариации на тему Корелли очень приличные, вероятно, пригодные для старших классов консерватории. Но это, конечно, не прежний Рахманинов Второго и Третьего концертов».

Несмотря на явный успех и на положительные отзывы в прессе, произведение это другими пианистами при жизни Рахманинова, насколько известно, не исполнялось. И.С. Яссер, правда, в статье от 10 ноября 1931 года в Нью-Йорской газете

«Новое русское слово» предсказал, что сочинение это «бесспорно, займет одно из величайших мест в фортепианной литературе и, конечно, будет заигрываться пианистами всего мира, что называется, до потери сознания.» В этой же статье Яссер отметил, что разработанная Рахманиновым тема «отнюдь не принадлежит Корелли, лишь использована последним в его знаменитом «Folies d'Espagne» наряду со многими другими (до и после него жившими) композиторами <...> В настоящее время можно уже с достаточной достоверностью сказать, что тема эта фольклорного (и притом португальского, а не испанского) происхождения <...> Наиболее близкий прототип ее имеется уже в рукописи неизвестного автора середины семнадцатого столетия, а в своей окончательной редакции

она впервые опубликована в Лондоне в 1685 году, будучи использована Мишелем Фаринелли для скрипичных вариаций, а несколько позже д`Англебером (тема с вариациями для клавесина, Париж, 1689 г.), между тем, как первое издание вариаций Корелли появилось лишь в 1700 году в Риме» [28, 354-355, 524].

В разговоре с И.С. Яссером Рахманинов подчеркнул, что версия Корелли «La Folia» не полностью совпадает с другими, известными ранее, вариантами, что и дало основания Рахманинову назвать свой цикл Вариациями именно на тему Корелли.

Действительно, тема имела в начале несколько иное мелодическое строение, и лишь в процессе исторической эволюции постепенно приняла общеизвестную форму, таким образом, фактически, оснований для

изменения первоначального названия, которое уже утвердилось и в изданных нотах, и в концертных программах, не было. Однако позднее, с присущими Рахманинову исключительными благородством и честностью, композитор перенес имя Корелли с титульного листа прямо в ноты, поместив непосредственно над первым нотоносцем.

Обращение к теме «La Folia» не случайно для Рахманинова. Среди записей В.Я. Брюсова встречается следующее: «Оригинальными представляются нам писатели, когда они вносят с собою новую психологию, хотя бы они пользовались формой старой» Опора на традиционные формы характерна для всего творчества Рахманинова. Он относится к тем художникам, которые, как отмечал Ю.В. Келдыш, «<...> не провозглашают новых,

оригинальных принципов оформления художественного материала, но весь облик их творчества настолько нов и неповторимо своеобразен, что это позволяет сразу же и без труда отличить их от любого из современников» [13, 127].

В теме Фольи, выдержавшей испытание нескольких веков, содержатся искренность и проникновенность сильного человеческого чувства; мелодические ячейки, составляющие тему, наполнены глубокой экспрессией, что в сочетании с напевностью заставляет вспомнить некоторые собственные рахманиновские мелодии, в частности, главную партию первой части Третьего фортепианного концерта.

По настроению с упомянутыми мелодиями перекликается тема из второй части Второй сонаты.

Тема в вариациях Рахманинова представляет собой краткое афористическое изложение ведущей мысли и вместе с тем основного конфликта, заложенного в произведении. Разные образные сферы намечены в Теме едва заметными штрихами, почти намеками, собственно конфликт здесь еще не выявлен, лишь ощущается неотъемлемое от человеческого бытия и духовной жизни диалектическое противопоставление двух контрастных начал.

Мелодия в Теме является выражением субъективного начала, она повествует о несчастной любви девушки к духовному лицу. Звучит она одиноко, словно человеческий голос на фоне хоральных гармоний, которые излагаются ритмически строго и непреклонно, как бы олицетворяя собой объективное начало, неподвластное человеку и не

зависящее от него. Тема и сама по себе достаточно печальна, но гармонии придают ей еще более трагический оттенок, подчиняя мелодию своей неумолимой функциональной логике.

Построение в форме периода обеспечивает композитору возможность сконцентрировать все внимание на постоянном развитии и углублении музыкального образа с помощью различных вариационных преобразований, в которых на первый план поочередно выплывают те или иные выразительные средства, становящиеся ведущими в той или иной модификации.

Стонущие секундовые интонации, являющиеся носителями настроений скорби и печали в музыке романтиков (например, Шумана) и композиторов предшествующих эпох, должны быть услышаны исполнителем

уже в Теме и тщательно прослежены и выявлены во всех вариациях, в том числе в тех случаях, когда секундовый ход как бы завуалирован вспомогательным звуком.

Необходимо проследить и четырехголосное изложение Темы, развивающееся в последующих вариациях. Хоральное четырехголосное звучание возникает снова в IV и XIV вариациях. Стремление к мелодизации всех элементов фактуры приводит к ее полифонизации (II, IX, XV вариации, Coda). Типичная для Рахманинова напевность всей музыкальной ткани проявляется и там, где не преобладают явно какие-либо полифонические принципы.

Форма и композиционная структура Темы сохранена во всех вариациях, также как и устремленность к кульминации в 13-14 тактах, что должно быть соблюдено в

исполнении.

В цикле присутствуют и взаимодействуют четыре образные сферы: напевно-лирическая, трагическая, мистериозная и скерцозная.

В I вариации представлен «песенный» вариант темы. Поющей мелодии противопоставляет свою «причудливую» ритмику аккомпанемент. Рахманинов развивает цикл по классическому принципу, и в I вариации видоизменяет басы, убрав в них первую долю и записав синкопированный бас, что создает атмосферу скрытой угрозы (этому способствует и *Più mosso*). Поэтому вариация должна быть исполнена классично в смысле точности штрихов (как, собственно, и все последующие вариации); мелодия же – как бы пропета ровным, наполненным звуком.

Поражает мастерство Рахманинова в

артикуляции старинного напева, что полностью соответствует стилю музыки XVII-XVIII столетий. Мастерство мотивной артикуляции Рахманинова проявляется в сочетании различных артикуляционных вариантов, в сопоставлении прямого и обращенного произношения мотивов ямбического строения. Так, в Теме мотивные лиги объединяют затакты с опорным тоном (обращенное произношение), а в XIV вариации преобладает прямое произношение.

Вариантное артикулирование имеет место и в коде вариаций в произнесении расширенных мотивов.

Своеобразная полифония прямого и обращенного произношения создается во II вариации, где при четырехголосной фактуре верхний голос артикулирует по первой формуле частично обращенного ямба

альтовый – по второй (  $\overset{\bullet}{\mid} \overset{\bullet}{\mid}$  ), тенор и бас воспроизводят просто обращенный способ исполнения ямба (  $\overset{\frown}{\mid} \overset{\frown}{\mid}$  ).

## II вариация.

Во втором разделе вариации происходит смена приемов произношения: уже два средних голоса звучат на *legato* по варианту частичного обращения, что приводит к большему единообразию артикуляции. В III же вариации побеждает синхронное артикулирование различных элементов фактуры.<sup>27</sup>

«Песенная» линия, начатая в Теме и подхваченная в I вариации, продолжается лишь в IX вариации. Тема здесь превращается в извилистую мелодию. «Стонущие» октавы

---

<sup>27</sup> См. об этом: Браудо И. Артикуляция. Л., 1973, с 47, 54, 58-59; Серкова Е. Исполнительские указания в фортепианных сочинениях С.В. Рахманинова и задачи их воплощения. М., 1981, с. 57-59

дважды прерывают этот своеобразный медленный вальс, плавное движение которого сопровождается интонациями «вздоха» в аккомпанементе, подхватываемыми в конце предложений хроматическими ходами верхнего регистра.

В извилистых линиях шестнадцатых слышится как бы диалог двух голосов<sup>28</sup>.

*Intermezzo*, построенное на печальном мотиве Темы, привносит в музыку элемент восточной неги и истомы. Тематический оборот «украшается» причудливыми хроматизмами. При многократном повторении мотива от разных звуков арпеджированные аккорды образуют линию колористических гармоний, устремленных в первом изложении к септаккорду с расщепленной квинтой (*h*) на звуке *f*, во втором – на звуке *as* (*d*),

---

<sup>28</sup> Нижние лиги в примере поставлены мною – Ю.С.

раскатывающихся пассажирами импровизационного склада по всей клавиатуре. В сопоставлении с последним септаккордом аналогичного строения на звуке *ces* создается трехзвенная цепочка альтерированных аккордов, расположенным по малым терциям (*f – as – ces*).

Импровизационный склад *Intermezzo* передает размышления композитора, поиски дальнейшего пути развития темы. Подобного рода импровизационные каденции характерны для Рахманинова, как бы творящего за инструментом, когда руки подсказывают пианисту новые краски и фактурные приемы<sup>29</sup>. *Intermezzo* композиционно выполняет функцию переключения от смятенной, «задыхающейся» XIII вариации к величавой XIV вариации, вызывающей

---

<sup>29</sup> См. каденцию в первой части Третьего концерта, транскрипцию «Муки любви» и др.

аналогии с хоральной вариацией /C-dur/ в цикле Бетховена «32 вариации». Рахманинов развивает здесь классическую традицию, давая мажорный вариант Темы, которая приобретает совершенно иное звучание (XIV вариация) – она как бы перевоплощается. После каскада импровизационных хроматических пассажей *Des-dur* звучит просветленно, возвышенно и благородно.

XV вариация – это своего рода ноктюрн. Мелодия звучит в нем тепло и человечно в сопровождении покачивающегося аккомпанеента, что ассоциируется с такими пьесами как Прелюдия /G dur/ (op. 32, №5), романсы «Маргаритки» и «Сирень» (1910-е гг.).

«Песня» опять появляется в XVII вариации. Здесь, как и в I вариации, есть отдельная мелодия и сопровождение, но

звучит эта «песня» по-испански, под «гитарный» аккомпанемент, постепенно приобретающий колючий, злой характер. В последних четырех тактах создается состояние оцепенения, прерываемое резкими акцентируемыми аккордами XVIII вариации.

Завершается «песенное» развитие Темы в коде. Мелодия звучит декламационно, очень выразительно, так, как мог бы ее сыграть Крейслер на скрипке, и вместе с тем безысходно, без надежды на будущее. В конце коды дан фрагмент из начальной Темы (в ином гармоническом освещении). Так утомленно и скорбно завершается одна образная сфера сложного по содержанию цикла.

V, VII и XI вариации, несмотря на смысловую и фактурную непохожесть, объединяются своим протестующим

характером, представляющем антитезу лирическим напевным образам. Они должны прозвучать как напоминание о неумолимом роке, преследующем человека и сталкивающимся с ним (например, в облике темы *Dies irae* в «Рапсодии на тему Паганини»).

V вариация неожиданно нарушает оцепенение и матричность, господствующие в предыдущей вариации, как бы символизируя внезапные катаклизмы, врывающиеся в мирную жизнь человека, подобно урагану.

Если от Темы к IV вариации развитие шло по пути усложнения фактуры, насыщения ее хроматизмами, то для V, VII и XI вариаций характерна интонационная и фактурная ясность.

VII вариация написана в духе органных импровизаций Баха на тоническом органном

пункте в басу, но, вместе с тем, она заставляет вспомнить и мощное «колокольное» звучание органного пункта на звуке *cis* в Прелюдии /*cis-moll*/ (ор. 3, №2). По существу и тематический голос, обозначенный в первой половине VII вариации штилями, а далее акцентами, предстает в «колокольном» перезвоне шестнадцатых, постепенно в нем растворяясь (в 14 такте уже нет ни дополнительных штилей, ни акцентов). Вспоминается №3 из вокально-симфонической поэмы Рахманинова «Колокола» (цифры 57-58), текст которого («Слышишь воющий набат, точно стонет медный ад») может служить эпиграфом к VII вариации, где автор для создания как бы гудящей звуковой атмосферы рекомендует вибрирующую педаль.

Активная устремленность,  
акцентирование каждой четверти при

стальном ритме в трех близких по духу вариациях (XI, XII и XIII) создает образ мрачной, все сметающей на своем пути, враждебной человеку стихии, что усугубляется «колючими» гармониями.

В ряде вариаций развивается таинственное, пугающее, зловещее «мистериозное» начало, придающее циклу характер predetermined некими потусторонними силами безнадежности.

Необычность трактовки старинного жанра в III вариации (*Tempo di menuetto*) знаменует появление этих сил, насыщающих менуэт будоражащим сознание остросовременным содержанием. Лев Николаевич Оборин отмечал: «Типично русский менуэт – трагический, страшный» [10, 111]. Подобно мазуркам и вальсам Шопена менуэт здесь уже не воспринимается

как танец, а является носителем психологически сложного образа, близкого Прелюдии /d-moll/ (op. 23, №4), также «менуэтной». Tempo di menuetto представлено и в «Рапсодии на тему Паганини», но уже в другом, лирически-песенном облике.

Динамические, артикуляционные и фактурные контрасты в III вариации, пружинистость ритмики и остановки на выдержанных звуках, «пугающие» необычной новизной гармонические последования настораживают, создают состояние напряженного ожидания, продолжающегося в IV вариации. Восстановление размеренного движения в этой вариации является примером развития Рахманиновым ритмических компонентов образа. Близкое начальной Теме хоральное изложение воспринимается иначе, благодаря изменению гармоний, расширению

фактурного диапазона во втором предложении.

VIII вариация в характере *Adagio misterioso* представляет искаженный облик Темы, которая становится «страшной» – зловещее начало выступает здесь уже не под маской менуэта, не завуалировано, а явно. Прерывистость ритмического дыхания (частые *ritenuto* в коротких фразах), тяжелая поступь октав в басу, хроматизированная гармония – все это делает VIII вариацию сгустком «мистериозных» состояний, тихой, но пугающей кульминацией.

Развитие этой сферы завершается в XII вариации, где Тема в октавном изложении приобретает гротесковый, издевательский характер. Неожиданно врывающийся пронзительный трубный возглас октав ритмически сжимает гротесковую тему и

«утихомиривает» ее.

Еще один образный аспект привносит в развитие цикла «скерцозная» группа, начинающаяся со II вариации. Сопоставление в ритмическом отношении II вариации с I вызывает аналогию со сходными явлениями в III и IV вариациях, где также наличествует своеобразная ритмическая игра. Если в I вариации аккомпанемент лишен первой доли, и подчеркивает синкопированный ритм, то во II – наоборот – сильная доля вносит ритмическое разнообразие и является стимулом дальнейшего развития Темы.

Скерцозный характер продолжает VI вариация, но эта скерцозность имеет в ней трагический оттенок (подобно *Skerzo* во Второй сонате Шопена). Восьмые паузы и быстрый темп в сочетании со штрихом *staccato* приносят характер поспешной,

взволнованной речи. Если во II и VI вариациях ощущались только элементы скерцозности, то X вариация представляет собой уже маленькое скерцо, несущее в себе, по словам Л.Н. Оборина, «образ пролетающего сновидения» [24, 124].

Тема сводится к двум нотам – повторяющимся *f* и *e*<sup>30</sup>.

В XIII вариации, основанной на мотиве «стенания» с его волнообразными нарастаниями и спадами динамики появляется угрожающий ритм , усугубляющий настроение смятенности.

Растерянные «всхлипывания» мелодии, выплывающей из аккордовой фактуры, безжалостно прекращает (*sub. ff*) как бы взорвавшийся ре-минорный аккорд на фоне глубокого баса. Предписанная автором

---

<sup>30</sup> Штили в верхнем голосе поставлены мною – Ю.С.

фермата дает возможность собраться с мыслями и обратиться к поискам в Intermezzo возможного выхода:

Беспокойство (и основная тональность) возвращаются в XVI вариации, где устремленные реплики восьмых (квинтовые и квартовые интервалы при стаккатированном затакте и подчеркнутым (*tenuto*) основным звуке в ямбе сталкиваются с «рыкающими» пассажами шестнадцатых, приобретающими к концу вариации пронзительность и остроту звучания.

В XVIII вариации «опасный» ритм , который играет важную роль во всей финальной группе вариаций, набирает сокрушительную силу. Если в XIII вариации он лишь создавал настроение смятения, то здесь уже ощущается суровая мужественная воля. Особенно ярко энергия пунктирного

ритма вырисовывается при сопоставлении с равномерными упругими триольными восьмыми на третьей доле такта. В кульминационных пунктах (на третьих долях 5, 6, 13 и 14 тактов) появляются патетические интонации-стенания, являющиеся как бы выражением субъективной реакции на происходящее. Из этих интонаций-стонов в XIX вариации вырастают угрожающие нисходящие хроматические ходы октав в басу при обостренном пунктирном ритме. Кульминация на нисходящем хроматическом звукоряде (в верхнем регистре) маркированными аккордами вливается в XX вариацию по принципу сквозного непрерывного развития образа зловещих мрачных сил, приводящих к катастрофе.

Если Тема в первоначальном изложении звучит почти как «человеческий голос», то

постепенно она обезличивается, искажается, от нее остаются лишь краткие мотивы, возгласы. В конце концов Тема превращается в ритм (остается лишь сама структура Темы), который является воплощением «рока». Он и побеждает человека, трагически разрушая жизнь.

Понять замысел Рахманинова помогают строки из воспоминаний А.Дж. Свана, которому Рахманинов играл Вариации, наполовину читая по рукописи, наполовину играя по памяти: «Окончив играть, он задумался над заключительными тактами, полными грусти и покорности судьбе» [22, 189].

По мнению Свана, «последняя вариация (Coda) не оказалась ни кульминацией, ни возвратом к началу. Она раскрывает новые перспективы, вовлекает в свою орбиту

побежденный Des-dur и завершается тихо и задумчиво» [22, 190]. Coda действительно возвращает слушателя к светлой печали начальной Темы (особенно последние четыре такта), хотя хроматизированное сопровождение в конце вносит нюанс недосказанности, как бы предполагающий какое-то продолжение (авторские лиги на последнем аккорде перенесены через тактовую черту).

## 2

Для исполнителей в практическом плане существенна задача достижения единства при воспроизведении такого сложного циклического произведения, каким являются «Вариации на тему Корелли». Большинство исследователей (в их числе и А.Д. Алексеев) и исполнителей рассматривают цикл Рахманинова как трехчастную композицию

(разумеется, разделение на части условно): первая часть состоит из Темы и I-XIII вариаций, вторая часть – Intermezzo и вариации XIV-XV, третья – вариации XVI-XX и Coda.

В более детальном рассмотрении можно наметить небольшие группы вариаций (в пределах первой и третьей частей), в которых развитие идет по принципу эмоционального нагнетания и последующего его торможения.

Так, например, в начальном разделе первая группа вариаций (I Poco più mosso, II L'istesso tempo, III Tempo di menuetto), еще не содержит столь значительных контрастов как вторая группа (вариации: IV Andante, V Allegro ma non tanto, VI L'istesso tempo, VII Vivace) и особенно – третья (вариации: VIII Adagio misterioso, IX Un poco più mosso, X Allegro scherzando, XI Allegro vivace, XII

L'istesso tempo, XIII Agitato).

В каждой последующей группе начального раздела все резче становятся контрасты между вариациями, завершающими одну группу и начинающими другую. Большое тормозящее значение имеет средний раздел: импровизационное *Intermezzo* и две последующие за ним вариации своим светлым колоритом создают противовес развитию драматического начала, что способствует более яркому раскрытию образа в третьем заключительном разделе вариационного цикла. Последовательное и динамическое развитие цикла помогает уяснить следующая схема, приведенная Алексеевым:<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> В анализе структуры вариаций на тему Корелли автор (Ю.С.) опирался на исследование: Алексеев А. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. М., 1969, с. 177-178. Приведенная схема строения цикла также взята из указанного источника.

Theme:		Andante	
Var. I	<b>I</b>	Poco piu mosso	
Var. II		L'istesso tempo	
Var. III		Tempo di menuetto	
Var. IV		Andante	
Var. V		Allegro (ma non tanto)	
Var. VI	<b>II</b>	L'istesso tempo	началь-
Var. VII		Vivace	ный
Var. VIII		Adagio misterioso	раздел
Var. IX		Un poco piu mosso	
Var. X		Allegro scherzando	
Var. XI		Allegro vivace	
Var. XII	<b>III</b>	L'istesso tempo	
Var. XIII		Agitato	
Intermezzo		A tempo rubato	сред-
Var. XIV		Andante (come prima)	ний
Var. XV		L'istesso tempo	раздел
Var. XVI		Allegro vivace	
Var. XVII		Meno mosso	

Var. XVIII	Allegro con brio	} заключи- тельный раздел
Var. XIX	Piu mosso. Agitato	
Var. XX	Piu mosso	
Coda	Andante	

\* XI, XII, XIX вариации могут быть пропущены (примечание С.В. Рахманинова).

Тема разрабатывается Рахманиновым в традициях *серьезных* вариаций, идущих от классиков XVIII века, обогащенных позднее в творчестве Бетховена, Шумана, Мендельсона, Брамса, Глазунова. Но наряду с этим, в них достаточно определенно обозначаются черты *свободных* или *характерных* вариаций, свойственных вариационным циклам композиторов XIX–XX веков. В произведения такого типа проникают некоторые принципы сонатно-симфонического развития. Так,

например, композиция Вариаций Рахманинова воспроизводит характерные образные и тональные контрасты трехчастного сонатного цикла. С другой стороны, здесь большую роль играют группы лирических и финальных вариаций, а также скерцозные элементы.

Прослеживаются также принципы *строгих* вариаций. Так, например, сохраняется структура начальной Темы, ее гармоническая основа, типичные интонации. Иногда, однако, (в менуэте, скерцо, а также вариациях, виртуозной направленности или же имитирующих приемы скрипичной игры, в вариациях хорального или сольного склада, в финальных вариациях) фактурное развитие приводит к жанровым трансформациям.

В составленной автором схеме архитектурного развертывания цикла (см. выше), вариации жанрового характера

выделены прямоугольной рамкой. Вариации, где Тема прослушивается более явственной, помечены знаком (*T*). Частные кульминации небольших групп вариаций обведены кружками. Вариации, пропуск которых автор считал возможным выпустить, снабжены специальным примечанием (С.В. Рахманинова).

Для достижения логики развития цикла большое значение имеют темповые репризы (например, возвращение темпа начальной Темы *Andante* в IV и XIV вариациях – соответственно *Andante* и *Andante (come prima)*), а также волны динамических нарастаний (временами проявляется прием спада динамики перед кульминационной вариацией – например, *p* и *diminuendo* в конце VI вариации перед VII).

Вариации, где характерные компоненты

Темы представлены более полно, расположены композитором на некотором расстоянии одна от другой (Тема, IV, VIII, XII, XIV, XVII вариации).

Перед исполнителем таким образом поставлена задача проследить вехи, этапы того или иного варианта или переосмысления начальной Темы на расстоянии, на протяжении всего цикла.

Широко известно, насколько большое значение придавал Рахманинов достижению единства и целостности интерпретации. Правомерно предположить, что, исключая некоторые вариации при исполнении Вариаций из Сонаты */A-dur/* или «32 вариации» Бетховена, что известно из записей на пластинках, а также из своих Вариаций на тему Шопена, Рахманинов руководствовался именно этими соображениями. Стремлением к

большей компактности формы могут быть объяснены и купюры, зафиксированные автором в грамзаписи Третьего концерта (пропуск эпизода *Tempo precedente ma un poco più mosso* в побочной партии I части; сокращение каденции I части; купюра второго раздела побочной партии в финале). Некоторые купюры, правда, влияют также на образную суть произведения, что свидетельствует о переосмыслении Рахманиновым сочинений, созданных в России, в поздний период творчества.

В Вариациях на тему Корелли Рахманинов отметил в нотах возможность пропуска при исполнении XI, XII и XIX вариаций, что не нарушает цельность и логики цикла, поскольку указанные вариации являются в известной мере дублирующими. Таким образом, количество вариаций

сокращается до семнадцати. Между тем известно, что сам автор исполнял в концертах обычно от восемнадцати до двенадцати вариаций. Остается только гадать, какие же вариации (кроме помеченных в нотах) Рахманинов выпускал в своих интерпретациях. Автор (Ю.С.) предполагает, что можно, например, не играть II вариацию, поскольку она близка Теме, а также VI, которая «дублирует» V вариацию. Можно также оправдать исключение XVIII вариации, поскольку ее содержание представлено, к тому же более впечатляюще, в XX вариации. Предложенные автором купюры не приводят, по его мнению, к изменению драматургической целостности, но, вместе с тем, делают более ясной логику развития цикла, помогая тем самым исполнителю осознать важнейшие этапы процессуальности

музыкальной формы.

При решении вопроса формы в Вариациях целесообразно обратиться к воспоминаниям А.Дж. Свана, которому Рахманинов играл их, только что закончив: «На протяжении 12 вариаций он ведет нас по извилистому лабиринту ритмических и мелодических фигур, затем обрушивается поток каденций. Играя, он сказал: – «Вся эта сумасшедшая беготня нужна для того, чтобы скрыть Тему». Из этого волнения возникает прекрасный ослепительный *Des-dur*, сначала в нагромождении аккордов (четырнадцатая вариация), а потом в виде очаровательного рахманиновского ноктюрна. Но он длится недолго. Снова врывается *d-moll* и, наконец, поглощает все» [22, 190].

Творческая и исполнительская деятельность Рахманинова составили целую

эпоху в развитии отечественного и мирового фортепианного искусства.

Яркое воплощение в его музыке героической темы, образов борьбы за светлые идеалы, глубокое и проникновенное выявление композитором внутреннего мира человеческой личности привели к обновлению многих средств пианистической выразительности, их динамизации, что в совокупности явилось новым словом в фортепианном искусстве.

Гениальное исполнительское творчество Рахманинова превосходило все без исключения достижения важнейших мастеров первой половины XX века. Сравнивая Бузони и Гофмана с Рахманиновым, Ю. Никольский, например, писал: «Если Бузони увлек меня совершенством пианистической отделки, если Гофман заставил наслаждаться

непосредственностью чувств при совершенстве пианизма, то игра Рахманинова включила в себя все эти качества. Какая мощь, какой грандиозный темперамент, какая сила и яркость кульминаций! Богатство красок его палитры не поддается описанию <...> Каждое сыгранное им сочинение можно сравнить с сооружением величайшего зодчего, где грандиозные стены, стройные колонны и все детали <...> – все составляло единое целое» [17, 48].

Соединение в одном лице гениального композитора и конгениального интерпретатора обусловило взаимодействие и взаимовлияние этих двух сфер. Стремление к симфонизации создаваемой музыки сосуществовало с выявлением музыкальной архитектоники и симфонической напряженности в исполнительском процессе.

Становление и развитие Рахманинова-композитора и Рахманинова-пианиста шли параллельно. «...Такова была природа композитора, что произведения его создавались в одновременности, как созерцание и действенное артистическое воспроизведение в одном лице, когда записанное становится лишь материалом для исполнителя-скульптора. Вне осмысления эволюции исполнительского стиля Рахманинова от первых концертов в России, когда слушатели, наслаждаясь высокохудожественной интерпретацией, не вникали в «технологию» его пианизма, до зарубежных записей тридцатых и начала сороковых годов, в которых при колоссальной эмоциональной насыщенности и обострении трагического начала поражает богатство звуковой палитры и доведенная до

невероятных пределов виртуозность, нельзя в полной мере понять и эволюцию фортепианного творчества» [4, 389].

Б.В. Асафьев отмечал непосредственный творческий характер и вместе с тем осмысленную продуманность исполнительского искусства Рахманинова: «Характерно, что в пианизме его, при всей красоте воли, мужества и твердости, убежденности, уверенности каждого удара, все-таки за непреклонностью замысла ощущалось постоянное «рождение вновь» творческого процесса» [4, 387]. Артистическое чутье и импровизационность воплощения в творчестве Рахманинова предостоят, таким образом, как единство гениальной интуиции и художественного интеллекта.

Осознание этого приводит

интерпретатора музыки Рахманинова не только к восхищению авторскими записями, но и к проникновению на основе исследования жизненного и творческого пути композитора во все перипетии поисков гениальным композитором-пианистом новых образов и средств выразительности. На этом пути могут возникнуть значительные трудности, связанные, в частности, с тем, что Рахманинову «не сразу удалось <...> перенести из своей исполнительской сферы в формы записи многообразие своего интонационного богатства как в области орнаментальной, так и в цементирующей музыку pedalности – фортепианной и оркестровой» [4, 389-390].

В свете сказанного становится особо очевидной задача самого пристального изучения выразительных функций всех

компонентов и деталей авторского текста, а также выявления недосказанности – того, что нельзя записать в нотах.

В предлагаемой работе автор стремился осмыслить некоторые особенности фортепианных сочинений Рахманинова последнего периода с целью приблизиться насколько возможно к их сущности и художественным намерениям великого русского композитора.

### *СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

1. Алексеев А. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. М., 1969
2. Алексеев А. С.В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. М., 1954
3. Асафьев Б. О музыке XX века. Л., 1982
4. Асафьев Б. С.В. Рахманинов. В кн.:

Воспоминания о Рахманинове. Состав., ред.,  
коммент. и предисл. – Апетян З., в двух томах.  
Том 2. М., 1988

5. Бажанов Н. Рахманинов. М., 1962

6. Браудо И. Артикуляция. Л., 1973

7. Брянцева В. Вариации Рахманинова на  
тему Корелли. М., 1961

8. Брянцева В. С.В. Рахманинов. М.,  
1976

9. Гольденвейзер А. Из замечаний о  
музыке Рахманинова. В кн.: Пианисты  
рассказывают. М., 1979

10. Егоров А. Вариации Рахманинова ор.  
42 на тему Корелли. В кн.: Л.Н. Оборин –  
педагог. Состав. Кулова Е.. М., 1989

11. Кандинский А. О взаимовлиянии  
композиторского и исполнительского  
творчества Рахманинова. Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения. М., 1980

12. К андинский - Рыбников А.

Трагедийный автобиографический шедевр.

Стилевые особенности исполнительской интерпретации. М., 1985

13. Келдыш Ю. Рахманинов и его время.

М., 1973

14. Кузнецов К., Ямпольский И.

Арканджелло Корелли. М., 1958

15. Лебензон М. «Вариации на тему

Корелли» С. Рахманинова (Советы исполнителю). В сб.: Вопросы

исполнительского искусства. Новосибирск, 1974

16. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной

игры. М., 1958

17. Никольский Ю. Из воспоминаний. В

кн.: Воспоминания о Рахманинове. Состав., ред., коммент. и предисл. – Апетян З., в двух

томах. Том 2. М., 1988

18. Письмо Рахманинова к Фокину от 29 августа 1937 г. Балетмейстерский проект. В кн.: Фокин М. Против течения. Издательство «Искусство», Л.-М., 1962

19. Рахманинов С. Композитор как интерпретатор. В кн.: С. Рахманинов. Литературное наследие. Ред.- сост., автор вступ. статьи, коммент. – Апетян З., в трех томах. Том 1. М., 1978

20. «Русское слово» от 15 декабря 1911 г.

21. Сатина С. Записка о Рахманинове. В кн.: Воспоминания о Рахманинове. Состав., ред., коммент. и предисл. – Апетян З., в двух томах. Том 1. М., 1974

22. Сваны А. Дж. и Е. Воспоминания о С.В. Рахманинове. В кн.: Воспоминания о Рахманинове. Состав., ред., коммент. и предисл. – Апетян З., в двух томах. Том 2. М.,

1988

23. Серкова Е. Исполнительские указания в фортепианных сочинениях С.В. Рахманинова и задачи их воплощения. М., 1981

24. Тюленев А.Н. Еще раз о Вариациях на тему Корелли Рахманинова в исполнительской и педагогической трактовке Оборина. В кн.: Л.Н. Оборин – педагог. Состав. Кулова Е.. М., 1989

25. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений (Вариационная форма). М., 1974

26. Шагинян М. Воспоминания о Рахманинове. В кн.: Воспоминания о Рахманинове. Состав., ред., коммент. и предисл. – Апетян З., в двух томах. Том 2. М., 1988

27. Шостакович Д. О времени и о себе. М., 1980

28. Яссер И. Мое общение с Рахманиновым. В кн.: Воспоминания о Рахманинове. Состав., ред., коммент. и предисл. – Апетян З., в двух томах. Том 2. М., 1988

*Т.Пащенко.*

*«О прелюдии и фуге до минор ор.87*

*Д.Шостаковича»*

«Прелюдии и фуги Д. Шостаковича принадлежат к чрезвычайно сложным для исполнителя (равно и для слушателя) произведениям.

В этом сочинении я вижу прямую преемственность традиций высокой классики. Эта классика по-новому воссоздана ныне Д.Шостаковичем в замечательном цикле

прелюдий и фуг. Создание этого цикла большое музыкальное событие наших дней».

С. РИХТЕР.

24 прелюдии и фуги op.87 Д.Д. Шостаковича – самое крупное и значительное произведение для фортепиано.

Шостакович создал оригинальный по выразительным средствам полифонический цикл, отображающий мысли и чувства прогрессивного человека нашей эпохи, создал подлинно современное полифоническое произведение.

Разрабатывая традиции сочинения фуги, Шостакович нашел новые художественные средства, а порой вышел за пределы традиционных рамок. Это прежде всего, использование отдельных приемов политональности, линеаризма,

разножанровости, использование традиций стиля Глинки, Мусоргского, Бородина.

В цикле Шостакович продолжил и углубил метод показа скорби, индивидуального и народного горя, раскрыл красоту и значение этих образов. В полифонии Шостакович стремится к интонационному и жанровому расширению, тем самым демократизирует полифоническое письмо (особенно это касается фуг).

Ясная и строгая простота высказывания, отказ от пышной фактуры, виртуозного блеска, «крупной» техники - вот основные особенности и характерные черты полифонического цикла.

Шостакович склонен несколько к аскетическому письму, графической манере

изложения, прозрачному и даже суховатому пианизму.

Фактура фортепианных произведений отличается незагроможденностью, точностью голосоведения и необычной полнозвучностью. Слушая или исполняя «скупую» фактуру Шостаковича, никогда не возникает ощущения пианистического «примитива» или недостаточности звучания. Все наполнено глубоким смыслом, и даже когда звучит один голос или двухголосие, от слушателя требуется напряженная работа вслушивания, чтобы уловить богатство содержания данного произведения.

Другой особенностью можно считать стремление композитора к национальной характерности языка. Полифония Шостаковича опирается на баховские

традиции, на традиции русской протяжной песенности с ее национальными жанровыми элементами, склонностью к асимметричному метру ( $5/8, 7/8$  и т. д.), а также специфической ладовой основе. Национальный колорит полифонии Шостаковича утверждают специфические лады (эоийский, ионийский). Русскими чертами мелодизма полифонии являются «опевание» квинты, стягивание движущихся голосов в унисон к кадансу, песенный характер противосложений.

Ярко, с глубоким философским обобщением, раскрывается в цикле разносторонний мир жизни, дум и чувств человека. Шостакович глубокий и чуткий художник - лирик. Лирико-драматическим и лирико-эпическим образам отведено в цикле огромное место. Иногда одно и то же

чувство раскрыто в самых разнообразных качествах, состояниях, формах. Здесь и горькая тоска, тихая задумчивая печаль, трагедийная скорбь. Чувство удовлетворенности выражено в беззаботном веселье, светлой радости.

Небольшое количество прелюдий и фуг написано в скерцозном духе, с элементами гротеска, юмора, часто на основе танцевальных ритмов (например, прелюдия и fuga си мажор, ре бемоль мажор).

Типичная черта цикла - жанровое разнообразие. Некоторые прелюдии написаны в «этюдном» стиле (си бемоль мажор, соль минор).

Ряд прелюдий и фуг отражают детский мир, своеобразие детского восприятия ребят (fuga ре мажор).

По сравнению с баховским циклом (построение по полутонам), «24 прелюдии и фуги» Шостаковича разделены на два тома под общим принципом последования - по квинтовому кругу.

Музыкальный язык цикла - стремление к синтезу инструментального и вокального, речитативного начал. Используя русские распевы, Шостакович стремится сблизить свой цикл с русским фольклором и русской вокальной классикой.

Одной из главных особенностей цикла является новый принцип ладогармонического мышления, новая система ладов.

Шостакович синтезирует две ладовые эпохи - эпоху старинных натуральных ладов и эпоху мажора-минора с его вершиной-

творчеством Баха. Создается третий новый стиль ладогармонического мышления.

С точки зрения пианизма, Шостакович создал цикл, написанный удобно, пианистично, с прекрасным знанием особенностей инструмента и чуткостью к возможностям его использования. Особенно тщательно и многообразно использует композитор различные штрихи, оттенки, артикуляционные различия в извлечении фортепианного звука, для придания ему разного характера и разной осмысленности. В связи с этим, каждой пьесе присущи индивидуальные и специальные приемы изложения.

## ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА № 20 ДО МИНОР

Как говорилось ранее, фортепианная фактура прелюдий и фуг Шостаковича очень оригинальна, своеобразна и смела.

Особенно интересны в этом отношении прелюдии.

**ПРЕЛЮДИЯ.** В прелюдии до минор развиваются два мелодических элемента: строгий напев начального эпизода, напоминающего по своему духу хоровые темы Бородина, и свободно льющаяся мелодия в верхнем регистре на фоне выдержанного баса. Музыка полна грустного раздумья, она почти сурова по своему колориту. Темп медленный, адажио, повествовательный характер высказывания. Смена метра  $4/4$  на размер  $5/4$ ,  $3/2$ , и даже  $7/4$ .

В диалоге сопоставления регистров смело используется композитором прием фортепианной оркестральности. После вступительного эпического распева, который можно ассоциировать со

звучанием струнных, а в дальнейшем наигрыше – тембр гобоя. У Должанского это хор и ответ солиста, драматический диалог, вопрос хора и ответ солиста: (см. т.т.1-12)

Фактура прелюдии гомофонно-полифоническая. Хор четырехголосного склада, мелодия солиста строится из нескольких фраз. От исполнителя требуется напряженная работа вслушивания для того, чтобы донести содержание. Необходимо достаточно рельефно выявлять контрастный материал, умение вслушиваться в существо образной «нагрузки» каждой интонации. Чтобы сыграть мелодию выразительно, надо вслушаться во взаимоотношения между звуками и помочь исполнителю найти для данной фразы нужный характер произношения. Для слышащего пианиста

эти отношения звуков не остаются чисто акустическим понятием, а наполнены определенным эмоциональным содержанием. В ответе солиста нужно услышать триоли и восьмых к четверти, между коротким и долгим звуком. Создается определенное интонационное и ритмическое напряжение (См.тт.9-10).

Как пловец преодолевает сопротивление воды, стремясь вперед, так и исполнитель преодолевает интонационное напряжение в процессе движения музыки. Чем ярче он слышит и передает неповторимость интонации данного произведения, тем сильнее проявляет свою индивидуальность и своеобразие. Такой процесс требует от исполнителя высокоразвитого слуха и большой звуковой культуры. Кончик пальца исполнителя

становится как бы продолжением уха. Точность и чуткость подушечек пальцев, прикосновение их к клавишам является решающим в звукоизвлечении, и в данном примере, имея эти качества, постоянно их прорабатывая, можно добиться звуковой регистровой окраски в эпизодах эпического распева, ассоциируя со звучанием струнных (виолончель) и в наигрыше - тембра гобоя.

Содержащая довольно глубокий контраст, прелюдия построена на одной динамической плоскости: P и PP. Искусное противопоставление тембровой окраски регистров здесь возможно сочетать с применением очень тонкого рубато и в «говорящих» наигрышах второй темы. Исполнителю необходимо внимательно следить за переходом от одного динамического оттенка к другому. В

данном случае переход к солисту не осуществляется внезапным сопоставлением. Шостакович не использует приемов ВНЕЗАПНОГО PP, или F, новая динамика и переключение в другой регистр вводится пластично, путем ослабления предшествующей динамики.

Композитор использует эффект естественного затухания звука фортепиано (соль) в конце эпического распева, как способ соединения двух динамических пластов. В работе с учащимися необходимо использовать прием предслышания будущей регистровой краски, хорошо подготовить кончики пальцев, заострить слуховое внимание.

Чтобы зафиксировать каждый момент звучания, полезно поработать по нотам без инструмента.

Внутренний слух охватывает форму сочинения, его местные и главные кульминации, его архитектуру. Внимание сосредотачивается на музыкальных задачах, но и пианистические трудности разрешаются при таком способе работы. Надо не только представить себе звучание фразы, эпизода, но одновременно мысленно исполнить его, соблюдая аппликатуру и как бы ощущая прикосновение пальца к клавише. Эта работа требует большой сосредоточенности, напряжения внимания.

Работая без инструмента с нотами, дается большая возможность для развития музыкального мышления, памяти, воображения, слуховых представлений. Особого внимания заслуживают моменты, когда композитор вводит интонации, как

бы приостанавливающие движение в целой форме.

Такой момент в ДО МИНОРНОЙ прелюдии, на мой взгляд, находится в заключительных тактах второй реплики солиста, музыка как бы повисает в воздухе, подхватывает ее вступление хора. Необходимо полюбоваться красочностью этого эпизода, заострить внимание на этом интонационном моменте; можно даже допустить небольшое темповое отклонение, но, не нарушая общий тонус движения.

В заключительной части прелюдии возникают, рождаются новые интонации, которые потом перетекают в фугу. Хорошо бы внимательно проанализировать интонационный строй заключительного построения прелюдии с учащимся: в «хоре» склад музыки меняется (38 такт), внутреннее

равновесие голосов нарушается. Пение становится более выразительным: как будто волнение проносится по рядам поющих. Затем восстанавливается покой и равновесие (45 такт). Партия солиста с появлением РЕ БЕКАР озаряется светом. В конце в голосах хора звучит мажорный терцовый тон СИ БЕКАР. Рождается новое волнение, ничто не приносит искупления, грозит появление ДО МИНОРА, но наступает окончательное решение и в хоре голосов звучит ДО МАЖОРНАЯ тоника. Все наполняется светлым счастьем и новой надеждой.

Определенную трудность представляет передача исполнителем хоровой сущности полифонических моментов в прелюдии.

Прелюдия написана на ЛЕГАТО, голосоведение необходимо довести до

распева. При ударной сущности фортепиано, это довольно сложная задача. Исполнитель должен чувствовать напряжение каждого тона, составляющего мелодию, почти физически ощущать его перетекание в следующий. Требуется внутреннее «ВОКАЛЬНОЕ» напряжение в интонировании.

В партии солиста важно интонировать каждый звук «НЕРАЗМЫТЫМ» кончиком пальца, соединяя мотивы во фразу, не теряя общего направления музыкальной линии. Должно быть, естественное продолжение мотива в мотив, фразу. Так как в партии солиста мелодия более подвижна нежели в партии хора, интонационный слух здесь должен быть особенно острым, «подвижным»; важно приучать учащихся слышать мелодическую линию, не упуская

из поля зрения ритмическую ровность движения.

Большие трудности возникают перед интерпретатором в связи с присутствием полифонии пластов. Важно не только с максимальной степенью контрастности выявить индивидуальность каждого из сочетаемых пластов, но и раскрывать мелодическую жизнь голосов внутри пласта, которая несет в себе определенную степень значимости, выразительности (См. тт.1-5).

Выявляя мелодию верхнего голоса с басом в удвоении, движущиеся на расстоянии двух октав, следует обратить внимание на средние голоса, которые сопровождают их дополняющими звуками равной длительности.

Мерное, спокойное движение этих голосов содействует напеву крайних, создает звучность сдержанную, мужественную, суровую. Исполнитель должен чутко слышать и воспроизводить музыкальную ткань полифонического пласта.

С этой целью полезно поработать, проиграв сначала отдельно мелодию верхнего голоса, затем нижнего (баса).

Сыграть их вместе, добиваясь определенной степени выразительности, регистровой окраски, затем поиграть средние голоса. Очень полезно поиграть все голоса, а верхний голос пропеть.

Соединяя, добиваться слышания музыкальной ткани всех голосов.

Проработав таким образом, ткань полифонического пласта будет

воспроизводиться исполнителем четче и яснее.

ФУГА, как и прелюдия, интонационно близка народной песне. В начальном мотиве используется эпическая тема (см.тт.1-4)

Основная новаторская сторона развития фуги-переходы в далекие тональности, этим самым создается яркий регистровый и тональный контраст. Проведения тем проходят в далеких тональностях: ЛЯ МИНОР, МИ МИНОР. Характер композиции становится драматическим, напряженным. Перед заключительной партией появляется звено основной мелодии в СИ МИНОРЕ ЭОЛИЙСКОМ. Читая А. ДОЛЖАНСКОГО, замечаем, что в фугах Шостаковича «действительной» ладовой основой тем обычно оказываются не мажор и минор с

тяготением их неустойчивых ступеней к тоническому трезвучию, а мелодические лады как диатонические (ионийский и эолийский) так и хроматические (пониженные и повышенные), основанные на мелодическом тяготении неустойчивых ступеней к одному тоническому звуку. В этом - секрет особой плавности темы фуги. У Т.Левой читаем, что «для фуг Шостаковича более типичен конфликт политонального, чем полиладового свойства. Шостакович сохраняет в большинстве случаев четкую дифференцированность МАЖОРА и МИНОРА, что дает ему возможность применять их контрасты в разновременности, непрерывно варьируя ладовый облик темы и совершая на этой основе большие эмоциональные нагнетания

(свободные части фуг). В политональных канонах и стреттах на кульминационных участках развития в до минорной фуге часто используются наиболее острые интервалы имитации - большая септима, малая секунда и т.п.»

«Во всех темах Шостаковича – и песенных и танцевальных, и речитативных - действует закон структурно-ритмической асимметрии, усиливающий линейную сущность горизонтали». В фуге ДО МИНОР песенного склада, свобода прохождения линии через тактовую черту кажется как бы сама собой разумеющаяся.

Прием построения фуги - повторение интермедий после парных проведений тем. Интермедии самостоятельны: их обширные размеры в большинстве превышают размеры проведений тем. По характеру

интермедии значительно отличаются от проведений; прежде всего, неравноправием голосов, где один имеет ведущее значение, тогда как другие выступают в виде сопровождения (См.тт.34-39.)

Солирующий первый голос отличается подвижностью, в нем преобладают восьмые. Характерной чертой структуры фуги является сосредоточение в заключительном разделе стреттных цепочек с возрастающим усложнением и динамическим нарастанием. В этом сложном разделе сосредоточено разработочное переосмысление темы:

А) Замедление темы путем увеличения длительностей, что придает особую масштабность, монументальность (начало заключительной части - тема в третьем голосе, в четвертой стретте начало темы удваивается октавами в четвертом голосе);

Б) Усечение темы (там же в четвертом голосе).

Фуга отличается довольно длительным и медлительным развертыванием материала. Протяженность изложения с чередованием размеров  $4/4$  и  $3/2$  и приемом увеличения темы в стретте придают фуге черты спокойной и монументальной повествовательности.

Прекрасно использованы приемы контрастов, например: перед наступлением заключительной части все движение голосов уводится в басы (малую и большую октавы), колорит мрачнеет и сгущается, а новое репризное вступление темы во второй октаве звучит просветленно и впечатляюще.

О довольно медлительном развертывании фуги А.Должанский пишет:

«Во многих фугах медлительность композиции, известная растянутость ее элементов создают впечатление подчеркнутых трудностей, которые приходится преодолевать исполнителю. Тем более выявляется упорство в достижении победы над этими препятствиями, образ мужественной стойкости и силы».

Исполняя фугу, нельзя разрывать фразировочную нить, «вести» все за собой без остановок. Паузы не должны разрывать мысль, необходимо встраивать их в дыхание. Важно соединять мотивы во фразу, не теряя общего направления движения музыкальной мысли.

В фуге Шостакович использует традиции баховской мелодической полифонии. Фактура ее ярко линейна. В условиях яркой, гармонически определенной

вертикали Шостаковичу удается насытить каждый голос удивительным мелодическим напряжением, богатым мелодическим содержанием. Понятно, что такая «насыщенная линейность» ставит перед исполнителем трудности по выявлению линейного напряжения и чисто мелодической красоты каждого голоса. При исполнении фуги требуется продумать динамику соотношения голосов. Слушая тему, нельзя «приносить в жертву» ей остальные голоса. В фуге соотношение между темой и противосложениями примерно те же, что и у Баха. Противосложения выполняют подчиненную функцию. Исполнитель должен придерживаться той же методы, что и при исполнении баховских фуг. Противосложения, появившиеся в

экспозиции, удерживаются во всех дальнейших проведениях (кроме стреттных). Противосложение в фуге - красивый распев, вытекающий из запева темы. Вместе с темой он представляет единый мелодический изгиб, развивает ритмически активные элементы темы. Чтобы имитация темы в нижнем голосе прозвучала достаточно рельефно, не «задавленная» ярким противосложением в верхнем регистре первого голоса, необходимо ее поддерживать, но не за счет приглушения противосложения, а за счет усиления звучности самой темы. Таким образом, по мере роста экспозиции со вступлением каждого голоса будет накапливаться динамика, будет достигнут эффект хоровых вступлений.

Еще одно интересное фактурное нововведение в фуге - применение аккомпанирующих фигураций, часто встречающихся в интермедиях, где четко прослеживается разделение на главную мелодию и ее аккомпанемент (См. тт. 48-50).

Введение этого мелодического аккомпанирующего голоса, содержащего скрытые гармонии, позволяет выделиться интермедии из общего течения и обнаружить ее особое назначение припева. При всей строгости голосоведения, фуга разнообразна по динамической шкале звучания: *p*, *pp*, *mf*, *f*.

Фактурная ткань в кульминации, ее напряжение доводится не с помощью увеличения количества голосов, а с помощью:

А) усложнения ладового состава интонаций (ЛЯ МИНОР, МИ МИНОР, СИ МИНОР);

Б) путем введения новой регистровой сферы (ЧЕТВЕРТЫЙ ГОЛОС ПОНИЖАЕТСЯ НА ОКТАВУ ВНИЗ) происходит регистровое отделение нижнего глубокого голоса от остальных голосов;

В) напряжение в кульминации осуществляется при помощи постепенного изменения вертикали, гармонических форм в сторону большей напряженности, появляются септаккордовые, нонаккордовые структуры (ПЯТАЯ ИНТЕРМЕДИЯ);

Г) в кульминациях важнейшим приемом становится полифония пластов, Шостакович не прибавляет голоса, а объединяет их в группы - пласты три голоса вместе и отдельно - бас, находящихся в отдаленных регистрах:

нижний мелодический пласт интонирует тему, верхний, аккордовый пласт выступает как своеобразный контрапункт. Повышается роль гармонии, голоса теряют свою подчеркнутую индивидуальность (См. тт. 65-67).

Создается слуховое впечатление: с одной стороны - гомофонное (АККОРДОВЫЙ АККОМПАНеМЕНТ), с другой - полифоническое (СЛОЖНАЯ ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ КОМБИНАЦИЯ). Исполнитель должен подчеркнуть, безусловно, полифоническое начало, верхний голос обнаружить как тему.

Относительно ДИНАМИКИ следует придерживаться следующих указаний: в динамике усиления звука - не делать ускорения темпа и наоборот, в динамике угасания звука - не делать замедления

темпа. Исполнение **ФОРТЕ** - почти всегда «с болью».

Крецендо чаще всего у Шостаковича связано с тревожной трагической интонацией.

Так же, как и в прелюдии, в фуге отсутствует характерная ступенчатость динамики.

В экспозиции нет значительных динамических нагнетаний или спадов. Лишь в завершающей экспозицию интермедии при переходе к средней части фуги, появляется новый динамический рубеж. Вообще, при условии текучести и непрерывности развертывания формы, ее части обозначены совершенно определенно. Средняя часть начинается ладовым контрастом (См.тт. 56-59).

Желательно исполнителю привнести колористический контраст для более рельефного отделения одной части формы от другой.

Очень смелым и оригинальным нововведением в фуге является использование метрической переменности. Переменный метр вытекает из природы интонации темы и соответствует применению метрической переменности в русской протяжной песне. В процессе исполнения эта переменность слышна и без подчеркивания нарушения периодичности (акцентирование метрически сильных долей в полифонии вообще нежелательно).

Применение педали в фуге необходимо. Шостакович писал в надежде на педаль, окрашивая гармонию, выделяя

педалью длинные звуки. Безусловно, пользуясь педалью, нужна большая осторожность, скромность и, по возможности, экономность. Минимум педальных эффектов падает на экспозицию, где исполнитель больше должен полагаться на технику легато. Максимум педали в конце фуги, где происходит гармоническое просветление ткани, где возникает гомофонное звучание, чудесные плагальные гармонические обороты, требующие расцвечивания. Густая педаль может быть применена в драматических кульминациях, но необходимо проявлять максимум осторожности.

Кульминационное построение падает на момент стретного проведения тематического материала, пользоваться педалью необходимо очень рационально,

чтобы не «размазать» фактуру и не затушевать графичности голосоведения.

Цикл «24 прелюдии и фуги» ор. 87 Д.Д. Шостаковича-сочинение , сопоставимое с «Хорошо темперированным клавиром» Баха - без сомнения рассматривается как вехой в развитии фортепианной русской полифонии. Цикл открывает новую музыкально-образную среду, где накал внутреннего мира человека чрезвычайно глубок.

24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ - выдающееся завоевание российской музыки, той русской фортепианной музыки большого диапазона, которая, как всякое классическое искусство, покидает пределы национального, выходя в сферу общечеловеческого.

Изучая каждую из пьес цикла, важен творческий подход, умелое использование

всевозможных и разнообразных приемов пианизма, а самое главное - необходим постоянный поиск и вдохновенные находки.

*Татьяна Бугакова*

*«В.С. Ходов. Десять пьес для фортепиано».*

Настоящая методическая работа, представляющая собой исполнительский анализ произведений для фортепиано, направлена на то, чтобы познакомить и заинтересовать педагогов и юных музыкантов с этими фортепианными миниатюрами. В работе рассказывается об особенностях сборника в целом и предлагается разбор каждого произведения.

Все пьесы представляют несомненный интерес, так как их отличает яркая образность, эмоциональность, они различны по характеру. Работа над этим музыкальным материалом

будет способствовать развитию красочности слуха, даст первые представления о регистровых особенностях фортепиано. Формированию представления об образном содержании пьес помогут средства выразительности, которые использует композитор, так как все они направлены на выявление особенностей каждой из миниатюр.

Расположены произведения в сборнике **по степени возрастающей сложности** – от пьес, предназначенных для начального этапа обучения до третьего класса детской музыкальной школы. Музыкальные образы близки и понятны детям. Пьесы позволяют ввести юного музыканта в мир современных звучаний, где звуковая палитра обогащается новыми неожиданными колористическими моментами, интересными тембровыми красками. Композитор вводит в пьесы

оригинальные гармонические сочетания, часто использует смену метро - ритма, различные ритмические формулы с использованием пунктиров, синкоп. Эти и многие другие особенности музыкального языка могут представлять трудности при разборе и дальнейшем разучивании произведений. Кроме всего сказанного хотелось отметить то, что автор тщательно проставляет все штрихи, динамические обозначения. Это, с одной стороны, очень важно, так как выражает намерения композитора, а с другой стороны – помогает исполнителю воплотить эти пожелания в жизнь.

Каждая из десяти пьес имеет свое название, оно точно отображает характер произведения, его образно-эмоциональный строй. Это дает возможность сразу, с первых

тактов знакомства с произведением, формировать образное мышление ребенка.

Пьеса, с которой начинается сборник, называется «**Первые шаги**», она активна, по характеру энергична. Играя ее, можно представить себе малыша, который делает свои первые шаги в жизни. А в данном случае, за инструментом эти первые шаги делает маленький пианист.

Пьеса излагается в среднем регистре, преобладает штрих **non legato**. Обращает на себя внимание фактура изложения начальных двух фраз и окончания. Музыкальный материал распределен между руками, т.е. правая и левая руки чередуются. Благодаря этому приему внимание ребенка во время игры успеваает переключаться с одной руки на другую. Педагогу необходимо добиваться глубокого погружения кончика пальца в

клавишу, при этом слуховой контроль должен быть направлен на плавный переход звуков мелодии из руки в руку, выразительность фразировки. Первая фраза состоит из двух мотивов; вторая – представляет собой четыре такта, которые исполняются на **одном** дыхании. Четвертая фраза – повтор второй и она же является кульминационной.

Фактурные изменения наблюдаются в третьей фразе – здесь обе руки играют одновременно штрихом **legato**. В правой руке появляются выдержанные звуки (полифонический элемент), аккорд. Эта фраза играется напевно, в динамике **mp**.

**«Наигрыш»** - кантиленная пьеса, исполняется певуче, движение плавное, неторопливое. Мелодия первых двух тактов повторяется без изменений, ее отличает

незатейливость. Верхний регистр, в котором она изложена, имитирует наигрыш свирели пастуха. Непрерывность мелодического движения может быть нарушено мотивным членением. Важно, чтобы учащийся хорошо дослушивал последние четверти каждого мотива и плавно объединял их звуком со следующим построением. Аккомпанемент в начале пьесы довольно скупой – это чистые квинты, которые исполняются тихо, но их звучание надо слышать и слушать весь такт.

Во второй фразе аккомпанемент становится более активным: появляется поступенное движение четвертями. На эту фразу приходится кульминация пьесы.

А вот в третьей фразе, композитор вводит элементы аккордовой фактуры. Это усложняет плавное исполнение мелодии, так как первым пальцем правой руки надо взять

звук **«ре»**. Для того, чтобы мелодия здесь не была отрывистой во время исполнения, необходимо звуки **«ля»** и **«си»** поиграть правой рукой, а звук **«ре»** - левой (в качестве упражнения).

В конце пьесы фактура обеих рук переходит в более низкий регистр с постепенным затиханием и замедлением.

В этой пьесе у учащихся на раннем этапе обучения воспитывается слуховой контроль за мерой интенсивности звучания. Кроме того, здесь можно говорить о первых навыках педализации для продления звука. Педагог должен показать правильное взятие прямой и запаздывающей педали.

**«Дразнилка»** - название этой пьесы сразу **«рисует»** в воображении картинку веселых детских игр, когда дети, передразнивая друг друга, повторяют какие-то

слова друг за другом, движения, строят смешные рожицы...

Пьеса имеет энергичный характер. В ее крайних разделах идет постоянное регистровое «передразнивание». Руки поочередно играют элементы этих мелодических переключек в разных регистрах, приводя каждый раз фразы от **P** к **F** и двум акцентируемым звукам. В этих фразах важен правильный расчет динамики. Кроме того, во время исполнения мелодической линии, учащийся должен слышать непрерывность ее развития и ровность восьмых длительностей. А это сделать довольно сложно, так как левая рука может дать «сбой», ее необходимо проучивать постоянно, чтобы в результате было бы ощущение игры одной рукой.

Неожиданные ритмические неудобства появляются в среднем разделе – такты **9-16**.

На фоне абсолютно ровных восьмых в правой руке, в левой - появляется пунктир в виде четверти с точкой и восьмой. Естественно, ощущение пульсации должно быть соблюдено на протяжении всего произведения. Работая над пьесой двумя руками можно использовать разную динамику (**F** или **P**) с тем, чтобы услышать партии верхнего или нижнего голоса. Для большей выразительности имеет смысл акцентировать внимание на нисходящем движении мелодических элементов в левой руке. Арпеджированное движение в конце произведения требует ровности, ловкости.

Пьеса полезна для выработки ясной артикуляции пальцев, воспитания реакции на штриховые, фактурные и ритмические изменения.

**«Колыбельная»** - музыка этой пьесы дает ощущение покоя, умиротворения. Образ, который рисуется звуками, хорошо знаком детям, особенно девочкам. Мелодия развивается плавно; диапазон, который она охватывает - небольшой. А вот аккомпанемент, на фоне которого она звучит, претерпевает всевозможные фактурные изменения.

Композитор как бы знакомит с новыми элементами фактуры, которые в данной пьесе свойственны именно аккомпанементу.

Для того, чтобы продолжить разговор об особенностях пьесы, необходимо знать ее строение. «Колыбельная» по форме представляет собою период, состоящий из двух предложений. Каждое предложение – это две фразы, в которые входят по два двухтактных мотива. У ученика необходимо

сразу формировать профессиональное отношение к интонационным тяготениям, к распределению силы звука во время игры. Педагог должен объяснить и показать, что четвертные длительности звучат ярче, восьмые и слабые доли – тише. Уже в первом такте есть три звука «ми», их необходимо сыграть с ощущением непрерывности звучания. В плане интонирования предпочтение отдается четвертому «ми», надо обратить внимание на вершины фраз – «фа» и «соль», обязательно дослушать окончания каждого мотива.

В этой пьесе формируется представление о сбалансированном звучании голоса и аккомпанемента, который играется тише.

Во второй фразе меняется ритмическая организация длительностей в мелодии, что

делает ее развитие более активным. Изменения наблюдаются и в аккомпанементе: квинты чередуются с терциями, появляются случайные знаки – все средства выразительности способствуют появлению кульминации. В аккомпанементе нисходящее терцовое движение по хроматизму вносит в исполнении сложность. В данном случае необходимо подобрать удобную аппликатуру, которая исключила бы корявость исполнения, что помешает плавному развитию мелодии. Элементы терцовой фактуры можно поиграть двумя руками, применяя различную динамику. Эта работа даст возможность услышать два голоса в аккомпанементе, будет способствовать удобству исполнения.

Следующие изменения в аккомпанементе – это появление разложенного аккорда, все звуки которого

необходимо играть на одном движении руки от баса (выбрать правильную аппликатуру). В конце пьесы в мелодии появляются октавные ходы в мелодии, которые предполагают растяжку руки (до этого она была в собранном состоянии). Здесь надо вовремя подтянуть первый палец к пятому, а для того, чтобы все получилось удобно, этот элемент фактуры можно выделить и поиграть от разных звуков, добиваясь гибкости запястья, реакции на смену пальцев.

Еще хотелось бы сказать о темпе произведения. Для решения этого вопроса можно обратиться ко второй фразе: естественность движения восьмых и их выразительность – показатель правильно выбранного темпа.

**«Важный индюк»** - перед нами необыкновенно яркая музыкальная зарисовка,

которая передает важный, напыщенный вид и тяжеловатую поступь индюка; характерные звуки, которые он периодически издает. Интересны колористические средства: композитор использует низкий регистр, неторопливую поступь изображает несколько статичный бас, «властные» покрякивания этого «грозного» представителя птичьего двора представлены широкими интервалами, часто используется акцентировка звуков.

Преобладающий штрих – **non legato**. Звуки, над которыми выписаны акценты берутся от плеча, при этом ощущение должно быть одинаковым в обеих руках. Звук глубокий, тянущийся; запястье не должно быть фиксированным, чтобы не допустить стук.

Мелодия, которая появляется в тактах **5-8** и **13-16**, исполняется **legato**, а вот в левой

руке сохраняется прежний штрих. Совмещение одновременно в двух руках разных штрихов – трудная задача. Здесь можно предложить следующий вариант игры: педагог играет партию правой руки, а учащийся – левой, потом – наоборот. Такой прием работы даст возможность сосредоточить внимание учащегося на правильном исполнении штрихов, слышании разных партий, поможет добиться нужного соотношения верхнего голоса и аккомпанеента, что особенно трудно сделать в низком регистре.

В конце пьесы на фоне выдержанного баса звучит чистая квинта, изображающая «выкрики». Этот элемент, как эхо звучит во всех регистрах. На протяжении трех последних тактов необходимо рассчитать динамику от **mP** до **FF**.

**«Маленькая прелюдия»** - это миниатюра с ярко выраженным активным характером, довольно трудна в исполнении. Сразу хотелось бы обратить внимание на тип изложения фактуры: она гомофонно – гармонического склада. Акомпанемент довольно скупой, зачастую это выдержанный бас, который дает гармоническую краску. А вот верхний голос вбирает в себя различные типы мелодического движения – ломанное, арпеджированное, гаммообразное.

Вся нагрузка при исполнении пьесы приходится на правую руку, в фактуре нет моментов отдыха, что создает ощущение сквозного развития. Какие трудности появляются во время разучивания этой пьесы? Вполне возможно, что будет недостаточная реакция на смену типов мелодического движения. Музыкальный материал этого

произведения поможет выработке гибкости, пластичности запястья, ясной пальцевой артикуляции. Важно, чтобы та моторика, которая необходима для исполнения пьесы, не спровоцировала бы механистичность исполнения, что придаст ей черты некоторой **этиюдности**. Для того, чтобы это не произошло, необходимо постоянно обращать внимание ребенка на интонационную выразительность каждого мелодического поворота, опорных звуков в мотивах, фразах. Он должен дослушивать окончания, не пропустить в тактах с **5-8** элементы скрытого голосоведения. Все это будет воспитывать требовательность слуха, потребность в выразительном исполнении.

Большое значение в удобстве исполнения имеет аппликатура, которую педагог должен проставить вместе с

учеником. Именно ее правильный вариант даст возможность безболезненно выучить элемент ломаного движения левой рукой в конце произведения.

«Танец лягушат» - совершенно очаровательная пьеса, легкая, изящная. «Герои» этого произведения - лягушата, по своей природе подвижные, прыгучие, они оглашают все вокруг своим кваканием. Разучивание этой миниатюры даст возможность приобрести новые игровые приемы, приучит слух к оригинальным звуковым сочетаниям. У маленьких музыкантов будет постепенно формироваться правильное восприятие современного музыкального языка и средств выразительности.

Фактура в пьесе – аккордовая, аккорды исполняются двумя руками штрихом **staccato**,

при этом необходимо слышать не только все гармонические изменения, но и верхний голос. Трудность слышания линии верхнего голоса создают как отрывистый штрих, так и паузы, которые чередуются с аккордами. Поэтому мелодический голос нужно вычленить, поиграть отдельно, а потом постепенно подключать остальные голоса.

В пьесе преобладают верхний и средний регистры. Появление низкого – необыкновенно эффектно в тембровом отношении.

Трудность представляют мелодические элементы в тактах **9-12**. основная нагрузка приходится здесь на левую руку: широкие скачки (можно дать первое представление о позиционности исполнения) и трелеобразное движение шестнадцатых – другой. В первом необходимо правильно определить

аппликатуру: **5-2-1-2** пальцы, движение руки не «из инструмента», а параллельно клавиатуре. Во втором элементе руку следует сгруппировать, почувствовать хорошую опору в клавиатуру, тем более, что играется он на черных клавишах.

Другое мелодическое построение следует играть певуче, здесь надо обратить внимание на ритмическую пульсацию шестнадцатых, звуковой баланс, который должен быть в пользу левой руки.

Интересен эффект постепенного исчезновения «квакания» - он достигается за счет перемещения фактуры в низкий регистр, паузы становятся более длительными, аккордовая фактура более редкой. Все эти изменения сопровождаются затуханием динамики, что приводит к появлению **пиано**.

Занимаясь выполнением всех задач, которые ставит композитор, у исполнителя этой пьесы развивается красочность слуховых представлений, а неизменность пульсации на протяжении всего произведения будет способствовать развитию чувства метроритма.

«Догонялки» - само название пьесы воскрешает в памяти мир детских игр, шумной беготни. Пьеса динамична в своем развитии, она имеет стремительные крайние и более статичный средний разделы.

Исполнение одновременно двумя рукам **staccato** представляет трудность, так как необходимо добиваться от учащегося одинаковой меры погружения пальцев в клавиши. Кроме того, встречаются мелкие лиги, а это перестройка ощущений в руках, умение проинтонировать эти элементы

музыки (первый звук под лигой играется ярче, а второй – разрешение - тише).

В партии нижнего голоса можно выделить элементы скрытого голоса, который необходимо услышать и показать во время игры ярче, чем вспомогательный.

На начальном этапе работ над пьесой, возможно, руки тоже будут играть в «догонялки». Чтобы этого не произошло, надо внимательно отнестись к вертикали: услышать все интервалы, их стройность при исполнении, найти опорные звуки в мотивах, фразах.

В среднем разделе есть «опасность» потери темпа. Спровоцировать это могут появившиеся четверти, исполняющиеся **tenuto**, более частое использование **legato**, элементы аккордовой фактуры. Ощущение некоторого отдыха в этом разделе весьма

иллюзорно, вскоре опять появляется прежнее активное движение.

Обращают на себя два ритмические момента. В тактах **16, 17** и **23, 24** композитор использует синкопу, что создает ощущение своеобразного «**зависания**» сильной доли – остановки в движении. Исполнителю здесь нельзя потерять чувство пульса, так как от этого зависит возврат в прежний темп. Использование автором динамики в последних шести тактах от *pp sub.* до *sfz* очень эффектно завершает произведение.

«**Грустная песенка**» - это пьеса – **настроение**, кантиленного характера, с очень интересным использованием регистровых красок. Песенка начинается со вступления, в котором уже заложен нужный темп, а для этого учащийся должен перед началом игры

«услышать» внутренним слухом правильное движение мелодии.

Тип изложения фактуры гомофонно – гармонический. Мелодия развивается очень плавно, постепенно захватывая все более широкий диапазон. Первоначально скупой аккомпанемент с **четвертого** такта приобретает более активный характер из-за появления в нем мелодического элемента. Мелодия и аккомпанемент взаимодействуя дополняют друг друга, что создает ощущение непрерывного развития.

Учащиеся должны научиться слышать длинные звуки, на фоне которых играют восьмые, различать тембровую окраску голосов. Кроме того, в пьесе появляется новый исполнительский прием: повторяющиеся (репетиции) звуки с **tenuto**, которые необходимо исполнять связно, на

одном движении руки с тяготением к последнему четвертому звуку, при этом обязательно использовать смену аппликатуры.

Необыкновенную трогательность придает пьесе появление высокого регистра с **9 такта**. Композитор здесь вводит нисходящее движение с использованием хроматизмов как в мелодии, так и в аккомпанементе. Изложение аккомпанеента в среднем регистре вносит определенные трудности для исполнителя. Дело в том, что его сложнее будет подстроить к мелодическому голосу. Но при этом создается интересный эффект регистрового контраста. В левой руке играют ровные фигуры восьмых в виде разложенных аккордов. В них необходимо уделить внимание **басу**, для чего его можно поиграть отдельной линией, а остальную фактуру – правой рукой; собирать

разложенный аккомпанемент в аккорды и поиграть их (аккорды) отдельно и с мелодией. Внимание учащихся необходимо обратить на прием исполнения каждой группы восьмых: его особенность в том, что вся группа нот исполняется на **одном** движении руки от **баса** с ощущением «выдоха» к первому пальцу.

**«Токкатина»** - это сложное, технического плана произведение является заключительным в цикле. Название пьесы объясняется как **«прикосновение или удар по клавишам»**. Именно в этом состоит особенность исполнительского приема, который является основным для обеих рук (трудности могут возникнуть в левой руке).

В фактуре мелкие фигурации сочетаются с аккордовой техникой, со скачками. Частая смена размеров может вызвать у учащихся «сбой» пульсации. А это

ритмическая пружинка, стержень, вокруг которого разворачиваются события пьесы. Исполнителю следует знать, что несмотря на метроритмические изменения, все восьмые длительности равны между собой.

Быстрый темп, активный, стремительный характер исполнения может наложить отпечаток «этиюдности». Для того, чтобы противостоять этому «искушению» следует выделить интонационные особенности фигураций, гармонические и регистровые краски, обратить внимание на нюансы динамики, которая играет важную формообразующую роль в произведении, придавая ему черты сквозного развития. Подготовка кульминации начинается с **41** такта, большую роль играет аккомпанемент, который представляет собой терцовую линию развития. Постепенно терции перерастают в

аккордовую фактуру, в которой необходимо услышать нисходящее движение хроматического баса. При этом мелодический элемент остается неизменным.

Кульминация представляет собой многократно повторяющиеся аккорды – такты **49-51**, которые исполняются на одном движении руки от плеча, как бы «по инерции» с устремлением к последнему.

Конечно, здесь важен расчет во времени, чтобы появление ключевого момента был бы естественным, а музыка не превратилась бы в откровенный стук.

Прохождение этого произведения поможет учащимся в развитии технической выносливости, реакции, они познакомятся с новыми исполнительскими приемами.

Пьеса яркая, эффектная, она может быть достойным украшением концертного выступления.

Эта методическая работа может быть использована преподавателями музыкальных школ, руководителями отделений педагогической практики в музыкальных училищах, а так же студентами-практикантами фортепианного отделения. Все пьесы сборника интересны. Прохождение их будет способствовать развитию и совершенствованию комплекса профессиональных навыков игры на фортепиано, фантазии и образного мышления ребенка.

Эти произведения обогатят фортепианный репертуар юных пианистов. Их можно проходить в классе для ознакомления,

а так же включать в концертные и конкурсные выступления.

В таганрогском государственном музыкальном училище с пьесами В.С. Ходоша знакомятся по программе курса «Фортепианное творчество композиторов Дона». Студенты фортепианного отделения играют их с большим удовольствием как в классе, так и в концертах, выступая перед детской аудиторией.

### *Литература:*

1. Вицинский А. Процесс работы пианиста – исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ.- М., 2003;

2. Как научиться играть на рояле. Сборник статей. – М., 2005;

3. Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. - М., 2002;
4. Музыкальная энциклопедия т. 5.-М., 1981;
5. Савшинский С. Пианист и его работа. – М., 2002;
6. Сугоняева Е. Музыкальные занятия с малышами. Методическое пособие. – Ростов-на Дону, 2002;
7. Терликова Л. Мир звуковых красок. Методическое пособие. – Ростов-на-Дону, 2004;
8. Шмидт – Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. – М., 2002.

### **III. ПСИХОЛОГИЯ ОБУЧЕНИЯ И** **ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

*Алла Калашникова.*

*«Организация работы  
с перспективными учащимися ДМШ»*

Яркая, высокая и трудная цель, которая определяет направление и интенсивность работы – единственный залог развития и роста учащегося.

Этот принцип проводился Нейгаузом в жизнь по отношению ко всем ученикам и непосредственно к самому процессу работы над произведением.

Если говорить об организации занятий с перспективными учащимися, то есть профессионально ориентированными на музыкальное образование, то с нашей точки зрения нужно начинать с самого начала, когда

ребенок переступил порог музыкальной школы.

Не секрет, что основная масса поступающих детей имеют средние и ниже средних музыкальные способности. Иногда, дети, имеющие хорошие природные данные, обнаруженные на испытательном вступительном прослушивании, в дальнейшем не проявляют до конца своих возможностей, не раскрываются в полной мере. И, наоборот, средние дети интенсивней продвигаются вперед, добиваются хороших результатов. И здесь ответственность в большей степени лежит на педагоге.

Самая небольшая часть детей, начавших обучаться, станет музыкантами, и конечно, не только пианистами. Заранее, на стадии начального обучения, определить музыкальные профессиональные возможности

детей – задача, не всегда выполняемая, хотя на практике ее нередко пытаются решать. Конечно, хороший слух, ритм, внимание, понятливость (качества, которые, заметим попутно, выявляются не столько при первой проверке, сколько в процессе умного обучения) – все это кое о чем говорит; быть может, - о возможных предпосылках для музыкально-профессионального обучения в будущем, но, кстати говоря, вовсе не о музыкальном даровании, которое предполагает кроме всего прочего особый комплекс творческих качеств человеческой личности. Таких как:

- хороший музыкальный мелодический и гармонический слух.
- музыкальная память (все виды памяти).
- ритмическая организованность.
- эмоциональная отзывчивость.



себя – музыкальное произведение, сыграть на инструменте, который предоставляет возможность передать музыку во всей ее полноте, позволит им быть может, понять нечто существенное, нередко ускользающее из поля внимания неиграющих: живое познание процесса музыкального развития и целого как результата этого развития. Не самое ли это важное для глубокого проникновения в музыку?

Некоторые дети, очень немного прозанимавшись в музыкальной школе, прекращают занятия; другие проходят весь путь обучения, к концу которого занимаются без увлечения, без интереса. А иногда могут и возненавидеть музыку, которая поначалу их привлекала. Нередко вина тут отчасти в педагоге, который видит свою цель в ремесленном обучении игре на инструменте, а

не в широком смысле постижения музыкального искусства, умения любить музыку и музицировать.

На начальной стадии обучения ребенка педагог уже может в определенной степени увидеть перспективу индивидуального развития каждого ученика. Кто быстрее, кто медленнее, все должны пройти один путь музыкального развития, овладев «элементарным музыкальным комплексом», который одинаково необходим и профессионалу и любителю. Важнейшей задачей, стоящей перед каждым педагогом, является постоянный поиск наиболее результативных путей воспитания и обучения каждого отдельного ученика. Правильная диагностика способностей, оценка сил и возможностей ученика, разнообразие методов воздействия на него – все это определяет

стратегию и тактику деятельности преподавателя, логику учебного процесса. Особенность педагогики сегодняшнего дня – ее гуманистическая направленность, усиление коммуникативного начала, «диалогичность». Учащиеся становятся не только объектом педагогического процесса, но и его *субъектом*. Расширяется и спектр приемов педагогического воздействия: от авторитарных – до демократичных, толерантных, либеральных. Педагогическое воздействие включает несколько составляющих: воспитание, образование, обучение, развитие. Именно на преподавателей ДМШ, ДШИ, учреждений начального музыкального образования возлагается основная ответственность за профессиональное и нравственное воспитание ребенка. Именно в период обучения в

музыкальной школе закладывается тот «фундамент», прочность которого проверится в дальнейшем развитии музыкальных способностей, в дальнейшем профессиональном образовании, в музыкальном училище, в ВУЗе.

В.Сухомлинский писал: «То, что упущено в детстве, никогда не возместить в годы юности и тем более в зрелом возрасте». Это правило касается всех сфер духовной жизни ребенка и особенно эстетического воспитания. Чуткость и восприимчивость к красоте в детские годы несравненно глубже, чем в более поздние периоды развития личности». Нужно помнить педагогический вывод из истории методики музыкального воспитания: ребенок вовсе не любит только то, что ему дается совершенно легко, без всякого труда. Он испытывает как раз

большую эстетически обогащенную радость в результате преодоления каких-либо трудностей. Неразрывная связь всех педагогических понятий (воспитание, образование, обучение, развитие) является основой функции музыкальной школы.

Преобразования в обществе повлекли за собой преобразования во многих сферах человеческой жизни. Претерпевает изменение и система образования в области культуры и искусств. Происходит «расслоение» в системе, связанное со своеобразной специализацией. Одно направление – это общее эстетическое воспитание детей, другое – профессиональная ориентация учащихся. Система музыкальных школ в большей степени ориентирована на развитие творческих навыков детей, овладение практическими навыками игры на музыкальных инструментах. Программа по

инструменту фортепиано не всегда учитывает разную степень одаренности детей и, как правило, рассчитана на уровень способностей выше среднего. Не секрет, что сейчас в ДМШ отборочного конкурса практически нет, а необходимость реализовывать весь комплекс задач заставляет преподавателей-практиков создавать различные методические пособия, разрабатывать авторские и коллективные программы, использовать разноуровневые программы с дифференцированным подходом к группам детей различной направленности обучения. Существуют программы общего музыкального развития, программы для подготовительного класса, типовые программы, программы для перспективной группы детей, программы для одаренных детей. Каждая программа, выбранная преподавателем в отношении конкретного

ученика, не может быть догмой. Имея опыт работы с детьми, каждый преподаватель уже на первых уроках с маленькими начинающими (в подготовительных классах) довольно точно определяет уровень общих музыкальных способностей ребенка. По окончании начального периода обучения, примерно ко 2-3 классу, педагог уже может в определенной степени прогнозировать профессиональный путь развития учащегося. Именно к этому времени происходит начальное формирование основных пианистических исполнительских навыков и данных. Дети, обладающие полным комплексом профессиональных качеств, смогут продолжить обучение в лицеях, музыкальных училищах, ставя перед собой цель поступления в консерваторию. Если какая-то составляющая выпадает, то например

ученик, не обладающий исполнительным комплексом (имеется в виду фортепианное обучение), может быть сориентирован на поступление на другую специальность (дирижерско-хоровое отделение или теоретическое). Соответственно в программе могут произойти некоторые корректировки за счет перераспределения часов «предмета по выбору».

В новых учебных планах в ДМШ обучение планируется по трем направлениям:

1. Инструментальное музицирование.
2. Традиционное обучение.
3. Обучение повышенного уровня.

Цель обучения – создание наиболее благоприятных условий организации учебного процесса с учетом доминирующих особенностей групп учащихся и решения

задач индивидуального подхода к обучению.

Весь процесс обучения делится на 2 этапа:

1. Начальный этап (от 4-х лет до 2-го класса) – общеобразовательное направление (дошкольный 4-7 лет, школьный 1-2 классы).

Задачи начального этапа: выявить и развить индивидуальные природные возможности, музыкальные данные; дать необходимые теоретические знания и отработать элементарные исполнительские навыки; определить интенсивность, цели и задачи следующего этапа обучения. Творческий союз «педагог – ребенок – родители» должен основываться на доверии, доброжелательности, заинтересованности и общности поставленной цели.

2. Основной этап (3-7 класс). С 3-го класса, в соответствии с уже определенными целями и

задачами обучения, используются в работе три направления:

- 1) общеэстетические
- 2) академическое (классическое)
- 3) профессиональное.

При повышении интереса и потребности самого обучающегося, происходит естественная корректировка в обучении.

Восьмой год – дополнительный (возраст до поступления в училище и закрепление, углубление полученных знаний).

Построение образовательного процесса по принципу единообразия и усредненности тормозит развитие учащихся, обезличивает учебный процесс. Очевидна все возрастающая роль развивающих моделей обучения, обеспечивающих активную деятельность в сфере искусства и способствующих воспитанию устойчивого интереса учащихся к

обучению. Поэтому одним из решений задачи музыкального развития учащихся является опора педагогического процесса на музыкально- дидактические принципы Г. М. Цыпина и применение методики развивающего обучения:

Обучение чтению с листа – в процессе чего выявляются основные принципы:

1) увеличение объема музыкального материала.

2) ускорение темпов его прохождения, усвоение максимума информации за минимум времени.

«Учить чтению с листа – развивать как музыканта!» – говорил М. Фейгин.

Эскизное разучивание - здесь активно работают два предыдущих принципа, а также:

3) возрастает удельный вес теоретических знаний – повышается интеллектуализация

занятий (анализ текста, сведения о стиле произведения, жанре, сведения об эпохе композитора, поэтапность работы над произведением).

4) проявление творческой инициативы и самостоятельности учащегося. Сначала надо вооружить знаниями, а потом добиваться самостоятельности.

Дидактические принципы развивающего обучения (по Занкову Л.В.)

- обучение на высоком уровне трудностей
- продвижение вперед быстрым темпом
- ведущая роль теоретических знаний
- сознательное участие учащихся в учебном процессе
- систематическая работа над развитием всех учащихся.

Знание элементарных основ современной психологии поможет педагогу

разобраться в психических особенностях поведения ученика. Педагог должен уметь гибко приспособлять методы обучения и воспитания к особенностям нервной деятельности ребенка (индивида). Педагогу важно в совершенстве владеть тремя основными методами, с помощью которых психология изучает черты и особенности деятельности личности:

1) наблюдение – сосредоточение внимания на ребенке, его чувствах, анализ его поведения, нервной деятельности.

2) беседа – контакт ученика и учителя, сила воздействия слова, проверка правильности выводов, полученных наблюдением.

3) эксперимент – активное воздействие на явления, обнаруженные путем наблюдения и уточнение выводов посредством беседы.

Если педагог разбирается в психических особенностях, типах нервной деятельности, ему гораздо легче строить учебно-воспитательный процесс, развивать творческие способности детей.

Принципы общей педагогики, применяемые в музыкальной педагогике, способствуют лучшему усвоению знаний и умственному развитию учащихся.

— принцип систематического и последовательного обучения (планирование работы и грамотный выбор репертуара в соответствии с индивидуальностью ученика).

— принцип сознательного усвоения знаний – (в итоге собственный подход к изучению произведения, индивидуальный метод организации работы и, следовательно, самостоятельность мышления и интерпретации).

- принцип прочного усвоения знаний
- принцип доступности обучения (учет возрастных и индивидуальных особенностей)
- принцип наглядности обучения (два вида: показ и объяснение, анализ игровых приемов и указание способов овладения ими).
- принцип индивидуального подхода
- принцип активности (ведущая роль педагога в музыкальном развитии учащегося и активная деятельность учащегося на всех стадиях учебного процесса).

Активность учащегося – это не только многочасовые механические упражнения, но и «напряженная мыслительная деятельность» и эмоциональное отношение к исполнению произведения и к процессу обучения. Принцип активности заключается в том, чтобы добиться максимальных результатов в музыкальном развитии. Он предполагает в

качестве методического приема преодоления заданий высокого уровня трудности, как в отношении репертуара, так и выполнения художественных и технических требований педагога.

Все эти методы и принципы работы лежат в основе организации учебного процесса с перспективными детьми в ДМШ.

Обучение и воспитание перспективных и одаренных в музыкальном смысле детей требует высокого уровня профессионализма, знания особенностей детской психики, требует большой ответственности педагога за формирование личности будущего музыканта и особенного бережного отношения к хрупкой детской душе.

«Давайте вложим в руки детям, восприимчивым к музыке, тот ключик, при помощи которого они могут вступить в

волшебный сад музыки, чтобы приумножить смысл всей их жизни». (Золтан Кодай).

Литература:

1. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям. Киев, 1973 г.
2. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под общ. ред. А.Г.Каузовой, А.И.Николаевой. - М., «Владос» 2001 г.
3. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., 1984 г.

*Татьяна Карнаухова,*

*Николай Карнаухов*

*«К вопросу повышения качества  
исполнительской подготовки  
учителя музыки»*

Социокультурные преобразования в обществе во многом определяют существенные изменения, происходящие в образовательном процессе педагогических вузов. Высшее музыкально-педагогическое образование предъявляет повышенные требования к педагогу, способному последовательно и полноценно реализовать социальный и профессиональный эффект образования, сформировать личность ученика, способного к самореализации, творчеству. Сегодня становится все более очевидным, что решение подобных задач подвластно только высокопрофессиональным педагогическим кадрам, от которых, в свою очередь, зависит новое качество образования.

Многокомпонентность профессиональной подготовки будущих

учителей музыки определяет необходимость постоянного преобразования учебно-воспитательного процесса, внедрения теоретических и практических новаций в процесс образования на музыкально-педагогических факультетах.

В музыкальной педагогике высшей школы к настоящему моменту сложились достаточно четкие представления о специфике музыкально-педагогической деятельности, которая традиционно рассматривается как деятельность особого рода, направленная на решение педагогических задач средствами музыкального искусства. Процесс подготовки педагога-музыканта к этой деятельности обусловлен теми знаниями, умениями и навыками, которые необходимы учителю в конкретной работе в общеобразовательной школе.

Известно, что в многогранной деятельности учителя музыки инструментальное исполнительство занимает исключительно важное место. Проведение урока музыки нельзя представить без широкого использования различных форм исполнительства. Любая механическая запись должна быть дополнением к живому исполнению, а не заменой его. Это особенно важно, ибо живое исполнение связано с большим эмоциональным воздействием музыки на учащихся, к тому же играющий учитель всегда обладает в глазах учащихся большим авторитетом. Исполнительская деятельность учителя музыки включает в себе огромные возможности для развития личностных характеристик, способностей и ценностных ориентаций. Исполнительство, понимаемое, прежде всего, как творчество, способно объединить в

едином творческом процессе музыкальное произведение как текст культуры и личностные характеристики и способности педагога и учащегося, которые вступают с данным произведением в художественный диалог.

Кроме того, сам процесс обучения в классе музыкального инструмента обладает значительными возможностями общего и музыкально-профессионального развития учащихся. Во-первых, игра на музыкальном инструменте обогащает учащихся личным, собственно добытым опытом. При этом непосредственное соприкосновение с музыкальным материалом помогает увязывать отвлеченно-абстрактное с музыкально-конкретным, систему представлений и понятий с реальными звуковыми образами и тем самым подводит необходимую базу для

различных художественно-творческих операций, способствует их успешному протеканию.

Во-вторых, именно исполнение музыки - как основная и наиболее естественная форма ее реального бытования в социуме, в жизни людей - дает яркий и наглядный «иллюстративный» материал для продуктивного решения задач профессионального развития будущего педагога-музыканта.

Наконец, индивидуальная форма занятий, изначально предполагая тесный контакт с учащимся, особенно перспективна для личностного воздействия педагога. Данная форма дает возможность педагогу учитывать индивидуальные особенности учащегося, использовать соответствующие методы обучения, а также реализовывать в

процессе диалогического общения собственный личностно-творческий потенциал, что способствует достижению особенно высоких результатов в профессиональном развитии будущего педагога-музыканта.

Таким образом, в многоплановом комплексе профессионального развития будущего педагога-музыканта инструментальному исполнительству отводится особая роль. Оно является не только одной из форм музыкально-педагогической деятельности, но и, более того, ее фундаментом, основой.

Вместе с тем исполнительская деятельность учителя музыки в процессе профессионального развития предоставляет ему условия для самостоятельных поисков, самосовершенствования своей деятельности.

Известно, что центральной задачей педагога-музыканта является постижение художественного образа музыкального произведения и его выразительное воплощение в реальном звучании. Главную роль при этом играет активный слух, который позволяет не только воспринять музыкальный смысл нотного текста и создать в сознании звуковую картину со всеми ее особенностями, но и проконтролировать исполнение, проверяя соответствие реального звучания его музыкально-слуховому прообразу. Решающим звеном в этом процессе является музыкально-слуховой самоконтроль.

Активизация музыкального слуха как необходимого условия исполнительского процесса всегда играла важнейшую роль в подготовке музыкантов. Значение слухового

самоконтроля подчеркивают многие крупнейшие исполнители и педагоги.

Л.В.Николаев писал: «Даже механическое упражнение следует проводить сквозь призму слухового контроля, добиваясь, чтобы оно звучало «красиво», «легко...» [1].

«Гончайший контроль и высокие требования к своему исполнению» С.Е.Фейнберг считал основными «координатами на высотах мастерства» [2].

Основную задачу педагога-музыканта Г.М.Коган видел в том, чтобы «научить слышать», «воспитать ухо», выработать у ученика «интонационно и тембрально тонкий слух» [3].

Анализ участия слуховой сферы в исполнительском процессе дает в своей работе К.А.Мартинсен: от зрительного восприятия нотного текста, через слуховую

сферу – к техническому аппарату, воспроизводящему звук, далее – к самому звучанию. Последний этап – непременно контролирование прозвучавшего слухом [4]. Интересен данный К.А.Мартинсенем сравнительный анализ исполнительского процесса у высокоодаренного исполнителя и у музыканта со средними данными. В первом случае главную роль выполняет слуховая сфера, которая диктует свою волю моторике, подчиняя технический аппарат творческому замыслу, возникшему в сознании исполнителя. Реальное звучание контролируется слухом:

Зрительная сфера	Слуховая сфера	Моторика	Звучание
------------------	----------------	----------	----------

У среднего исполнителя главенствует технический аппарат:

Зрительная сфера	Моторика	Звучание	Слуховая сфера
------------------	----------	----------	----------------

Исполнитель начинает играть, не услышав звучание нотного текста внутренним слухом. У такого исполнителя технический аппарат диктует свою волю, слуховая сфера занимает второстепенное место и, в лучшем случае, пытается контролировать действие технического аппарата, но не качество звучания.

Многие музыканты, педагоги, указывая на огромную важность слухового самоконтроля, отмечают, что неразвитость, а то и полное его отсутствие нередко встречаются в практике. Поэтому подавляющее большинство педагогов и

методистов подчеркивают необходимость с первых же шагов музыкального обучения обращать самое пристальное внимание на формирование слухового самоконтроля.

Активный творческий музыкальный слух является тем идеалом, к которому должен стремиться каждый музыкант. В трудах Н.А.Римского-Корсакова, С.М.Майкапара, Б.М.Теплова убедительно доказывается, что музыкальный слух – способность, которую необходимо развивать и которая поддается развитию и воспитанию [5;6;7].

Проблеме воспитания музыкального слуха уделяет большое значение в своих работах Г.М.Цыпин: «Формирование музыкального слуха учащегося в процессе изучения им игры на фортепиано призвано стать первоочередной целью педагога-

пианиста – целью, определяющей стратегию и тактику, содержание и методику его работы» [8].

Г.М.Цыпин подчеркивает, что «воспитание и развитие слуха в фортепианном классе – суть максимальная его активизация в пианистических действиях, что означает:

а) активизацию внутреннеслуховой функции, обеспечивающей четкость звукового прообраза;

б) неослабный и тщательный слуховой контроль за исполняемым, т.е. гибкую коррекцию игры, недопущение механически-моторных форм воспроизведения музыкального материала»[8]. По существу, речь идет об активизации музыкально-слухового самоконтроля в деятельности исполнителя.

Проблеме активизации музыкально-слухового самоконтроля в процессе обучения игре на фортепиано посвящено исследование Е.Ф.Карповой [9], в котором процесс развития слухового самоконтроля предопределяется совершенствованием музыкально-слуховых представлений. Но, как известно, знание образца действия недостаточно для того, чтобы учащийся самостоятельно обращался к этому образцу. Спецификой самоконтроля, его определяющим моментом является умение обращаться к образцу (музыкально-слуховым представлениям) в ходе исполнения, умение соотносить звуковые результаты с образцом. С этой точки зрения проблема слухового самоконтроля не получила освещения в научных исследованиях и требует дальнейшего развития.

Мы определяем музыкально-слуховой самоконтроль как форму деятельности исполнителя, проявляющуюся в проверке поставленной задачи, критической оценке, как звуковых результатов, так и самого процесса исполнения и исправлении недочетов. Таким образом, действие музыкально-слухового самоконтроля неразрывно связано со следующими этапами:

1) созданием внутреннеслуховых представлений на основе интерпретации нотного текста и постижения авторского представления о звучании произведения;

2) критическим осмыслением и оценкой звукового результата путем сопоставления его с внутреннеслуховым представлением;

3) выработкой новой программы действий и коррекцией звукового результата на основе изменения исполнительских действий или, в

ряде случаев, уточнения внутреннеслухового представления.

Понятие «музыкально-слуховые представления» достаточно объемно, оно включает в себя все проявления внутреннеслуховой сферы музыканта-исполнителя, которая проходит в своем развитии сложный путь – от элементарных форм представлений (нечетких, неустойчивых образов) до ярких творческих проявлений слухового воображения.

Началом становления внутреннеслуховой сферы являются спонтанные отпечатки музыкального восприятия, которые психологи называют «первичными образами памяти» (Б.М.Теплов) [7]. Значение их состоит в том, что они служат первичным материалом для формирования более совершенных представлений.

Эволюционное развитие внутреннеслуховой сферы активизируется включением мышления в ход музыкального восприятия. Чем активнее происходит включение сознания, тем стабильнее становятся музыкально-слуховые представления. Конкретизируясь в звуковысотном и метро-ритмическом отношении, они освобождаются от непосредственной связи с восприятием и приобретают подвижность, то есть становятся произвольно регулируемы. Появляется возможность в любой момент «вынуть» из кладовой памяти необходимый музыкальный образ, умение свободно управлять музыкально-слуховыми представлениями. Это – следующая ступень в развитии внутреннего слуха, которая связана с произвольностью и

регулируемостью музыкально-слуховыми представлениями.

Высшая степень развития музыкально-слуховых представлений связана со способностью представления новых, неизвестных еще музыкальных явлений, представляющих собой продукт творческой переработки явлений, воспринятых ранее. На этом этапе репродуктивные музыкально-слуховые представления, дополняясь, трансформируясь в процессе деятельности исполнителя, переходят на качественно новую степень продуктивности и становятся представлениями слухового воображения.

Опираясь на взаимодействие запаса знаний и внутреннеслухового опыта исполнителя, воображение создает новые музыкально-слуховые представления.

Таким образом, интерпретация нотного текста музыкального произведения предполагает наличие обширного арсенала музыкально-слуховых представлений. Находя в этих запасах нужное и отбрасывая ненужное, исполнитель варьирует и синтезирует внутренислуховые образы в необходимых для данного произведения соотношениях. Музыкальный образ произведения, преломляясь в психике определенного исполнителя, приобретает новые качества, характерные только для данного исполнителя.

В сознании человека чисто слуховые представления возникают редко, обычно они находятся в тесной связи с двигательными представлениями. Б.М.Теплов подчеркивает, что «... двигательные моменты играют чрезвычайно важную роль в работе

внутреннего слуха» [7]. В качестве таких двигательных моментов упоминаются:

1) движения голосового аппарата или пальцев, иногда внешне выраженные, иногда только «зачаточные», и вызываемые ими двигательные (кинестетические) ощущения; 2) двигательные представления (представления тех или иных движений), которые «всегда связаны с зачаточными движениями, т.е. со слабыми сокращениями соответствующих мышц» [7].

Мысленное представление движения, таким образом, произвольно порождает это движение (эти зачаточные движения называются идеомоторными актами).

У исполнителей-профессионалов произвольная слухо-двигательная связь становится почти неразрывной. И чем квалифицированнее исполнитель, чем богаче

его опыт, чем яснее и ярче его музыкально-слуховые представления, тем теснее их связь с моторикой, тем важнее в них роль двигательного компонента.

Высшая ступень развития двигательных представлений связана с произвольным оперированием ими. Переход их непроизвольного характера в произвольный осуществляется на основе сознательной организации деятельности человека и его воспитания. То есть место непроизвольной должна занять такая слухо-двигательная связь, о которой говорил Г.Р.Гинзбург: «... я могу заставить себя представить исполнение и двигателью...» [10].

Таким образом, при восприятии нотного текста исполнитель может представить себе звучание музыкального произведения во всех особенностях его воплощения, представляя

исполнение и двигательно. Такое обобщение всех процессов, участвующих в восприятии нотного текста музыкального произведения, дает возможность не только представить звучание произведения, но и оценить программу исполнительских движений на уровне представлений до воспроизведения ее на инструменте, то есть слуховой самоконтроль может быть осуществлен на уровне внутреннего слуха. Разработанная П.К.Анохиным теория «опережающего отражения», «обратной афферентации» является подтверждением того, что в высшей нервной системе имеются структуры, обеспечивающие контроль и оценку результатов предстоящего действия на основе активного опережения.

На начальных ступенях обучения действие самоконтроля опирается на реальное

звучание, которое сравнивается с внутреннеслуховым представлением. В дальнейшем этот процесс может осуществляться уже без внешней опоры на звучание. Достигается освобождение действия от необходимости манипулирования реальными звуками, осуществляется переход на действия с представлениями.

Таким образом, интерпретация нотного текста приводит к формированию музыкально-слухового образа и соответствующей ему программы исполнительского действия. Эта программа содержит в себе представление не только будущих звуковых результатов, но и игровых движений, необходимых для воплощения замысла. Это позволяет подвергнуть немедленному контролю и оценке все компоненты программы действия до того, как

оно будет выполнено. Описанный процесс действия самоконтроля на уровне внутреннего слуха (до воспроизведения на инструменте) возможен лишь на высших ступенях развития слухо-двигательных представлений.

После уточнения программы действий без опоры на звучание музыкант приступает к исполнению, в процессе которого осуществляется оценка и критическое осмысливание звукового результата путем сопоставления с внутренне-слуховым представлением. Констатируя несоответствие звукового результата музыкально-слуховой задаче, оценка способствует уточнению исполнительской программы, вносит коррективы в исполнительские движения, приспособлявая их к достижению желаемого результата.

И последний этап самоконтроля – это выработка новой программы действий и коррекция звукового результата на основе новой исполнительской программы.

Несмотря на важнейшее значение музыкально-слухового самоконтроля в исполнительской деятельности, в практике преподавания часто отмечается отсутствие у студентов умения слушать и оценивать свою игру, контролировать и корректировать звуковые результаты. Это вызывает необходимость искать такие методы, которые по своему существу обеспечивали бы систематическое развитие слухового самоконтроля. Как писал Теплов Б.М., какие-либо качества музыканта развиваются только в процессе деятельности, и притом такой, которая с необходимостью требует этих качеств от исполнителя. В результате анализа

музыкально-слухового самоконтроля были выявлены три компонента, которые являются основными и необходимыми действиями в осуществлении такого умения музыканта, как подбор по слуху.

Подбор по слуху просто неосуществим, если нет первого компонента - слухового представления. Основным условием для формирования представлений является требование выполнить задание, активная направленность деятельности. В процессе подбора по слуху создается такая направленность, побуждающая творчески осмыслить и выполнить задание. Кроме того, умения соотносить звуковой результат со слуховым представлением, осмысливать и исправлять свои действия являются собственно содержанием процессов подбора по слуху и транспонирования.

Педагогическая система функционирования самоконтроля показывает, что только систематическое осуществление самоконтроля обеспечивает достижение необходимого педагогического эффекта. Именно подбор по слуху и транспонирование, являясь деятельностью, которая требует постоянного слухового самоконтроля, создает условия для реализации этого требования.

Известно, что точно фиксированная высота звуков на фортепиано часто является причиной того, что студент средних способностей вообще перестает контролировать свое исполнение, сосредотачивая внимание на работе технического аппарата. В процессе подбора по слуху музыкант учится активно слышать (а не только слушать) каждый воспроизводимый им звук. Постепенно вырабатывается почти

автоматический навык взаимосвязи физического действия со слуховым вниманием, устанавливается теснейшая взаимосвязь между ними. Возникающая рефлекторная мгновенная реакция слуха на качество прозвучавшего тона в дальнейшем перерастает в сложный, но столь же оперативный процесс самоанализа, самоконтроля, осознания соответствия или несоответствия прозвучавшего внутреннеслуховому образу, осмысления причины несоответствия и коррекции звукового результата.

**Таким образом, можно констатировать, что формирование музыкально-слухового самоконтроля в процессе обучения в инструментальных классах является важнейшим условием повышения качества исполнительской подготовки будущих**

**педагогов, а подбор по слуху и транспонирование могут рассматриваться не только как важнейшие профессиональные умения музыканта, но и как эффективные методы формирования музыкально-слухового самоконтроля студентов.**

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Николаев Л.В. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М., 1966. С. 122.
2. Фейнберг С.Е. Путь к мастерству // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1965. С. 10.
3. Коган Г.М. Работа пианиста. М., 1963. С. 56.

4. Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М., 1977. С. 128.
5. Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки. Спб., 1911. С. 55.
6. Майкапар С.М. Музыкальный слух. Петербург, 1915. С. 230.
7. Теплов Б. Проблемы индивидуальных различий: Избранные работы. М., 1961. С. 536.
8. Цыпин Г.М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано: Учебное пособие. М., 1975. С. 176.
9. Карпова Е.Ф. Исследование путей и методов активизации музыкально-слухового самоконтроля в процессе обучения игре на фортепиано: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 1974. С. 23.

10. Гинзбург Г.Р. Заметки о мастерстве // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1968. Вып.2. С. 196.

***Наталья Побегайло***  
***«Роль занятий в классе ОКФ в формировании навыков самостоятельной работы учащегося над образными и технологическими задачами музыкального произведения».***

*«Считаю, что одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью,*

*порогом, за которым начинается мастерство» / Г.Г.Нейгауз/*

*Курс общего фортепиано является одним из ведущих звеньев единого процесса музыкального воспитания учащегося, необходимым для их будущей работы по специальности. /Из программы по общему курсу фортепиано для муз.училищ/*

Профессиональные музыкальные учебные заведения нашей страны призваны выпускать специалистов высокой квалификации, полноценных деятелей культуры нашего общества. Подготовленность молодого специалиста к работе после окончания учебного заведения является решающим критерием его творческой полноценности.

Причем, качество подготовки выпускника учебного заведения к дальнейшей работе дает право судить не только о его личных способностях и трудолюбии, но и о методике и педагогических качествах его преподавателя. При наличии достаточных музыкальных способностей причины несамостоятельности учащихся по окончании учебного заведения чаще всего кроются в недостатках работы учителя. Далеко не всегда из всех навыков, которые должен приобрести учащийся, педагог умеет отобрать и заострить внимание на самых необходимых, первостепенно важных.

Эмоциональность и интеллект учащегося – важнейшие качества, которые нужно воспитывать в первую очередь. Слышание музыки рождает эмоциональный отклик исполнителя. Становление интеллекта

учащегося происходит наилучшим образом, если педагог путем обобщений подводит учащегося к познанию закономерностей музыки. Умение исполнителя слушать себя и его понимание проблем музыкального искусства проявляются всегда и во всем в решении любой задачи, в поисках каждого оттенка, в преодолении технических трудностей, выполняет ведущую роль в его повседневной работе. Поэтому такие педагогические проблемы, как воспитание умения слушать себя и использование анализа и обобщений с целью воспитания интеллекта можно считать стоящими над остальными педагогическими проблемами и имеют значение методологических.

Уже в учебном заведении следует ставить учащегося в условия, в известной мере приближающиеся к условиям их

будущей практической работы. На разных этапах обучения степень этой приближенности будет разной: на первых курсах училища – меньшей, на старших – большей. «Практика есть лучшее средство научиться» /Н.А.Римский-Корсаков/. Различные виды практики /работа с учащимися ДМШ и публичные выступления/ чрезвычайно полезны в профессиональном отношении, ведь студенту многое приходится решать самостоятельно, проявлять творческую активность.

Большую роль в общем музыкальном развитии ученика играет и количество пройденных произведений. Каждый педагог, составляя учебный план для ученика на семестр, должен стараться, чтобы этот план был максимальным во всех отношениях. Не следует сокращать индивидуальный план

ученика, слишком долго отделявая детали с целью на одной пьесе «научить всему». Это тормозит развитие ученика. Лучше, доведя произведение до определенного уровня хорошего исполнения, оставить его, но зато успеть пройти еще одно. Г.Г.Нейгауз говорил, что в таких случаях обычно количество переходит в качество.

Воспитание самостоятельности ученика в значительной степени определяется отношением педагога к первому показу нового произведения. Очень важно с первых же этапов обучения стремиться к тому, чтобы учащийся самостоятельно разобрал произведение, делая это, по возможности, грамотно и добросовестно. Естественно, с начинающими курс фортепиано приходится разбирать пьесу на уроке, объясняя ритм, указывая на лиги, аппликатуру, удобные

позиционные моменты и т.д. Но вскоре же нужно задавать разбор на дом, требуя выполнения известного без помощи со стороны. Следует отметить, что в начале обучения большую роль играет формальное выполнение учеником всех обозначений. Но даже от начинающего нужно требовать, чтобы всё, написанное в нотах, неукоснительно выполнялось. Привычка точного чтения текста, воспитанная с ранних этапов обучения, является необходимой и важнейшей предпосылкой действительного умения читать нотный текст. В дальнейшем педагог должен помочь учащемуся найти определенный выразительный смысл в каждой смене гармонии, в изменении темпа или фактуры, в мелодических оборотах, штрихах, в особенности формы. Прочитать музыкальное содержание пьесы – значит, почувствовать

характер произведения, и все детали текста воспринимать, как носителей этого характера-содержания.

Постепенно следует усложнять задачи, добиваясь от учащегося, чтобы в новом произведении он самостоятельно умел не только формально прочитать текст, но и определить характер музыки, понять, что главное, а что второстепенное, подумать о способах работы. Так постепенно учащийся привыкает учить пьесу без помощи педагога.

Но далеко не со всеми учениками можно быть столь требовательными. Бесспорно лишь то, что ученик обязан выполнить «свой максимум». Цель преподавателя – не допустить пассивности или недобросовестности учащегося. Период подготовки к первому показу для каждого учащегося и для разных пьес неодинаков, и

торопить учащегося не следует, но он должен с полной ответственностью отнестись к работе, принося новое произведение на суд учителя. Однако многие педагоги все-таки допускают, чтобы даже подвинутые учащиеся приносили едва разобранный текст. В этом случае на уроке педагог фактически потакает безответственности учащегося, учащийся привыкает «жить чужим умом», его собственная инициатива притупляется, и не так скоро развивается умение быстро и в нужном направлении мыслить.

Но воспитание той или иной степени самостоятельности учащегося может вызвать ряд педагогических ошибок. Одна из них – гипертрофированная активность педагога, которая парализует инициативу учащегося. Типичной ошибкой начинающих педагогов является желание поделиться с учеником

сразу же всеми своими знаниями, сразу научить ученика всему. Отсюда – затяжные уроки, громоздкие из-за лишних разговоров, перегруженные детальными указаниями. Сами по себе указания бывают недостаточно точны, важное тонет во второстепенном, учащийся обычно не в состоянии «переварить» такое «изобилие». На следующем уроке оказывается, что сделано учащимся очень мало, почти все указания преподавателя не выполнены. Приобретаемый опыт дает возможность преподавателю отбирать необходимые указания и облекать их в более доходчивую форму. Подробная проработка какой-либо интонации, детали бывает необходима лишь для примера /на небольшом отрывке произведения/. Проходить с учащимся такт за тактом, штрих за штрихом – это стать на путь наименьшего сопротивления

в педагогике, отказаться от приобретения учащимся умения собственными силами решать музыкальные задачи, приобретать творческий метод, развивать музыкальное мышление. Если по молодости и неопытности порочный метод занятий укореняется и становится единственным, то этот метод и становится так называемым «натаскиванием». Стоит учащемуся такого педагога остаться без наставника или выйти на собственный профессиональный путь, как несостоятельность таких педагогических методов дает себя знать. Осуждая «натаскивание» имеем в виду сам метод работы и его конечные, общие результаты.

Здесь нужно отметить другую противоположность. Некоторые педагоги, не желая слишком ущемлять индивидуальность учащегося, резко сокращают количество

указаний, проявляют осторожность и в показе и в своих требованиях. В результате многое остается недоделанным. Предоставляя учащемуся излишнюю самостоятельность, педагог тем самым толкает его на путь «проб и ошибок», ненужно долгий и трудный. Лишая учащегося своих указаний, педагог фактически потакает недоработкам, снижает требовательность к нему.

Абсолютно недопустимо, чтобы учитель в оправдание бездействия или недосмотров ссылался на необходимость воспитывать самостоятельность ученика. Педагог должен воспитывать ученика, должен его учить, чтобы вооружить для последующей профессиональной деятельности. Обучение нельзя противопоставлять идее сохранения индивидуальности и самостоятельности.

В течение курса преподаватель проходит с учащимся различные произведения /одни – более, другие – менее подробно, эскизно/. В ходе этих занятий учащийся приобретает необходимую музыкальную и пианистическую культуру, учится работать.

В сложном, многогранном процессе обучения должно проявляться индивидуальное отношение к ученику. Направление работы в каждый данный момент развития, умение построить урок, подбор репертуара, даже форма указаний педагога – все это вытекает из понимания специфики развития учащегося. Искусство педагога сказывается и на выборе наилучшего для учащегося пути. На каждом этапе обучения следует заниматься с учащимся тем, что нужнее всего. Вместе с тем учащийся должен

понять, что любая музыкальная профессия имеет свою привлекательность для тех, кто твердо решил заниматься музыкой.

Рояль имеет преимущество перед всеми другими инструментами в том, что на нем можно сыграть все: любой вид полифонии, любую партитуру/инструментальное или вокальное произведение с аккомпанементом, музыку, написанную для хора или оркестра/. Игроющему приходится одновременно выполнять различные и многообразные функции: пианист – солист и аккомпаниатор в одном лице, ансамбль, либо оркестр с дирижером. Он должен так соразмерить звучание всех деталей сложной музыкальной ткани, чтобы один инструмент с однотипным ровным тембром звучал выразительно – многообразно и выпукло, чтобы слышна была «партитура».

На разных отделениях нужно учитывать особенности развития учащихся и, гибко подбирая репертуар, учитывая возможность применения курса фортепиано в будущей профессии, культивировать отдельные стороны избираемого профиля /педагога, руководителя – дирижера коллектива и т.п./.

Так, для дирижера – хоровика большое внимание должно быть уделено изучению фортепианных произведений полифонического стиля, а также произведений аккордового изложения, так как их успешное освоение облегчает учащемуся разбор и достаточно свободное исполнение на фортепиано хоровых произведений. То же самое касается и учащихся других отделений. Так дирижер – народник при полноценных и умело направленных занятиях по фортепиано облегчает свою будущую творческую

деятельность тем, что может услышать партитуру избираемого произведения для оркестра в собственном исполнении на фортепиано, а также использовать фортепиано при работе над переложением для оркестра / тоже касается духовиков и струнников/. Кроме того, учащимся всех отделений необходимы навыки аккомпанемента, так как работая в школах, как музыкальных, так и общеобразовательных /уроки пения/ это умение оказывается одним из наиболее часто применяемых.

Поскольку перед курсом общего фортепиано стоит ряд задач четко сформулированных и поставленных в программе курса, то решение этих задач требует особенного воспитания навыков самостоятельной работы, так как объем курса достаточно разносторонен. Он включает:

1. Освоение основных элементов фортепианной техники.
2. Изучение фортепианных произведений.
3. Ознакомление учащихся с образцами оперно-симфонической, хоровой и камерной литературы в различных переложениях для фортепиано.
4. Чтение с листа.
5. Развитие навыков ансамбля и аккомпанемента.
6. Содействие усвоению музыкально-теоретических дисциплин и музыкальной литературы.

И тем скорее учащийся сможет постичь и охватить весь объем требований курса, чем профессиональнее и качественнее окажется работа педагога в отношении овладения учащимся навыками игры на фортепиано и

самостоятельной работы осознанной и продуктивной.

Самостоятельность и активность музыкального мышления учащегося невозможно развить без использования анализа и обобщений в преподавании. Педагог должен стремиться систематизировать познания учащегося, привить ему ряд общих принципов исполнения. Руководствуясь этими принципами, учащийся сумеет разобраться в новом произведении, будет знать, как планировать занятия, с чего начинать работу. На ранних и средних ступенях обучения учащийся не в состоянии сам ориентироваться во множестве частных случаев. Для развития мышления учащегося и расширения его кругозора важно не только количественное накопление сведений, но главным образом сам метод анализа. Познание учащимся

закономерностей музыки и музыкального исполнительства помогает ему понимать музыку как особый способ выражения чувств и мыслей, а не только бессознательно переживать её. Познание произведения учащимся происходит через изучение текста, которое имеет две стороны: пунктуальность в чтении «графического изображения» нотной записи и поиски ее эмоционально-художественного смысла. В свою очередь, понимание музыки произведения влечет за собой осознание конкретного звучания, темпа, ритмической пульсации, динамики и т.д. Отсюда вытекает знание, что и почему нужно делать, как добиваться цели. Разумеется, процесс накопления знаний происходит под руководством педагога и зависит от методики занятий. Педагог подготавливает мышление учащегося к восприятию и усвоению

обобщающих указаний, к самостоятельным выводам и умозаключениям. Педагог должен знать кому, когда и что можно сказать. Иногда, даже понимая логику рассуждения педагога, ученик все же не может усвоить выводы, так как багаж его музыкальных представлений не дает еще почвы для данных обобщений. Тогда выводы эти, лишённые конкретного музыкального содержания, забываются. Форма возможных обобщений и мера их использования в первую очередь обусловлены уровнем подвинутости учащегося.

Кроме того, важнейшее значение имеет учет способностей и склонностей учащегося. Очень важно умение педагога представить себе точку зрения учащегося и понять, что доступно его сознанию, что ему полезно, что поддержит и активизирует его творческие

устремления. Обобщения понятны учащемуся, если имеют доступное для него музыкальное содержание. Содержанием обобщающих указаний педагога являются закономерности музыкального искусства: особенности музыкального способа выражения, строение произведения, законы исполнения, принципы работы.

Повседневная работа заключается, грубо говоря, в «работе над музыкой» и «технической работе». В классе общего фортепиано, где время занятий этим предметом с учащимся ограничено в силу разных обстоятельств /в программных требованиях также предусмотрен минимум/, особенно остро встает вопрос о привитии учащимся /и как можно скорее/ определенных навыков самостоятельности и профессиональной готовности. Здесь можно и

нужно опираться на знания и умения, приобретенные учащимся в классе по специальности, используя сравнения, аналогии из «багажа» навыков других специальностей. Между прочим, преподавателям общего фортепиано стоит интересоваться, например, способами звукоизвлечения на различных инструментах, чтобы в подходящий момент воспользоваться сравнением для более доходчивого, и, кстати, лучше запоминающегося этапа урока. Ученикам постоянно приходится «подгонять» свои технические умения, преодолевать, например, барьеры скорости, работая над звукоизвлечением. Педагог обязан специально учить их этому. Работа над техникой всегда ведется ради музыки. Однако к этому учащийся может относиться с разной степенью осознанности. Но даже

малоподвинутый учащийся может сознательно работать, зная, в каком случае и какой использовать пианистический прием или метод работы. Техническая сторона работы поддается осознанию на более ранних ступенях обучения, чем собственно понимание музыки. В классе ОКФ это качество нужно использовать как можно активнее, учитывая программные требования изложенные выше. А ведь на практике встречается, что учащийся, вполне прилично справляющийся с изучаемыми фортепианными произведениями, на уроках в школе /уроки пения, например,/ довольно примитивно и беспомощно исполняют аккомпанемент или произведение по слушанию музыки. Во-первых: это сказывается отсутствие должного навыка по чтению нот с листа, а во-вторых – видимо

отсутствует та самая самостоятельность, ответственность в работе, о которой, в общем, много говорится не только в докладах и рефератах, но и в текущей работе.

Что касается собственно понимания музыки, то этому способствуют, конечно, все занятия в стенах музыкальных учебных заведений. Педагогу ОКФ нужно особенно использовать все навыки, приобретенные учащимся на других музыкальных предметах.

Поэтому в начале обучения содержанием большинства обобщающих указаний педагога практически бывают некоторые законы и методы «технической работы». Сначала – это организация игровых движений, затем – способы укрепления пальцев, развитие двигательных навыков, изучение различных технических формул, некоторые простейшие аппликатурные

принципы. Малоподвинутому учащемуся доступны лишь немногие законы исполнительской выразительности. Отсутствие или малое развитие технических умений приводит к количественной несоразмерности «технического» и «музыкального» участков работы. Чтобы процесс развития учащегося не был с самого начала односторонним, педагог должен стремиться связать оба направления, настойчиво наполняя музыкальным содержанием всю работу над техникой. В результате постепенно воспитывается отношение к технике, как к средству достижения музыкальной цели. Весь процесс обучения следует вести так, чтобы в сознании учащегося становились неразделимыми содержание и технические приемы, с

помощью которых это содержание можно воплотить.

Педагогика – уже сама по себе искусство. А музыкальная педагогика – тем более, так как и предмет ее – искусство.

Содержание работы педагога-музыканта чрезвычайно сложно и многообразно. Оно, как правило, должно включать в себя и профессиональное обучение и воспитание (идейное и этическое, эстетическое и, конечно же, общемузыкальное). Проблемы музыкальной педагогики неравноценны по объему и характеру и поддаются систематизации в разной степени. Все педагоги стремятся воздействовать на учеников: сознательно или интуитивно развивают их музыкальность (фантазию, лирическое чувство), прививают им необходимые навыки работы. Но при этом

развитие способности ученика самостоятельно мыслить нередко остается вне сферы воздействия педагога. И это пагубно отражается на формировании «музыкальной личности» ученика, на глубине и прочности полученных знаний, приводя, в сущности, к недостаточному развитию интеллекта. И порок воспитания, малозаметный в период учебы, когда со студентом работает педагог, в полной мере проявляется впоследствии, в самостоятельной работе молодого музыканта. И лишь немногим удастся собственными силами преодолеть столь значительную недоработку в своём развитии.

### **Литература**

1. Брагина О. О работе над музыкальным произведением.
2. Кременштейн Б. О педагогике Г.Г.Нейгауза.

- 3.Лерман М. О некоторых задачах обучения будущего пианиста.
- 4.Ляховицкая С. Развитие активности, самостоятельности и сознательности учащихся.
- 5.Фейгин М. Музыкальный опыт учащихся.

*Алла Тикунова*  
**«Психологические аспекты  
подготовки музыканта  
к публичному выступлению»**

Перед музыкантом-педагогом стоят многообразные и нелегкие задачи. Одна из важнейших задач заключается в подготовке ученика к публичному исполнению, игре на сцене.

Уже в период обучения, начиная с самого раннего возраста, надо разъяснять ученику значение исполнительской деятельности. Необходимо привить чувство ответственности за качество исполнения на эстраде и вместе с тем любовь к игре на публике. Пусть ученик с детских лет привыкает к тому, что выступление:

- это серьезное дело, за которое он несет ответственность перед слушателями, перед автором произведения, перед самим собой и перед педагогом, что вместе с тем

- это праздник, лучшие минуты его жизни, когда он может получить громадное художественное удовлетворение.

Поведение ученика на эстраде, самочувствие во время игры, реакция на отношение слушателей – это выявляется у каждого ученика по-своему.

Чрезвычайно различны и формы подготовки к концертным выступлениям. Интересные материалы по этим вопросам содержит диссертация А.В.Виценского «Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением». В ней приведены факты из практики видных мастеров пианизма, говорящие о глубоко индивидуальном подходе их к проблеме подготовки публичного выступления. Так, С.Рихтер рассказывает: «Многим кажется, что пианист должен быть окончательно готовым к концерту за пять дней. А я считаю, что я все время должен играть. Последнее время я всегда занимаюсь в день концерта и порядочно: часов по шесть. Проигрываю отдельные места, куски. Проигрываю, главным образом, «по-настоящему». Это

очень помогает. Только не надо играть целиком всю вещь, чтобы не испортить ее. Играю я всегда что-нибудь из того, что буду играть на концерте. Другого никогда не играю».

Совершенно иначе протекает подготовка к концерту у Г.Г.Нейгауза. «Я замечая за собой, - говорит он, - что когда я много занимаюсь перед концертом, то я иногда играю хуже... В самый день концерта я должен лишь немного потренироваться, а потом отдохнуть, погулять, заняться какими-нибудь другими делами, может быть совершенно не имеющими отношения к музыке, и тогда отправляюсь на концерт... В день концерта я поигрываю часа полтора-два. Иногда медленно просматриваю программу концерта, проверяю, проигрываю совершенно бездушно... Очень часто я не трогаю перед

концертом тех вещей, которые я буду играть, а повторяю другие вещи».

Большинству ученикам следует дать совет не переутомляться в день выступления, не играть много на инструменте, не совершать никакой изнурительной работы – психической и физической. Если концерт вечером, перед ним желательно хоть немного отдохнуть. Вместе с тем не следует резко менять привычный ритм, так как это может неблагоприятно отразиться на состоянии нервной системы.

Особенно сложные задачи возникают перед исполнителем-учеником, когда ему приходится готовить к выступлению не одно произведение, а целую *концертную программу*. Прежде всего трудно достигнуть того, чтобы вся она одновременно находилась в готовности к требуемому сроку. Часто

некоторые сочинения оказываются «сырыми», недоработанными, к другим ученик уже потерял интерес и начинает играть их все хуже и хуже. В результате последние дни перед выступлением протекают в крайне нервной обстановке – что-то наспех доучивается, где-то срочно ставятся «заплатки».

Во избежание этого следует так планировать работу над программой, чтобы самые трудные ее номера были подготовлены заранее. Это относится к произведениям полифоническим, крупной формы, виртуозного характера. Их полезно выучить заблаговременно и дать им, как говорят, некоторое время «полежать». Все должно быть выучено не на «4+» и даже не на «5», а на «5+»! Этого требуют подлинные «сюрпризы» публичного исполнения: капризы

памяти, технические срывы. Того же требует полная самоотдача творчеству. Исполнение программы целиком требует *устойчивости внимания*. Достигнуть этого помогает неустанная забота о внутренней логике музыкального развития, стремление возможно ярче воплотить слышимый внутренним ухом звуковой образ. Устойчивость внимания, подобна физической выдержке, также необходимой при исполнении программы, вырабатывается в процессе тренировки не только на эстраде, но и в период подготовки к выступлению. Перед концертом важно иногда проиграть программу во время домашних занятий, среди товарищей и знакомых. Исполнитель должен научиться *целостно* охватить программу. Надо «слепить» ее форму, ощутить взаимосвязь входящих в нее сочинений.

Непосредственно перед выступлением, внимание ученика нельзя загружать многими замечаниями, так как это обычно вредно отражается на исполнении. Было бы неправильно не делать вовсе никаких указаний – важно, чтобы ученики точно знали, как им надо работать над тем или иным произведением до самого дня выступления, иначе они нередко начинают «портить» выученное. Последние замечания перед выступлением должны быть направлены на устранение самых важных недостатков, преимущественно связанных с трактовкой целого, но иногда и отдельных важнейших деталей.

В ученике надо воспитывать уверенность, чтобы он был достаточно подготовлен к выступлению. Эта уверенность создается не только соответствующими

словами педагога. Большую роль здесь играют удачные исполнения программы перед выступлением.

*Удачные выступления* – это наличие сосредоточенности ученика. Она «отмыкает» проблему большой важности, составляющую предмет вечных забот и страхов учащихся. Речь идет о волнении. Волнение волнению рознь. Известная «взволнованность», «приподнятость» перед выступлением, во время его не только естественна, но и желательна, полезна, благотворна. Но помимо «волнения-подъема» существует еще другой вид эстрадного «волнения» - «волнение-паника», являющееся подлинным бичом большинства учеников, да и многих зрелых артистов. Под влиянием такого волнения нередко идет насмарку чуть ли не вся подготовительная работа, любовно и

тщательно проделанная учеником и учителем. Игра лишается управления, ученика «несет», как щепку по волнам, движения его сжимаются, память изменяет, он каменеет, «мажет», путает, забывает в самых неожиданных местах, прекрасно выученная вещь превращается в позорное месиво. Никакого удовольствия такое исполнение никому не доставляет. Результат такого «исполнения» - жестокая психологическая травма.

Каковы причины этого неприятного явления?

Волнение вызывается ясным или смутным осознанием того, что вещь не готова, не вполне «выходит».

Следующей причиной волнения считается преувеличенная скромность волнующегося, его неверие в себя, в свои

способности, недооценка им своего дарования.

В ученике надо воспитывать уверенность, что он достаточно подготовлен к выступлению. Эта уверенность создается не только соответствующими словами педагога, большую роль играют удачные, часто исполняемые программы перед выступлением. Известно, что даже самые опытные исполнители после долгого перерыва в концертной работе, как правило, волнуются значительно больше, чем в период систематических выступлений. Вместе с тем, и самые робкие ученики, если им приходится играть часто, начинают чувствовать себя на эстраде значительно увереннее. Таким образом, дело заключается, прежде всего, в том, чтобы обеспечить ученику возможность часто выступать перед публикой.

Ограничиваться в этом отношении положительными выступлениями на академических концертах и экзаменах в музыкальном учебном заведении, разумеется, нельзя. Необходимо, чтобы ученики систематически играли в шефских концертах, на вечерах в школах и т.д. Но и этого недостаточно. Важно, чтобы педагог предоставил им возможность как можно чаще исполнять в классе, используя для этого не только сочинения, находящиеся в работе, но и пройденные ранее. При этом педагог должен постепенно приучать ученика сразу включаться в образ произведения, вызывать в себе нужную эмоциональную настройку, достигать полной сосредоточенности в процессе игры.

Для развития исполнительских навыков полезно иногда начинать урок с того

сочинения, которое ученик может сыграть в относительно законченном виде. Слушая исполнение такого сочинения, полезно отойти в другой конец класса – это и ученика больше настроит на концертный лад и педагогу дает возможность лучше охватить исполнение в целом.

Формы эстрадного волнения постоянно встречаются в ученическом исполнении. Педагог должен вести с ними систематическую и упорную борьбу, чутко применяясь к индивидуальности каждого ученика, внимательно и вдумчиво анализируя причины каждой постигшей его неудачи. Важно, прежде всего, как можно лучше подготавливать учеников к концертам и не выпускать их с «сырыми», «недоработанными» произведениями. Весьма вредно фиксировать внимание учащихся на

проблемах волнения. Напротив, как уже было сказано, надо воспитывать в них чувство радости от общения с аудиторией и процесса публичного выступления. Вместо того чтобы спрашивать ученика перед выступлением, не волнуется ли он, как это делают некоторые «заботливые» педагоги, необходимо мобилизовать его волю на то, чтобы он сумел донести до слушателя исполнительский замысел, не потеряв при этом ни основной нити исполнительского замысла, ни деталей. И сам ученик, вместо того, чтобы мучить себя преждевременными страхами – не случится ли с ним на эстраде «катастрофы», должен сосредоточить свое внимание на том, чтобы как можно лучше сыграть произведение.

*Этапы достижения эстрадной готовности.*

а) На этом этапе проигрываются не отдельные пьесы, а вся концертная программа, как на концерте.

б) Проигрывания программы носят не пробный, а репетиционный характер. Репетиции следует проводить как перед аудиторией – с полной отдачей и чувством ответственности.

в) необходимы репетиции перед специально приглашенными слушателями.

Репетиции не должны проводиться каждый день. Они берут много энергии, которую надо беречь. Нельзя проигрывать программу два раза подряд: второе проигрывание совершеннее первого – это создает неправильное представление о степени готовности.

Во время работы между репетициями необходимо:

1. продумать моменты художественной стороны, которые не дали достаточного чувства удовлетворения во время репетиции;
2. проработать сначала мысленно, а потом на инструменте те места, где не было полного технического овладения, при этом применять самые различные способы работы: игру отдельных партий, игру в медленном темпе, игру с различными вариантами, многократные повторения мелких звеньев;
3. этими способами следует укреплять и все те места, где на репетиции хотя бы в памяти была тень неуверенности.

Четвертый этап – это игра, которая соответствовала всем критериям эстрадной готовности.

1. Должна быть налицо возможность непринужденно, без усилий проигрывать в уме любое место пьесы, если это требует

усилий, то это место подлежит техническому укреплению в первую очередь.

2. Любое место надо с первого раза хорошо сыграть на инструменте – как в нужном, так и в медленном темпе. Подобное умение указывает на то, что: все куски прочно запечатлены в памяти, все куски подчиняются сознательному управлению. Нужно уметь сыграть одно и то же место несколько раз без ухудшений – это тоже критерий выучки.

3. Должен быть намечен резерв сил и резерв беглости. Эстрадное исполнение требует много сил, а резерв беглости обеспечивает техническую непринужденность. Резерв беглости необходим на случай непредусмотренного убыстрения темпа.

4. Должно исчезнуть представление о технических трудностях, но если какое-то место кажется трубным, значит оно по-настоящему не выучено.

5. Должно исчезнуть как физическое, так и психологическое утомление от программы.

6. На всем протяжении игры должно быть:

- ощущение удобства движений;
- отсутствие всяких скучных мест;
- постоянное наличие артистической приподнятости;
- отсутствие чрезмерного напряжения внимания;
- слушать себя как бы со стороны.

Как следует работать в последние дни перед выступлением?

Не следует утомлять ни руки, ни голову.  
Заниматься можно меньше, чем обычно.

Некоторое время посвящать мысленной работе с нотами в руках. Эта работа является главной формой работы в день выступления. В этот день полезно играть куски в очень медленном темпе (по нотам). Не следует играть программу, не проигрывать целиком произведение, полезно играть другие, удачно сыгранные ранее произведения.

Перед выходом на сцену лучше находится в одиночестве и спокойно обдумать программу. Не следует слушать предыдущих номеров концерта.

Перед выступлением лучше не ходить по комнате, а сидеть, устраняя тем всякое напряжение. Выходить на сцену скромно, но с чувством достоинства.

Когда возникает контакт с аудиторией, когда ее «дыхание» окрыляет и вызывает прилив творческих сил, когда чувствуешь

полную духовную и физическую свободу, дающую возможность беспрепятственно осуществлять свои художественные намерения, тогда можно говорить о хорошем подлинно творческом эстрадном самочувствии. Познав это драгоценное чувство, надо бережно хранить его в памяти и пытаться каждый раз вновь вызывать его во время игры. Лучше всего в этом поможет увлечение исполняемой музыкой. Отдаться ей целиком, наслаждаться ее красотами и стремиться к тому, чтобы слушатель наслаждался вместе с тобой – такой вернейший путь для достижения нужной цели.

Должен ли быть на эстраде самоконтроль?

На этот вопрос даются различные ответы. Современный венгерский методист Иोजеф Гат отвечает на него следующим образом: «К сожалению, и сегодня еще

распространена точка зрения, по которой исполнитель должен все время контролировать себя во время игры. В действительности делать это можно только в том случае, если не живем жизнью музыкальных тем. Критика, безусловно, нужна, но ведь это и в театре дело режиссера. При домашних занятиях – мы должны работать как режиссеры: развертывать характеры, вскрывать внутреннее содержание до конца, осознавать нужные взаимосвязи.... Но что это за режиссер, который во время спектакля критикует актеров, совершенно не давая им возможности вжиться в роль? Да и на «спектакле» пианиста работает уже только ведущий режиссер, напоминающий темам порядок их выступления, предупреждающий в более сложных переходах, в каком месте, например, повернуть в другую сторону и т.д.»

С этими высказываниями мы не можем полностью согласиться. Конечно, в процессе публичного выступления было бы вредно все время акцентировать внимание на недостатках, на том, то не удалось сделать. Но ведь контроль за собственной игрой к этому отнюдь не сводится. Но не исключает и возможности «вживаться в роль».

Творческое состояние тем и характеризуется, что у исполнителя обостряется контроль за процессом этой работы, без которой она не могла бы быть успешной.

Эстрада, как правило, вызывает волнение. Нередко волнение способствует большей яркости исполнения, известно, что одаренные ученики обычно публично играют лучше, чем в классе. Однако во многих случаях волнение оказывается отрицательно.

У различных учеников оно проявляется по-разному. Некоторые играют на сцене более скованно, сухо и формально, чем в домашней обстановке. Другие, наоборот, впадают в преувеличенно «развязный» тон, и их игра приобретает нарочитый приподнятый характер. Волнение часто неблагоприятно отражается на технической стороне исполнения, а иногда приводит к запинкам, остановкам и пропускам целых эпизодов. Прошел концерт, зачет, экзамен, прошло и волнение.

В быту учащиеся довольно часто говорят, что они «отыграли» на зачете то или иное произведение. Это выражение довольно точно передает действительное положение дела потому, что обычно, исполнив публично какую-нибудь пьесу, учащийся к ней больше не возвращается, сплошь и рядом даже не

думает о том, чтобы хоть раз сыграть ее «для себя». Подобная практика никак не может быть названа рациональной. Прежде всего, исполнение ученика редко бывает вполне совершенным. Обычно остается немало погрешностей, которые следовало бы исправить, и работа над которыми могла бы принести большую пользу. Кроме того, важно в детском возрасте позаботиться о накоплении хотя бы небольшого репертуара. Исполнитель, приучившийся «иметь в пальцах» некоторое количество произведений, выгодно отличается от исполнителя, который всегда только учит произведение с тем, чтобы потом тот час их забыть. Первый из этих значительно скорее приобретает ту свободу и законченность, которая отличает зрелого артиста от неопытного ученика.

Кроме того, у исполнителей, имеющих репертуар, в работе над ним значительно быстрее развивается пианизм, память, выдержка, накапливается опыт работы над отделкой произведения.

Работа над репертуаром, разумеется, не должна занимать много времени. В первые годы обучения следует повторять только отдельные произведения. В последствии их количество надо постепенно увеличивать.

«Подведем итоги нашего исследования» - пишет в своей книге «У врат мастерства» - психологические предпосылки успешности пианистической работы Григорий Михайлович Коган. «Три главных звена выделили мы в цепи психологических предпосылок успешности пианистической работы: ясное видение цели, сосредоточенное на ней внимание, страстную и настойчивую

волю к ее достижению. Врата к этому мастерству открываются лишь тому, кто работает, соблюдая эти три условия».

В заключении хочется подчеркнуть, это на самом раннем, как и на следующих этапах развития ученика, успех педагога в значительной степени определяется живым, горячо заинтересованным отношением к делу.

Неустанно совершенствовать свое мастерство, обновлять методы работы, искать для каждого ученика наилучшие пути раскрытия его индивидуальности. Лишь такое творческое отношение педагога к стоящим перед ним задачам достойно большого дела – музыкального воспитания молодых музыкантов.

### **Литература:**

1. «Вопросы фортепианного исполнительства» - очерки, статьи,

воспоминания. Издательство «Музыка», М., 1965.

2. Г.Коган «У врат мастерства»;  
«Психологические предпосылки успешной пианистической работы»

3. С.Савшинский «Режим и гигиена работы пианиста»;

«Работа пианиста над музыкальным произведением»;

«Некоторые вопросы фортепианной техники»

«Воспитание пианиста»;

«Искусство пианиста»;

«Методика игры на фортепиано»

#### **IV. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ**

*Л.Рысухина.*

*« Из опыта работы над интервалами в рамках предмета «сольфеджио».*

*Курсы начального и среднего звена  
профессионального образования».*

Профессия «музыкант», будь то исполнитель, артист хора или дирижёр, помимо хорошей технической и узко специальной подготовки предполагает и наличие развитого музыкального слуха. Хорошо, если музыкант обладает абсолютным слухом и должной теоретической подготовкой. А если слух относительный, да ещё и не слишком хорошо развит? В этом случае систематические занятия сольфеджио, начатые по возможности в раннем возрасте, просто необходимы. Более того, при регулярных занятиях у учащихся может «развиться» абсолютный слух – ведь это ни что иное, как уникальная музыкальная память, способность нашего мозга запоминать звуковысотность. Как часто мы ловим себя на

том, что, многократно слушая или исполняя произведение, как бы «запоминаем» его звучание именно на определённой высоте. И, в случае необходимости, воспроизводим голосом его точное звучание даже без тональной настройки. Значит, многократные повторения тех или иных интонаций способствуют запоминанию их и как «собственно» интонаций, и как интонаций «определённой» звуковысотности. Таким образом, оказывается, что «тренаж» во время занятий сольфеджио необходим и целесообразен. «Тренировать» нужно всё – интонирование, осмысление и слышание всех элементов лада: звукорядов, ступеней, интервалов, аккордов, их последовательностей, постоянно работая над темпом восприятия, над точными внутренними представлениями о том или

ином элементе музыкального языка, явлении в музыке.

Развитие мелодического и гармонического слуха невозможно без долгой и кропотливой работы над интервалами, начинающейся в 1 классе ДМШ и продолжающейся на протяжении всех лет занятий по курсу «Сольфеджио».

Роль интервала, его выразительных возможностей в музыке огромна. Интервал «составляет сердце и душу музыки» (Л.Бернштейн), «это поистине живая клеточка музыки. В нём часто заключена самая соль гармонии» (Г.Виноградов, Е.Красовская). Ряд интервалов в музыке получил определённое смысловое значение, например: интервал кварта в восходящем звучании ассоциируется с фанфарой, призывом; нисходящая секундовая интонация – стон, плач; скачок на

сексту настраивает на лирический лад, и т.д. Начиная работу над интервалами, мы обязательно с самых первых уроков говорим с детьми именно об этом их свойстве, т.е. стараемся дать образное представление об этом явлении. Большим подспорьем педагогу в этом стали сказки В.В.Кирюшина «Сказка о глупой жирафе Октаве и других интервалах», «Сказка о двух Братьях».

Работа над интервалами на уроках «Сольфеджио» ведётся сразу в двух направлениях, отличных друг от друга в подходе и методических приёмах. Это, фактически, «две стороны одной медали». Первое направление – изучение акустики, «фонизма» интервала - сосредоточено, в основном, во внеладовой работе. Второе – «функциональность» - опирается на работу в

ладу. Оба «направления» взаимодействуют в уроке.

Задача педагога - научить учащихся точно и осмысленно воспроизводить голосом скачки на любые интервалы, в любом направлении, в любых метроритмических условиях; суметь услышать, определить любой интервал, как в мелодическом, так и в гармоническом звучании в ладу, учитывая его функциональность, и вне лада, опираясь на акустическую природу. Педагог должен помочь ученику в преодолении различного рода трудностей, путём подбора уже существующих и «изобретении» новых упражнений, научить «методу» определения интервалов на слух. Попытаемся разграничить приёмы работы над интервалами в ладу и вне лада, на интонационные упражнения и слуховой анализ.

Для успешной работы над интервалами вне лада требуется знание нот, клавиатуры, тонов и полутонов, поскольку, первое время ученик должен сам играть и петь изучаемые упражнения. Для интонирования интервала вне лада используются «песенки-попевки». Это могут быть специально «сочинённые» попевки с подтекстовкой, такие как, например: «Мы танцуем и поём – очень весело живём», распеваемая на интонации большой секунды; попевки на известный текст: например – тритоновая интонация хорошо ложится на стихотворение К. Чуковского «Куд-куда, куд-куда! Вы откуда и куда?»; а также начальные интонации известных, популярных современных и «не очень» песен (как, например, «Бумер» - на интонацию восходящей малой терции), или

популярной классической музыки, например, темы первой части Маленькой ночной серенады В.Моцарта, в основе которой лежит квартовая интонация. Также можно пользоваться попевками, составленными по принципу «найти интервал». К примеру, верхний звук интервала «разыскивается» определённого рода движением (поступенным или по звукам аккорда) от его основания. В этом случае, правда, идёт опора на ладовые представления учащихся, на их способность правильно интонировать ступени в ладу.

Хотелось бы особенно отметить значение использования текста в интервальных упражнениях на начальных этапах обучения. Интересный, может быть, смешной текст, который к тому же хорошо «ложится» на интонацию интервала помогает быстрее и качественнее запомнить и безошибочно

воспроизводить эту самую «интонацию», привлекает так быстро рассеивающееся внимание детей, делает урок сольфеджио более живым, весёлым, любимым.

В школе работа над интервалами вне лада происходит следующим образом:

1) знакомимся постепенно с простыми интервалами и учим «песенки-попевки», обязательно обращая внимание на связь «характера» интервала со словами:

б2 – Мы танцуем и поём – очень *весело* живём – весёлая «тоновая» интонация;

м2 – Не танцуем, не поём – очень *грустно* мы живём – грустная полутоновая интонация;

б3 – Здравствуй, *светлый* день – весёлая, светлая, солнечная терция;

м3 – Ночка *тёмная* – грустная, печальная, тёмная интонация

ч4 – Вставай! Пожар! Горим! – возглас;

ч5 – Вопрос? Ответ! Чавооо? – недоумение, пустой вопрос;

б6 – В лесу родилась ёлочка – широкая, спокойная, очень известная интонация;

м6 – Прекрасное далёко – не менее известная широкая интонация в миноре;

м7 – Я с горки *качусь* – верхний звук септимы «катится» вниз;

б7 – Высотный дом – верхний звук септимы «взлетает» вверх;

ч8 – Я восьмиметровая *дура бестолковая*, часто умываюсь – «чистой» называюсь.

2) поём и играем песенки от разных нот, обязательно «проигрывая» интервал в гармоническом звучании и правильно называя его.

Нужно сказать, что это упражнение пользуется большим успехом у первоклассников. Каждый хочет выйти к

инструменту, спеть и сыграть. Остальные, с удовольствием подпевают, тем самым, лишний раз «прорабатывая» интонации, а то и исправляют допущенные отвечающим ошибки.

В младших классах школы лучше всего прорабатываемый материал усваивается в процессе «ролевой игры». Можно «назначить» игроков - «учителя» и «ученика»; устроить соревнование. Можно представиться *злым волшебником, науком*, и брать в плен каждого, кто некачественно, с ошибками, выполнил упражнение Героем-освободителем, разумеется, будет считаться ученик, который справится с заданием. Фантазировать, работая с малышами, просто необходимо.

Нужно сказать, что эта форма работы с интервалами допустима лишь на начальном этапе обучения, поскольку вырабатывает

стереотип пения их исключительно в восходящем движении и только в данных метроритмических условиях.

Определяя на слух интервалы вне лада с «малышами», мы сначала «слушаем» интервал, поём его звуки, подбираем в памяти подходящую песенку, поём её, определяем и называем сам интервал. Но это не всё. При определении на слух важно также выработать быструю реакцию на звучащий интервал, и в этом очень помогает анализ характера звучания каждого интервала:

м2 – острая, колючая; б2 – *клякса*; м3 – узкий консонанс, минор; б3 – узкий консонанс, мажор; ч4 – *ворчливая*, ч5 – консонанс, без лада; м6 – широкий консонанс, минор; б6 – широкий консонанс, мажор; м7 – широкий диссонанс, верхний звук разрешается вниз; б7 – широкий диссонанс, верхний звук ведёт к

октаве;. тритон – диссонанс – хочется услышать разрешение. То есть, на первых порах вслух, а затем самому себе, ученик должен ответить на следующие вопросы: интервал какой – консонанс или диссонанс, узкий или широкий, есть ли ладовая окраска, и какая, мажорная или минорная?

Как известно, на первый курс музыкального училища, особенно на специальности «оркестровых духовых инструментов», «инструментов народного оркестра», «вокальное искусство», поступают учащиеся с различной, подчас не слишком высокой, степенью подготовленности по теоретическим дисциплинам. Нужно учитывать и тот факт, что школьный курс «Сольфеджио» для этих учащихся продолжается пять лет, да и учились они все у

разных педагогов, работающих по разным методикам. Исходя из этого, в работе над интонированием интервалов, как в восходящем, так и в нисходящем движении, можно использовать разного рода «помощь», в чём-то перекликающуюся с «песенками-попевками» школьного курса. Конечно, к выбору текстов приходится подходить более «серьёзно», но, поскольку возраст учащихся – 14-16 лет, и «детские» песни ещё свежи в памяти, мы можем опираться и на их интонации. Помимо этого, возрастает «доля» попевок, опирающихся на ладовые ощущения, то есть, на каком-то этапе стирается грань между работой в ладу и вне лада.

Каждой конкретной группе учащихся предлагается несколько вариантов интонаций-опор, «помощи» для интонирования интервалов. Группа «выбирает» сама те из

них, которые ей «ближе», лучше знакомы. Иногда допустим и индивидуальный выбор. В случае, если «выбор» оказался, по ряду каких-то причин, затруднительным, приходится «учить» интонацию «помощи», опоры:

интервал  $m2$  представляем себе и поём как вводный тон к тонике или доминанте лада –  $m2\uparrow$  - «Пусть бегут неуклюже» В.Шаинского;  $m2\downarrow$  - I-VII (I), или «Муси-пуси» (V - IV<sup>#</sup> - V) – «попса», начальная интонация припева которой является ничем иным, как ритмически изменённой мелодией рефрена пьесы Л.Бетховена «К Элизе»;

$\flat 2\uparrow$  - начало восходящего движения по звукоряду (I – II), «Расцветали яблони и груши», «Вечерний звон» - начальные интонации;

$\flat 2\downarrow$  - «конец» гаммы (II – I), начальные интонации «Антошки» и «Ламбады»;

м3↑ - I – II – III – I – III в миноре («По долинам и по взгорьям»), «Расцвели яблони и груши» - объём начальной терции, «Бумер»;

м3↓ - «Капитан, капитан улыбнитесь» И.Дунаевского - начальное движение по звукам мажорного трезвучия вниз, «Старый клён»;

б3↑ - восходящее движение по звукам мажорного трезвучия, его начальная интонация;

б3↓ - «Чижик-пыжик»;

ч4↑ - восходящее движение по мажорному тетраорду, Гимн, «Вставай...»;

ч4↓ - нисходящее движение по мажорному тетраорду, «В траве сидел кузнечик» В.Шаинского, мелодия заставки из мультфильма «Ну, погоди», Россини «Севильский цирюльник» Ария Фигаро «А, браво, Фигаро, браво, брависсимо...»;

ч5↑ - восходящее движение по трезвучию,  
«Улетай на крыльях ветра» (хор из II действия  
оперы А.Бородина «Князь Игорь»);

ч5↓ - нисходящее движение по трезвучию,  
«Капитан», «Эх, дороги»;

м6↑ - вверх по трезвучию, лучше минорному,  
+ м2, «Прекрасное далёко»;

м6↓ - движение вниз по мажорному  
секстаккорду, или вниз по трезвучию  
(«Капитан») + м2, песня из кинофильма  
«Семнадцать мгновений весны» «Я прошу...»,  
«История любви»;

б6↑ - «В лесу родилась ёлочка»;

б6↓ - движение вниз по звукам минорного  
секстаккорда, песня из кинофильма  
«Приключения Электроника» - «Бьют часы на  
старой башне» Е.Крылатова;

м7↑ - крайние звуки доминантсептаккорда,  
«Горные вершины» А.Варламова, песня о

Волге из к/ф «Волга-Волга» И.О, Дунаевского  
(«Много песен...»);

м7↓ - «До свиданья, мой ласковый мишка»  
А.Пахмутовой.;

б7↑ и ↓ - идём от октав – ч8 - м2.

тритон↑ - к интонации ч4 прибавляем м2, или  
от интонации ч5 отнимаем м2, «Мария» из  
«Вестсайдской истории» Л.Бернштейна;

тритон↓ - отталкиваемся от интонаций кварты  
и квинты, или приводим к тонике IV ступень и  
добавляем VII внизу.

Выученные интонации на самом деле  
«помогают» учащимся в работе, но всё же они  
являются только подспорьем в упражнениях.  
В качестве упражнений предлагается:

1) петь все интервалы подряд от одного звука  
в одном направлении ↑ или ↓;

- 2) петь все интервалы подряд «веером» от одного звука, чередуя движение каждого ↑ и ↓;
- 3) петь интервалы вразброс произвольно от одного звука в одном направлении;
- 4) петь интервалы вразброс произвольно в разных направлениях;
- 5) петь интервалы «цепочкой», в одном направлении или чередуя направление, стараясь при этом, чтобы интервалы не складывались в аккорды;
- 6) играть интервалы от разных звуков на инструменте, пропевая один из звучащих голосов;
- 7) петь интервалы дуэтом с инструментом на разной высоте;
- 8) петь интервальные последовательности дуэтом с инструментом;

9) работая над интервалами в мелодическом звучании, обязательно представлять себе их в различных метроритмических условиях (чередовать двудольные и трёхдольные размеры, петь, опираясь на один из звуков, «подстраивая» при этом другой, помогать себе при этом жестом, рукой, как бы рисуя в воздухе воображаемое расстояние между звуками).

Уже на I курсе училища начинается работа над «переинтонированием» интервалов, с использованием энгармонических замен их звукового состава – ув.4 = ум.5, м3 = ув.2, б3 = ум.4, м6 = ув.5 и б6 = ум.7. Исполняя различные разрешения одного и того же интервала, учащиеся привыкают быстро перестраиваться из одной тональности в другую, петь один и тот же звук

с различными «направлениями» интонации. Так, например, ув.4 поётся с тенденцией к расширению интонации, к завышению верхнего или занижению нижнего звука, иногда, для точного «попадания» «в ноты», помогает подсказка петь «смело». Ум.5, наоборот, поётся с тенденцией к сужению, с подсказкой – «придавленный». В дальнейшем, умение переосмысления и переинтонирования поможет освоить процесс отклонений и модуляций, а так же исполнение сложноладовой мелодики музыки композиторов XX – XXI века.

Постепенно количество изучаемых интервалов увеличивается, за счёт введения в курс хроматических или альтерированных интервалов. Добавляются и новые варианты разрешений уже известных интервалов. К концу III курса (вокалисты к концу IV)

учащиеся должны знать 10 вариантов разрешения тритона, по 3 варианта разрешения  $ув2$  и  $ум7$ , по 2 варианта разрешения  $ув5$  и  $ум4$ . Они должны уметь энгармонически заменить  $б2$  на  $ум3$  или дв  $ув1$ , а  $м7$  – на  $ув6$  или дв  $ум8$ ;  $ч4$  – на дв  $ум5$ , а  $ч5$  на дв  $ув4$ . При этом, учащиеся должны быстро и правильно определить тональности, в которых эти интервалы разрешены. Для решения этой задачи мы делаем следующее:

- 1) составляем таблицу энгармонического равенства интервалов, выучиваем её;
- 2) выясняем, составляем и выучиваем таблицу устойчивых интервалов в мажоре и миноре, сравнивая местоположение одинаковых;
- 3) анализируем варианты разрешений интервала. Например,  $ув4$  имеет 5 вариантов разрешения: 2 – односторонних в  $ч5$ , с полутоновым движением верхнего голоса

вверх, или нижнего голоса вниз; 1 – двусторонний в мб, с полутоновым движением голосов в противоположные стороны (так разрешается диатонический тритон); 2 – двусторонних в бб, также с движением голосов в противоположные стороны, но при этом, один из них движется на тон, а другой на полутон (такие разрешения имеют характерные и хроматические тритоны).

А далее - «дело техники». Сначала разрешаем тритон односторонне, при этом называем тональности одноименные, с тоникой, совпадающей с нижним звуком полученного интервала (устойчивая ч5 строится только на I ступени мажора и минора). Затем, этот же тритон разрешаем в мб, тональности определяем по звуку, движущемуся на полутон вверх, его

разрешение даст тонику мажорной тональности и к ней назовём параллельную минорную (диатонические тритоны строятся в параллельных тональностях). И, наконец, последние 2 варианта разрешений: первый из них – с движением на полутон верхнего голоса – «даёт» нам в разрешении этого голоса тонику минорной тональности (бб в миноре строится на III ступени лада, соответственно «верхней» оказывается I), а тонику мажора находим, (зная, что бб в мажоре строится на V ступени) отстраивая б3↓ от полученной тоники минора.

Примерно также работаем и с остальными интервалами, в том числе и с теми, которые образовались в результате энгармонической замены простого интервала гармоническим или хроматическим. В начале работы над увеличенными, уменьшенными.

дважды увеличенными и дважды уменьшенными интервалами, трудно оказывается их интонировать, называя звуки. В этом случае нужно спеть сначала знакомый простой интервал, а уж потом делать энгармонические замены.

Слуховой анализ интервалов вне лада сопутствует работе над интонированием. Анализируя звучащий интервал, учащиеся отвечают на «озвученные» выше вопросы. Все интервалы «на слух» мы делим на 3 группы.

*Диссонансы.* Они, в свою очередь, подразделяются на узкие (секунды), широкие (септимы, величину которых определяем по ожидаемому движению верхнего голоса), средние (тритоны, определяются по ожидаемому разрешению).

**Консонансы с ладовой окраской.** Минорные - «малые», мажорные – «большие»; узкие – терции, широкие – сексты.

**Консонансы, не имеющие ладовой окраски** – «чистые» кварты, квинты, октавы.

Для определения интервалов, заменённых энгармонически, нужно внимательно слушать их разрешение. И, здесь необходимы чёткие теоретические знания.

Тритон разрешается вовнутрь (ум5), вовне (ув4), односторонне (ув4 в ч5 на I, II<sup>b</sup>, ум5 в ч4 на IV<sup>#</sup>, V одноименных тональностей), двусторонние («в мажор» - диатонические, т.е. ув4 на IV мажора, VI минора, ум5 на VII мажора и II минора; «в минор» - характерные в миноре, т.е. ув4 на IV, а в мажоре хроматическая ув4 на VI, ум5 соответственно на VII<sup>#</sup> и на II<sup>#</sup>; «в никуда» - гармонические для мажора, хроматические

для минора  $ув4$  на  $VI^b$  и  $IV^b$ ,  $ум5$  на II и на VII натуральной соответственно).

Если  $б2$  разрешается вовнутрь, мы определяем её как  $ум3$ , вовне – как дв  $ув 1$ .

$Ув2 = м3$ , как и тритон, имеет односторонние (нижним голосом на  $II^b$  и  $IV^b$  параллельных мажора и минора соответственно, верхним голосом – на I и III) и двустороннее (на VI-х ступенях одноименных мажора и минора).

$Ув5 = м6$  имеет всего два односторонних разрешения (верхним голосом на V мажора и III минора, нижним голосом соответственно на  $VI^b$  и на  $IV^b$ ).

Дв  $ум 5 = ч4$  разрешается вовнутрь в  $м3$ , строится на  $II^\#$  мажора и  $VII^\#$  минора.

Аналогично анализируем на слух обращения вышеперечисленных интервалов.

Качественное интонирование интервалов в ладу невозможно без умения свободно, быстро и точно спеть любую ступень в пределах рабочего диапазона, то есть, без развитого ладового чувства. Поэтому, прежде чем приступить к изучению интервалов на ступенях лада, нужно добиться осмысленного воспроизведения самих ступеней, их взаимосвязей. Учащийся должен точно знать, как следует интонировать ступени лада. Для этого мы пользуемся «словесными» определениями и жестами, но не теми, которые используют в «сольмизации». При пении звукоряда мажорной гаммы, как в школе, так и в училище, мы даём определение каждой ступени.

I – опора, основа, «земля». Жест – рука, ладонью вниз, слегка опускающаяся, пружиня, параллельно полу. Поём устойчиво, опорно.

II – «раскрываем» (книгу). Жест – рука раскрывается ладонью вверх и, как будто что-то приподнимает. Поём, чуть приподнимая звук.

III – тянется вверх, вводный тон к субдоминанте. Жест – приподнимаем удерживаемый пальцами воображаемый предмет, возможен жест, указывающий вверх. Поём, завышая звук.

IV – тяжёлая, потолок. Жест – «крыша», возможно – сжатый кулак немного опускается, как будто рука тянет вниз зажатую в кулаке верёвку. Поём, занижая.

V – праздничная, открытая. Жест – напоминает жест для I ступени, но на другой

высоте. Поём открыто, светло, чуть-чуть завывая.

VI – романтическая, светлая, «подсолнух, тянущийся к солнцу». Жест – рука, раскрытая вверх, как бы удерживает на пальцах «мяч». Поём высоко, светло.

VII – тянется вверх, вводный тон. Жест – аналогичен жесту III ступени, тянется к верхнему «потолку». Поём, завывая, с острым тяготением к тонике вверху.

I↑ - верхняя опора. Жест – «крыша», потолок. Поём опорно. устойчиво.

Для минорной гаммы определения ступеней аналогичны, за исключением III, VI, VII ступеней в натуральном виде. Они несут на себе отпечаток грусти, печали, скорби. Поются с тенденцией к занижению. Жесты связаны с никнувшими движениями руки.

Зная это, мы будем «малые» интервалы петь с тенденцией к сужению, а «большие» с тенденцией к увеличению, расширению. Рассмотрим, к примеру, м3 на II ступени мажора. II ступень, как мы выяснили, должна быть чуть завышена, а IV – чуть занижена при исполнении этого интервала, отсюда – «зауженность». Б3 на I ступени будет звучать шире, поскольку I ступень поётся опорно, точно, а III завышается, отсюда – расширение.

Необходимо, также, добиться быстрого и точного исполнения всех ступеней лада, с приведением их к тонике конкретным образом: II→I; III→II→I; IV→III→II→I; V→III→I; V→VI-VII→I – V – III – I; VI→V→III→I; VI→V→VII→I; VII→I. Интервал образован двумя ступенями лада, и умение интонировать ступени позволит

быстро и правильно находить голосом нужный интервал.

В школьной программе изучение интервалов в ладу «привязано» к воспитанию ощущения устойчивости. Поэтому, в первую очередь, изучаются устойчивые интервалы – ч5 на I, б3 и м3 на I и III, ч4 на V. Затем, добавляются секунды, сексты, септимы, тритоны и характерные интервалы. Программа училищного курса не настолько детализирована, и начинаем мы интонационную работу в ладу с узких интервалов – секунд, терций, кварт, постепенно расширяя круг изучаемых средств.

Хотелось бы обратить внимание ещё на одну немаловажную деталь. Каждый интервал в ладу несет в себе черты гармонической основы, функциональности, являясь в свою очередь «кирпичиком» в построении

аккордов. В ладу нет двух одинаково звучащих интервалов. Один и тот же интервал, построенный на разных ступенях лада, будет иметь разное звучание и разную функциональную основу. Например, ч4 на I имеет субдоминантовую окраску, на II - ярко выраженные доминантовые черты, на III звучит мягко, ласково, на V – устойчиво, тоническая кварта, на VI – яркий субдоминантовый характер, на VII - мягкая доминанта. Для того чтобы учащиеся лучше почувствовали «функциональность» интервалов, рекомендуется, во время работы в классе, поддерживать гармонией пропеваемые интервалы.

В качестве упражнений для работы над интонированием интервалов в ладу предлагается:

- 1) пение одного интервала на всех ступенях лада с разрешениями (интервал и его разрешение поются при этом в одном направлении вверх или вниз, с чередованием направления – например, сам интервал вверх, а его разрешение вниз, дуэтом с фортепиано);
- 2) пение диатонических секвенций на интервальной основе;
- 3) пение всех интервалов от одной и той же ступени, с разрешениями (условия те же);
- 4) пение интервалов в различных метроритмических условиях;
- 5) пение последовательностей интервалов;
- 6) пение двухголосных примеров из художественной музыкальной литературы, с предварительным анализом интервальных последовательностей.

Особого внимания требует работа над тритонами и характерными, а затем и хроматическими интервалами. Первоначально нужно выделить из общего числа ступеневых попевок те, которые образуют данный, к примеру, тритон, и проработать их в разной последовательности с приведением к тонике и с разрешением. Затем, «ищем» тритон поступенным движением. Полученную интонацию отрабатываем, пропевая интервал с разрешением в различных направлениях и метроритмических условиях, с названиями и без названия звуков. Далее, собираем тритоны в последовательность: ум5 на VII – ум5 на II – ув4 на IV – ув4 на VI. Прорабатываем эти же интервалы во взаимнообратимых парах. Все эти упражнения «вырабатывают» у учащихся «интонацию» тритона, то есть умение точно

воспроизвести и услышать, «узнать» данный интервал.

Таким же образом можно работать над всеми добавляемыми в «багаж» интервалами. Для удобства интонирования, для «напевания», учащимся предлагаются составленные последовательности – «блоки» характерных интервалов и тритонов, которые меняются в процессе обучения, в связи с добавлением новых интервалов. Для учащихся I курса «блок» характерных и тритонов в мажоре выглядит следующим образом: ч5 на I (как настройка в тональности и на диапазон следующего интервала) – ум7 на VII (ч5 «раздвигаем» до ум7) – ум5 на VII – ум5 на II (как секвенция) – ум4 на III; ув4 на IV – ув4 на VI<sup>b</sup> (как секвенция) – ув5 на VI<sup>b</sup> – ув2 на VI<sup>b</sup>. В миноре этот же «блок» имеет такой вид: (ч5 на I) – ум7 на VII<sup>#</sup> - ум5 на VII<sup>#</sup> - ум4 на VII<sup>#</sup> -

ум5 на II; ув4 на IV – ув5 на III – ув2 на VI – ув4 на VI. Все интервалы в блоках обязательно разрешаются.

На старших курсах, когда количество интервалов значительно выросло, блоки составляются по принципу:

1) интервал на всех возможных ступенях.

Например, ув4 на I, II<sup>b</sup>, IV, VI<sup>b</sup>, VI;

2) блоки интервалов по разрешениям.

Например, для мажора:

а) разрешение в ч5 на I – ув4 на I, ув4 на II<sup>b</sup>, ум7 на VII;

б) разрешение в б3 на I – ув2 на I, ув2 на II<sup>b</sup>, дв ув 1, ум5 на VII;

в) разрешение в м3 на III – ум4 на III, ум4 на II<sup>#</sup>, ум5 на II, ум5 на II<sup>#</sup>, дв ум5;

г) разрешение в мб на III – ув4 на IV, ум7 на III, ум7 на II<sup>#</sup>, дв ум 8;

- д) разрешение в бб на V – ув4 на VI<sup>b</sup>, ув4 на VI, дв ув 4, ув5 на VI<sup>b</sup>, ув5 на V;
- е) разрешение в ч4 на V – ув2 – на VI<sup>b</sup>, ум5 на IV<sup>#</sup>, ум5 на V\$
- ж) все увб и ум3 с разрешениями.

В миноре блок составлен аналогично, меняется лишь ступеневая основа.

Когда интервалы в ладу «напеты» подобным образом, учащиеся легко справляются с интонированием любого из них, сначала «отталкиваясь» от разрешения, как «настройки», а затем и без этого промежуточного звена.

В слуховом анализе интервалов в ладу требуется услышать бас – нижний голос; определить ступень баса, а затем, услышав, «домыслить» собственно интервал. Например, на II<sup>b</sup> мажора звучит узкий диссонанс –

акустически б2, но на II<sup>b</sup> мажора не может быть построена б2, там строится дважды увеличенная прима.

В данной статье изложены те принципы и приёмы, которыми автор руководствуется в своей повседневной работе с учащимися. Многие идеи, изложенные в работе, буквально «витают в воздухе», подтверждением чему служит опыт работы других педагогов.

**Ольга Наутова**

## ***МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ***

**по дисциплине «РАСШИФРОВКА  
ЗАПИСЕЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ»**

Предмет «Расшифровка записей народной музыки» входит в комплекс специальных дисциплин, необходимых для подготовки учащихся по специализации «Руководитель народного хора». Специалистам данного профиля необходимо всестороннее ознакомление с народным исполнительством в самых разнообразных его проявлениях. При этом чрезвычайно важен непосредственный контакт с народными исполнителями – хранителями традиционного и создателями современного музыкального фольклора: общение с ними осуществляется в условиях фольклорной экспедиции.

Расшифровка (нотация) – графическое отображение живого звучания народной музыки, одной из важнейших составляющих

музыкально–этнографического исследования. Будучи своего рода документом, фиксирующим тот или иной феномен реальной фольклорной практики, обусловленная спецификой этой практики, расшифровка одновременно является показателем состояния методологической и научно-технической базы музыкальной фольклористики и – шире – показателем определенного исторического этапа развития самой музыкальной фольклористики как науки.

Задачи предмета:

- освоение методов расшифровки (нотации) произведений народной музыки;
- формирование навыков анализа и графического оформления нотаций;

- ознакомление с характерными традиционными исполнительскими приемами, распространенными в различных регионах.

В истории нотной записи народной музыки можно выделить несколько этапов:

На первом этапе нотации основывались на слуховых записях, сделанных непосредственно с голоса певцов или по памяти. Они опубликованы в сборниках В. Трутовского «Собрание простых песен с нотами» (в 4-х частях, 1776-1795 г.г., последнее издание – М., 1953 г.); Н. Львова – И. Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» (1790 г., последнее изд. – М. 1955 г.); и. Рупина «Народные русские песни» (Спб, 1831, 1833, последнее изд. – М., 1955 г.); Д. Кашина «Русские народные песни» (1833-1834, последнее издание – М., 1959 г.).

Характер нотаций этого времени определялся потребностью и ориентацией композиторской творческой практики. Цель их – представить произведения для выступлений на концертной эстраде, а также для домашнего музицирования.

### **Характерные особенности нотаций 1-го этапа:**

- 1) одноголосная запись;
- 2) упрощенное воспроизведение напевов и текстов;
- 3) произвольное изменение отдельных методических оборотов с целью приспособления их к характеру гомофонно-гармонического сопровождения;
- 4) изменение ритмической формы напева в результате его тактовой организации;

- 5) встречаются нарушения координации напева и текста, что выражается в неправильной подтекстовке;
- б) высота основного тона произвольна.

Второй этап в истории нотирования обусловлен принципиально новым подходом к способу записи произведений народной музыки в условиях специальных экспедиций. Нотации представлены в следующих сборниках:

М. Балакирев «40 русских народных песен» (1866 г.) и «30 песен русского народа» (1899 г., посл. изд. – 1956 г., под ред. Е. Гиппиуса); Н. Римский-Корсаков «Сто русских народных песен» (вып. 1 и 2, 1876 – 1877 г.г.); А. Лядов «Песни русского народа» (посл. изд. – М., 1959 г.); Ю. Мельгунов «Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные» (вып. 1-2, М., 1879, 1885); Н.

Пальчиков «Крестьянские песни села Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии» (М. 1888 г.); Н. Лопатин и В. Прокунин «Русские народные лирические песни» (1889 г., посл. изд. – М., 1956 г.); Е. Линева «Великорусские песни в народной гармонизации» (вып. 1-2, Спб., 1904,1909); А. Листопадов «Песни донских казаков» (в 5-ти томах М., 1949-1954 г.г.); М. Пятницкий «Концерты М. Пятницкого с крестьянами» (м., 1914 г.).

### **Характерные особенности нотаций 2-го этапа:**

- 1) точность в записи напевов, сохранение их мелодического и ладового своеобразия;
- 2) показ нескольких мелодических вариантов:
  - а) отдельных подголосков одной песни (Ю. Мельгунов, Н. Пальчиков)

- б) областных вариантов мелодий (Н. Лопатин и В. Прокунин);
- 3) точная запись текстов, внимание к диалектным особенностям, текстовые варианты песен из разных областей;
- 4) наличие паспорта и комментариев, связанных с исполнением;
- 5) осуществление точной записи многоголосной фактуры со всеми особенностями музыкального развития и характера исполнения с помощью фонографа (Е. Линева, М. Пятницкий).

Третий этап характеризуется пристальным вниманием к всестороннему исследованию локальных стилей, выявлением на их основе общих элементов и специфических явлений, свойственных определенным стилям. На этом этапе появляется новый вид – аналитическая

нотация, представляющая собой наиболее детализированную форму нотной записи.

Её характерные черты:

- 1) фиксация самых разнообразных моментов народного музыкального произведения: особенностей интонирования и звукоизвлечения, штрихов, фразировки, подробностей звуковысотного мелодического процесса, специфики ритма и темпа, динамики, фактуры и композиции;
- 2) отражение в графике расположения нотных строк особенностей композиционной стороны музыкального произведения, выявленных в результате аналитической работы.

Особое значение для выработки аналитического нотирования имела исследовательская и редакционная деятельность Е. Гиппиуса. Публикации

нотаций содержатся в сборниках: Ф. Рубцов, под ред. Е. Гиппиуса «Народные песни Вологодской области» (Л., 1938 г.); Е. Гиппиус, З. Эвальд «Песни Пинежья» (кн. 2, М., 1937 г.); З. Эвальд «Песни белорусского Полесья» (М., 1973 г.); А. Руднева, В. Щуров, С. Пушкина «Русские народные песни в многомикروفонной записи» (М., 1979 г.); «20 русских народных песен в ранних звукозаписях» (вып. 1, И., 1979 г.); «Образцы народного многоголосия» (М., 1972 г.); С. Пушкина «Русские народные песни Московской области» (вып. 1, М., 1986 г.) и др.

### **3. ФУНКЦИИ НОТАЦИИ**

Нотация является:

- 1) формой звуковой документации народной музыки;

- 2) материалом для исследования и теоретического осмысления музыки;
- 3) источником для использования в композиторском творчестве. Нотация необходима также для пропаганды произведений народной музыки и обучения исполнителей (включение в репертуар профессиональных и любительских коллективов, солистов, в учебно-воспитательную работу учебных заведений).

#### **4. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ НОТАЦИЙ**

Задачи нотаций обусловлены их целями.

- 1) Цель – подготовить нотацию, пригодную для исполнения её самодеятельным коллективом – определяет задачу: дать нотацию, легко читаемую и усваиваемую, в рамках той музыкально –

стилевой системы, которая лежит в основе деятельности соответствующего коллектива.

- 2) Иная цель – включение нотации фольклорного произведения в репертуар обучающихся исполнителей – солистов. Задачей нотации здесь может быть обращение внимания учащегося на новые, по сравнению с известными ему, формы интонирования или штрихи, расширение его исполнительского арсенала.

В основе нотации должна лежать отчетливая и хорошо знакомая учащемуся система записи, куда отдельные «новые детали» могут входить лишь в виде частных дополнений (особенно на ранних стадиях обучения).

- 3) Цель аналитической нотации – дать материал для научного исследования –

определяет соответствующую задачу. Необходимо сделать такую нотацию, которая бы в максимальной степени отражала закономерности музыкальной системы изучаемого стилевого явления.

Из этого следует, что единая универсальная нотация, удовлетворяющая всем требованиям, невозможна. Осознание и четкая постановка цели и задачи нотации – обязательное условия серьезной работы.

## **5. ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

Последовательность нотирования народной музыки.

1. Прослушивание всего произведения.
2. Партитурная запись многоголосия (каждый голос выписывается на отдельной строке). Число и конфигурация нотных строк

должны отражать общую фактуру звучания и её эволюцию на протяжении нотированного текста, порядок вступления и чередования голосов.

3. Определение основного тона – от звука «ля» - и звука, с которого начинается произведение.
4. Выбор звуковысотных ключей: мелодии, исполняемые женскими голосами, нотируются в скрипичном ключе, мужскими – в басовом; иногда для удобства прочтения звуков низких женских голосов, мелодии их выписываются на октаву выше, а под ключом ставится цифра «8».
5. Выставление при ключе только тех знаков альтерации ( $\sharp, \flat$ ), которые присутствуют в нотном тексте.
6. Выбор основной ритмической единицы в зависимости от характера и темпа:

♩- для умеренного темпа, ♪ - для

быстрого

7. «Одновременная» фиксация высоты звука, его длительности и слога текста, приходящегося на один или несколько звуков.
8. Точная фиксация длительности звуков и пауз.
9. Проверка нотации с целью выставления мелизмов (форшлаггов, мордентов, флажолетов), скольжений, знаков микроальтерации и других условных обозначений.
10. Фиксация всех вариантов напева, которые встречаются на протяжении произведения, и полного текста, согласно его распеву.
11. Выставление обозначения темпа, фиксация всех темповых изменений.

## 6. УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

♯- повышение звука меньше чем на  $\frac{1}{2}$  тона

♭- аналогичное понижение

♯- озвученный вдох

♭- озвученный выдох

♯- флажолет

♯- перечеркнутый форшлаг

♭- неперечеркнутый форшлаг

♯- мордент

♯- обозначение дыхания

♯- незначительное увеличение длительности  
звука

♩- незначительное уменьшение длительности звука

||- окончание строфы

| - приблизительная высота звука, сказанный или задетый звук

♩♩ - намеренное повторение звуков одной высоты на той же гласной

♩=144 (♩=72)- обозначение темпа

♩ - marcato

Любая народная песня содержит комплекс выразительных средств, выявление которых позволит установить черты и признаки, типические для жанра, эпохи, территориальной зоны с компактным населением, выработанные в течение десятилетий и даже столетий в качестве

глубоких и стойких традиций творчества и исполнительства. Вместе с тем формообразующая взаимосвязь всех элементов в определенной пропорции оставляет впечатление неповторимости индивидуальных качеств песни как законченного художественного произведения, по-своему уникального среди прочих.

При анализе народной песни в поле зрения должны находиться в обязательном порядке следующие данные: паспортные сведения о песне – место, дата, автор записи, способ записи; жанр по указанию исполнителя и по определению собирателя; сведения об исполнителях – имя, отчество, фамилия, возраст; поэтический текст, тщательно записанный соответственно напеву; необходимые примечания к тексту.



Из ду- бра- вы из зе- ле- ной ра- но  
ра- но



Из ду- бра- вы из зе- ле- ной ду-  
шель маё

Пример 2. (см. Приложение № 2)



Ой нисвя- | ти-ла бы кра- сна- я | со-  
лну- шка



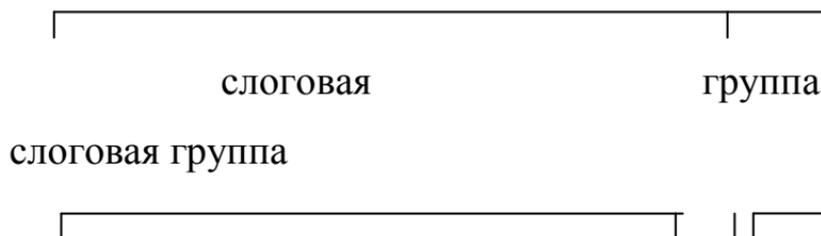
Да о - на о- на ро - вна де... ай  
ро-вно де-вять лет

### 3. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТИПА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

- Стихом называют ритмический период поэтического текста.
- Слоговая группа всегда содержит целое слово или группу слов, связанных между собой (подлежащее и сказуемое, существительное и определение, глагол с дополнением и т.д.) Поэтому границы слоговой группы, в отличие от границ стопы в литературной поэзии, всегда приходится на словоразделы (границы слов):

ПРИМЕР 3. (см. Приложение № 3)

#### СТИХ





Сегмент – лишь слоговой группы, имеет меньшие размеры (от 2-х до 5-ти (6-ти) слогов) и не обладает синтаксической и смысловой завершенностью. Границами сегментов выступают ударения. Поэтому сегменты стиха существуют только в комбинациях друг с другом. Эта комбинация должна охватывать смысловую целостность – одну слоговую группу (одноэлементный стих) или стих из 2-х слоговых групп (составной стих):

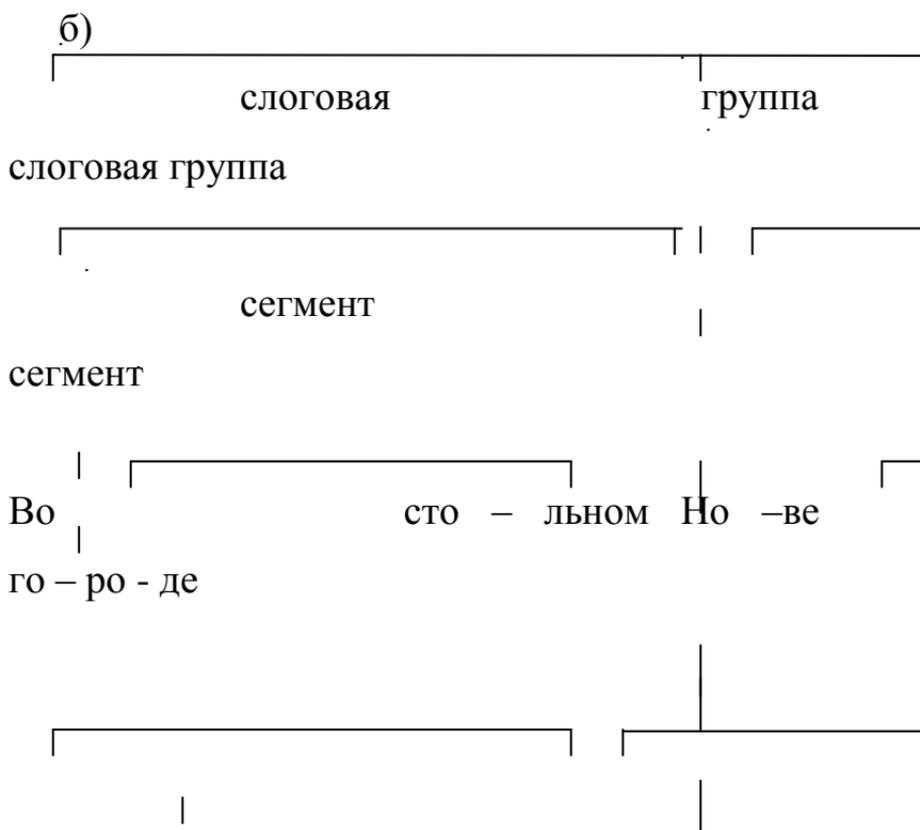
ПРИМЕР 5. (см. Приложение № 5, 6)

### ОДНОЭЛЕМЕНТНЫЙ СТИХ



А| ма – сле – ни – ца го – до –  
 ва – я  
 | го- стю – шка до – ро –  
 га - я

## СОСТАВНОЙ СТИХ



Бы - ло | в у - ли - це | во  
Ю - рье - вской



сегмент

В сло бо | де бы ло | Те  
ре - нтье - вской



А и | жил был | бо  
га - тый - гость



А по | и ме ни | Те  
ре - (ни) - тиш - ша

## СОСТАВНОЙ СТИХ

в) слоговая группа

---

слоговая группа

сегмент

сегмент

Е-ще | кто ж у вас

бо – льший сват

Е-ще | кто ж у вас

ты - ся – чник

Основные типы стихосложения в народных  
песнях:

- 1) Силлабический или цезурованный;
- 2) Тонический или акцентный.

1. Среди силлабических стихов встречаются одноэлементные (см. Пример 6 а) и составные (см. Пример 6 б- к). Составной стих складывается из 2-х или 3-х слоговых групп. Благодаря постоянству их размеров границы между слоговыми группами во всех стихах текста находятся в одних и тех же местах. Они имеют формообразующее значение и выступают в функции цезур ритмической структуры. Структура такого стиха записывается формулой из 2-х или 3-х цифр, соединенных знаком «плюс». Количество цифр показывает количество слоговых групп в стихе, цифровая величина – слоговой объем каждой, знак плюс – место с формулой 4+4+6 из 3-х: 2-х четырехсложных и одной шестисложной. Народный силлабический стих может содержать одинаковые или разные по величине слоговые группы. Набор его единиц

невелик – от 3-х до 8 мм, но комбинаций их множество.

### ПРИМЕР 6 (а -к)

(Приложение № 7)

а) Полно утице над озером летать |  
11 +11 |

А мне молодцу по барышням страдать |

(Приложение № 1)

б) Из дубравы | из зеленой | рано |  
рано 4+4+4

Из дубравы | из зеленой | душель |  
моя 4+4+4

(Приложение № 3)

в) Вечор мою косушку | маменька плела |  
маменька плела 7+5+5

(Приложение № 4)

г) Да по садику | перепелочка | летала  
5+5+3

Урано моё | урано моё | летала  
5+5+3

(Приложение № 8)

д) В чистом поле | при раздолье | 8+8  
Люли люли | при раздолье |

(Приложение № 9)

е) А ты яблонька | ты кудрявая | 5+5  
Ой люли люли | ты кудрявая | 5+5

(Приложение № 10)

ж) Выйду за ворота | погляжу далёка |  
6+6 | |

Погляжу далёка | где лузья, болота |  
6+6

(Приложение № 11)

з) У реки, у речки | лежат |  
две дощечки 6+6

Из –под виль, виль дон, дон, дон | лежат |  
две дощечки 7+6

(Приложение № 12)

и) Кабы в мене | кабы в мене |  
4+4

Чернобровая жена | чернобровая жена |  
7+7

(Приложение № 13)

к) У нас ноя | у на |  
ноя 4+4

У нас ноня незнакомай побывал | у нас  
ноня незнакомай побывал 11+11

Встречаются стихи варьирующей силлабики, в которых за счет дробления основной ритмической единицы (четверти) количество слогов колеблется.

Например, в стихах с 6-ти слоговой основой количество слогов доходит до 10-ти, а в стихах с 8-ми слоговой основой (5+3) – до 13-ти.

ПРИМЕР 6 (л, м)

6-ти слоговая основа

(см. Приложение № 24)

л) ♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪ (

Дэ ж вы бояры заборыльсь 9 слогов

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Дэ ж вы бояры заборылысь 9 слогов

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Чи на мосту провалылысь 8 слогов

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Чи сино колылы 6 слогов

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Чи исты просылы 6 слогов

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Чи в соломи ночувалы 8 слогов

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Мыши уши пообъедалы 8 слогов

8-ми слоговая

основа (5+3)

□ □ □ □ м) Да сказала Настюшка замуз не пойду  
12 | |

□ □ Посеяла василечки | в зеленом саду |  
13 | |

Да ска-за-ла На- стю шка за-| муж не пой -ду

По -се я - ла ва-си-лѐ чки взе| ле -ном са - ду

## ТОНИЧЕСКИЙ СТИХ

Тоническим называется особый тип сегментированного стиха, не имеющего силлабических признаков и представляющего собой чистую акцентную структуру (Тон- акцент; тонический стих – акцентный стих).

Чистые формы тонического стиха имеют 7-9 слоговую величину и складываются обычно из 2-х слоговых групп небольших размеров (от 3-х до 5-ти слогов), граница между которыми подвижна и не превращается в цезуру. Два фразовых ударения такого стиха постоянны по местоположению: первое – приходится на 3-й от начала стиха слог, 2-е на 3-й (чаще) или 2-й (реже) от конца. Таким образом, этот стих имеет двуслоговую анакрузу (безударные начальные слоги) и дактилическую (см. Пример 7 а,

б), либо хорейческую (см. Пример 7 в) клаузулу (послеударное окончание).

Формула тонического стиха должна отражать его сегментную структуру: цифрами записываются безударные слоги, точками – ударные.

#### ПРИМЕР 7 (а, б, в)

(Приложение № 2)

□ □ а) Ни свя ну – шка	2.4.2		ти л окра – сна я		сол-
□ □ О–на ров но вять лет	4.2.2		де... ров- но		де-

(Приложение № 14)

□ □ б) Вечер ришнички	2.3.2		ве- чер ве – че		
□ □ Бы ли вишни – чке	2.3.2		де –вки на де-		

(Приложение № 15)

□ □ в) У чест лы	2.4.1		ной вдо- вы у Не-		фи-
---------------------	-------	--	-------------------	--	-----



ПРИМЕР № 8 (а -и)

(Приложение № 9)

а) А ты, яблонька, ты кудрявая,

Текст а в ч в

Ой, люли, люли, ты кудрявая

Напев а в с в

(Приложение № 10)

б) Выйду за ворота

Погляжу далека

А В В С

Погляжу далека А

В С Д

Где лузья, болота

(Приложение № 11)

в) У реки у речки

Лежат две дощечки

А В В В

Из-под виль, виль, дон, дон, дон

А В С Д

Лежат две дощечки

(Приложение № 18)

г) Как во городе, во Кай – городе

А R

Вью, вью, спо – лю – лю

А В

(Приложение № 7)

д) Полно утице над озером летать

А В

А мне молодцу по барышням страдать

А В

(Приложение № 12)

е) Да кабы в мене,

Да кабы в мене

а а в в

Чернобровая жена  
а а в в

Чернобровая жена

(Приложение № 21)

ж) Коло саду Ванька ходить

А А В

Коло саду Ванька

А В С

З вострою косою

(Приложение № 22)

з) Голова моя болить

А В В

Не могу я в горе жить

А В С

Не могу я в горе жить

(Приложение № 23)

и) Ванька бравый кучерявый

В его кудри в три ряда

А В С Д

Ой, расчесав бы я русы кудри

А В С Д

Тай не знаю дэ живэ

Тирадой называется законченный по мысли массив ритмических периодов подвижного объема – своего рода смысловой абзац, который складывается из разного количества стихов в развертывании текста.

ПРИМЕР № 9 (а, б)

(Приложение № 24, 25)

а) Дэ ж вы бояры заборылысь

Дэ ж вы бояры заборылысь  
А А В С Д Е F

Чи на мосту провалылысь  
А В С С<sup>1</sup> Д С<sup>2</sup> Д<sup>1</sup>

Чи сино косыли

Чи исты просылы

Чи с соломи начувалы

Мыши ухи побъедалы

б) Через речку через балочку

Через речку через балочку  
А А В С Д С Д

Упоймали себе галочку  
А В В<sup>1</sup> С Д С Д

У корыта покапалися

С кем хотели посваталися

У корыта покупалися

С кем хотели посваталися

## 5. ОПРЕДЕЛЕНИЕ КОМПОЗИЦИИ НАПЕВА

Количество частей в форме поэтического текста соответствует количеству частей в композиции напева:

В стиховой форме каждый стих соотносится с вариантом одного и того же напева, поэтому композиция последнего обозначается  $AA^1A^2 \dots$  (см. Приложение № 16, 17). В строфической и тирадной форме одинаковыми буквами обозначаются сходные части напева, разными – несходные (см. Пример № 8 (а-и), Приложения № 9, 10, 11, 18, 7, 12, 21-23, Пример № 9 (а, в), Приложение № 24, 25).

## 6. АНАЛИЗ ЛАДА, ЗВУКОРЯДА

При анализе лада и звукоряда необходимо:

1. Выписать только те звуки, которые составляют ячейки напева, начиная с самого нижнего до верхнего.
2. Подписать название ячеек.

Например, в песне «Из дубравы из зеленой» (Приложение № 1) напев состоит из 2-х составных ячеек с опорой на «d»:

1. Двух трихордов

2. Трихорда с заполненной м 3

В песне «Полно утице над озером летать» (см. Приложение № 7) напев нижнего голоса в части «в» состоит из 1-й составной

ячейки тетрахорда с субквартой (кварта ниже основного тона), опора «е»

Звукоряд верхнего голоса состоит из 2-х ячеек:

1) в амбитусе (опора *cis*)

2) в амбитусе ч 8 (опора «е»)

В песне «Почем познати» (Приложение № 26) напев верхнего голоса состоит из 2-х ячеек:

1) м 3 с субтоном (тон ниже основной опоры) опора «е»

### 3) тетрахорд (опора «d»)

Напев нижнего голоса состоит из 2-х ячеек

1) с опорой на «e»

2) с опорой на «d»

Название лада зависит от наличия или отсутствия в мелодии полутонов: с полутонами – диатонический лад («Почем познати» - см. Приложение № 26; «Во поле береза, во поле кудрявая» - см. Приложение № 27), без полутонов – ангемитонный («Из дубравы, из зеленой» - см. Приложение № 1, «Добрая годинушка настала» - см. Приложение № 28).

## 7. АНАЛИЗ ФАКТУРЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФУНКЦИЙ ГОЛОСОВ

Встречаются следующие типы многоголосия:

1) Гетерофония – функциональное одноголосие с незначительным расслоением голосов, которое возникает в результате одновременного исполнения вариантов одной и той же мелодии: (см. Приложение № 1).

2) Параллельно – терцовое двухголосие – движение голосов в терцию (см. Приложение № 3).

3) Контрастное двухголосие:

а) «диафония» - двухголосие с косвенным движением голосов, из которых нижний и верхний повторяются на каждый остинатный звук.

(см. Приложение № 26)

б) с «подводкой» - это двухголосие с обособленным верхним солирующим голосом, противостоящим нижнему или вариантно - гетерофонному пучку нижних голосов по принципу звук против звука.

(см. Приложение № 27)

в) с «дискантом» - это двух или трехголосие с обособленным одним или несколькими верхними солирующими голосами, противостоящими вариантно – гетерофонному пучку нижних голосов по принципу совпадающих и несовпадающих внутрислоговых мелодий.

(см. Приложение № 29).

## **СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ПРИМЕРОВ**

1. Из дубравы из земной. ПЗ Т.С. Рудиченко в ст. Краснодонской Белокалитвенского района Ростовской обл.

Исп. Титова Л.Д., 1930 г.р., Романцева А.Д.  
1921 г.р. Нотация Т. Черняевой.

2. Не светило бы красное солнышко, ПЗ  
Т.А. Карташовой в х. Ясыроев Волгодонского  
района, Ростовской обл. Исп. Кастрюкова  
Е.Е., 1914 г.р. Нотация Шаповаленко Н.
3. Затрубили трубушку рано на заре. ПЗ  
Т.А. Карташовой в с. Этока Предгорного  
района, Ставропольского края. Исп. Облаева  
Н.Е. 1919 г.р., Толмачева А.М., 1918 г.р.,  
Хрипунова Л.Л. 1927 г.р. Нотация Манько О.
4. Да по садику перепелка летала. ПЗ  
Наседкиной Л.И. в пос. Глубоком Каменского  
района, Ростовской обл. Исп. хор. Нотация  
Пазюк И.
5. Масленица годовая. Записана в с.  
Ситьково Велижского района, Смоленской  
обл. Опубликована в кн. Г. Науменко

«Русское нар. детское муз. творчество», М., 1988 г.

6. Во стольном Новее- городи. Опубликовано в кн. Е.А. Сапоговой «На привольной стороне». Библ. «В помощь худ. Самодеятельности» № 2 М., 1989 г.
7. Полно утице над озером летать. ПЗ Т.А. Карташовой, О. Поляковой, Е. Васнецовой. Исп. Юдина Д.Р., 1916 г.р., Малахова М.М., 1913 г.р., Киселева Е.И., 1910 г.р.
8. В чистом поле при раздолье. Записана в Ульяновской обл. См. Паспорт № 6.
9. Ой, ты, яблонька, ты Кудрявая. См. Паспорт № 6.
10. Выйду за ворота. См. Паспорт № 6.
11. У реки, у речки. См. Паспорт № 6.
12. Да кабы в мене чернобровая жена. Записана в х. Крюков Константиновского

района, Ростовской обл. Исп. Пилецкая П.М., 1921 г.р., Токарева К.М., 1915 г.р., Костина Т.М., 1913 г.р., Реутская А.Я., 1914 г.р.

13. Да у нас ноня незнакомый побывал. См. Паспорт № 1.
14. Вечер, вечер, вечерешнички. См. Паспорт № 1.
15. У честной вдовы у Нинилы. Из репертуара Кривополеновой М.Д. См. Паспорт № 6.
16. Маланка ходила. ПЗ Наутовой О.И. в с. Недвиговка Неклиновского района Ростовской обл. Исп. Болдырева А.П.
17. А на Ване кудерцы завились, повились. ПЗ Смирновой Н., Прохоровой О. в х. Ожинов Багаевского района, Ростовской обл. Исп. Кислякова А.А., Вастругина Н.Л. Нотация Прохоровой О.

18. Как во городе, во Кай-городе.  
Опубликована А. Рудневой в сб. «Песни Кировской обл., напетые А.А. Кашной» М., 1977.
19. Уж, ты, винная ягодка. См. Паспорт № 18.
20. На море утка купалася. См. Паспорт № 18.
21. Коло саду Ванька ходит. Из репертуара Трушиной О.В. См. Паспорт № 6.
22. Голова моя болит. См. Паспорт № 21.
23. Ванька бравый, кучерявый. Исп. Анс. с. Туркино Белоглинского района, Краснодарского края. Запись в 1976 г. в Москве.
24. Де же бы бояры заборылись. См. Паспорт № 7.
25. Через речку через балочку. ПЗ Наутовой О.И. в с. Недвиговка Неклиновского

района, Ростовской обл., Исп. Федоренко Г.Г.,  
1932 г.р.

26. Почем познати. ПЗ Карташовой Т.А. в ст. Жуковской Дубовского района, Ростовской обл. Исп. Жирова В.Е. 1940 г.р., Нотация Барановской Н.
27. Во поле береза, во поле кудрявая. ПЗ Карташовой Т.А. в сл. Шарпаевка Тарасовского района, Ростовской обл. Исп. Горелова П.Ф. 1929 г.р., Петровская А.И. 1923 г.р., Молчанова Н.Ф. 1927 г.р. Нотация Аносовой А.
28. Добрая годушка настала. ПЗ Л.И. Наседкиной в пос. Глубокий Каменского района, Ростовской обл. Исп. хор. Нотация Грачевой Г.
29. Прошли с Дону два служивых. ПЗ Ю. Чумаченко в х. Нижнее – Ерохин Каменского

района, Ростовской обл. Исп. хор. Нотация  
Кравченко А.

### **РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА**

1. Алексеев Э. Нотная запись народной музыки. М., 1990 г.
2. Балакирев М. Русские народные песни. Редакция, предисловие, исследование и примечание профессора Е.В. Гиппиуса. М., 1957 г.
3. Гиппиус Е. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья.// Традиционное народное музыкальное искусство с современность.

- Вопросы типологии. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных, вып. 60 М., 1982 г.
4. Звуковысотное строение народных мелодий (принципы анализа). Материалы научно-практической этно - музыкологической конференции. М., 1991 г.
  5. Ефименкова Б. Ритмика русских традиционных песен. М., 1993 г.
  6. Мациевский И. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки. // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных, вып. XXIX, М., 1976 г.
  7. Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. Том 2. Изд. 2, М., 1964 г.
  8. Римский-Корсаков Н.А. 100 русских народных песен. М., 1977 г.

9. Руднева А. Песни Смоленской области, записанные от Е.К. Щеткиной. Песни Кировской области, напетые А.А. Кениной. /Сборник «Из коллекции фольклориста»/, М., 1977 г.
10. Сапогова Е. На привольной стороне /Б-ка «В помощь худ. Самодеятельности» № 2/ М., 1989 г.
11. Чекановская А. Музыкальная этнография. М., 1983 г.
12. Щуров В. Песни Нижней Тунгуски /сб. «Из коллекции фольклориста»/, М., 1977 г.
13. Гиппиус Е. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий.// Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980 г.
14. Осетинские народные песни собранные Б.А. Галаевым, в звукозаписях, нотированных

совместно Б.А. Галаевым и Е.В. Гиппиусом.  
М., 1964 г.

## **СОДЕРЖАНИЕ**

**От**

**составителей** .....

.....

### **1) ИСТОРИЯ, ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА**

**Елена Монова.**

**Натурфилософские воззрения Бетховена**

**как «ключ» к пониманию**

**«позднего» творчества**

**композитора** .....

.....

Жанна Ороева.

Кристоф Виллибальд Глюк. Принципы  
оперной реформы на примере оперы  
«Орфей».

.....

.....

.

Юлия Терехова.

Из истории становления и развития  
исполнительства н  
клавишных инструментов в России

.....

.....

.....

**2) АНАЛИТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ:**  
**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЕРСИИ**

**Ольга Букиа**

**Некоторые составляющие компоненты**  
**творческой работы**  
**пианиста-**  
**интерпретатора**.....  
.....

**Ирина Николайчук**

**П.И. Чайковский: «Снова, как прежде,**  
**один...» - лейтгармония Чайковского:**  
**особенности применения, роль в**  
**гармоническом языке романса.**  
**(Опыт гармонического анализа)**  
.....  
.....

Светлана Надлер.

«ПЕТРУШКА» ИГОРЯ

СТРАВИНСКОГО:ЛАДОВАЯ

ДРАМАТУРГИЯ.

ОТ ТЕХНИКИ ЛЕЙТТОНОВ-К

МАГИЧЕСКОМУ ВОЗДЕЙСТВИЮ

СИТУАЦИИ НА ПЕРСОНАЖ

наблюдения над ладовым уровнем звукового  
языка.....

....

Людмила Корнева.

Черты стиля А. Скрябина на примере

фортепианного концерта *fis moll* op. 20

.....

Юрий Сахно.

Вариации на тему

Корелли.....

.....

Т. Пащенко.

О прелюдии и фуге до минор ор.87

Д. Шостаковича

.....

Татьяна Бугакова

В.С. Ходош. Десять пьес для

фортепиано.....

.....

**3) ПСИХОЛОГИЯ ОБУЧЕНИЯ И  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

**Алла Калашникова**

**ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ С ПЕРСПЕКТИВНЫМИ  
УЧАЩИМИСЯ  
ДМШ.....**

**Татьяна Карнаухова, Николай Карнаухов  
К вопросу повышения исполнительской  
подготовки учителя  
музыки.....**

**Наталья Побегайло**

**РОЛЬ ЗАНЯТИЙ В КЛАССЕ ОКФ В  
ФОРМИРОВАНИИ НАВЫКОВ  
САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ  
УЧАЩЕГОСЯ НАД ОБРАЗНЫМИ И**

**ТЕХНОЛОГИЧЕСКИМИ ЗАДАЧАМИ**  
**МУЗЫКАЛЬНОГО**  
**ПРОИЗВЕДЕНИЯ**.....

**Алла Тикунова**

**Психологические аспекты**

**подготовки музыканта**

**к публичному**

**выступлению**.....

**4)МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ**

**Людмила Рысухина**

**Из опыта работы над**

**интервалами**.....

*Ольга Наутова*

*МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ*

*по дисциплине «РАСШИФРОВКА*

*ЗАПИСЕЙ НАРОДНОЙ*

*МУЗЫКИ»*.....