

IX

М54

**МЕТОДИКА
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
И МУЗЫКАЛЬНАЯ
ПЕДАГОГИКА**

M 54

МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

Утверждено Министерством культуры ~~СССР~~



ТОШКЕНТ—«ЎҚИТУВЧИ»—1980

IX	3791
M-54	Методика исполнения и музыкально-педагогика.

Предлагаемый вниманию читателей сборник статей педагогов Ташкентской государственной консерватории им. М. А. Ашрафи открывает собой серию публикаций, освещающих актуальные вопросы в области исполнительского музыкознания, и является первым подобным опытом в издательской практике Узбекистана.

В настоящем выпуске рассматриваются методические аспекты музыкально-исполнительского искусства, а также проблемы обучения и воспитания юных музыкантов.

Сборник предназначен прежде всего в качестве учебно-методического пособия для педагогов исполнительского профиля всех звеньев системы музыкального образования.

Составитель: профессор А. М. Геккельман

Специальный редактор: кандидат искусствоведения, доцент
В. З. Плунгян.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник статей педагогов исполнительских кафедр Ташкентской государственной консерватории им. М. А. Ашрафи «Методика исполнительства и музыкальная педагогика» является первым изданием методических работ музыкантов-исполнителей республики. Он представляет собой серию статей, рассматривающих актуальные вопросы методики преподавания музыкальных дисциплин в связи с современным состоянием исполнительского искусства в Узбекистане.

По своей тематике материалы сборника подразделяются на статьи, посвященные исполнительскому анализу ряда значительных по своим художественным достоинствам музыкальных произведений, не нашедших еще или почти не нашедших освещения в исполнительском музыкознании, и статьи, рассматривающие проблемы музыкального образования в Узбекистане, методики обучения и воспитания будущих музыкантов-исполнителей.

Исполнительские анализы сделаны музыкантами-педагогами: пианистами А. М. Геккельманом, Н. Р. Белагой, В. А. Качурой, Д. Х. Данияр-Ходжаевой и виолончелистом Н. А. Букиным. Это первые изданные в республике работы, связанные с вопросами интерпретации музыкальной классики, в том числе и сочинений композиторов Узбекистана.

Глубиной проникновения в художественный замысел произведения и бережным отношением к авторским указаниям отличаются исполнительские анализы А. М. Геккельмана в работах «Новелла» В. А. Успенского и «Об исполнении Седьмой сонаты А. Н. Скрябина». Высокое профессиональное мастерство и эрудиция замечательного пианиста позволили ему выявить в изданиях анализируемых им сочинений ряд текстологических ошибок и раскрыть исполнительские задачи, представляющие интерес не только для музыкантов нашей республики, но и за ее пределами. В этом плане особенно выделяется анализ Седьмой сонаты Скрябина, интерпретационные разъяснения к которой явились результатом изучения автором подлинных рукописных материалов сонаты — черновых эскизов и автографа.

В статье «Вопросы интерпретации концерта для фортепиано со струнным оркестром и ударными Б. Зейдмана» предлагается интерпретация нового произведения. Являясь первой исполнительницей данного концерта, Н. Р. Белага дает ряд практических рекомендаций в толковании образно-эмо-

ционального строя сочинения, в овладении виртуозно-техническими приемами.

Чуткий интерпретатор мушелевских фортепианных опусов, В. А. Качура в своей статье «Прелюдия и фуга № 8 Г. Мушеля» предлагает оригинальное прочтение произведения, входящего в недавно созданный, первый в Узбекистане, монументальный полифонический цикл. Автор статьи нацеливает исполнителей на выявление в «малом цикле» национального колорита, увязывая его образно-эмоциональный план с посвящением композитора «памяти великого узбекского поэта А. Навои».

В статье Н. А. Букина «Соната для виолончели и фортепиано Г. Мушеля» дан конкретный исполнительский анализ. Знание возможностей инструмента позволяет Н. А. Букину, хорошему виолончелисту-исполнителю, много лет проработавшему в классе камерного ансамбля, предложить для исполнения сонаты удачную аппликатуру, точные штрихи и художественно оправданное распределение звуковых и эмоциональных ресурсов. Его работа является по существу обобщением практического опыта виолончелиста в исполнении данного произведения.

Статья Д. Х. Данияр-Ходжаевой «Исполнительские комментарии к «Детским сценам» Р. Шумана» также окажет известную помощь молодым музыкантам, приступающим к изучению шумановских миниатюр-шедевров — этого широко-репертуарного в педагогической практике произведения.

Предлагаемые в данном сборнике страницы исполнительского музыкознания могут служить, прежде всего, практическим руководством для педагогов исполнительского профиля консерватории и музучилищ. Названные статьи представляют интерес и для других музыкантов благодаря наличию в них элементов общетеоретического анализа рассматриваемых произведений.

Одним из основных звеньев в подготовке музыканта-профессионала является начальное обучение, требующее от педагогов и руководителей детских музыкальных школ практического решения сложных задач по дальнейшему совершенствованию обучения и воспитания учащихся. Раскрытию актуальных проблем музыкального воспитания и педагогики посвящен раздел сборника, представленный статьями директора ССМШ имени В. А. Успенского И. Г. Юлдашевой и педагогами-методистами В. З. Чахвадзе и Ю. И. Щупак.

Статья В. З. Чахвадзе «Некоторые вопросы организации педагогического процесса в классе специального инструмента» посвящена важным проблемам методики начального обучения будущего музыканта-исполнителя. Она рассматривает взаимоотношения преподавателя и учащегося, столь важные при индивидуальной форме учебного контакта, а также первые шаги работы педагога с начинающим виолончелистом.

Статья Ю. И. Щупак «О воспитании и обучении в детской музыкальной школе» рассматривает не только узко профессиональные вопросы, но и вопросы, связанные с общекультурным развитием юного музыканта. Автор статьи большое внимание уделяет проблемам воспитания индивидуальности ученика, вопросам, связанным с личностью педагога-воспитателя.

В статье И. Г. Юлдашевой «Задачи детских музыкальных школ Узбекистана на современном этапе» большое значение придается дифференцированному подходу к обучению в детских музыкальных школах, дающему возможность готовить наиболее одаренных детей как будущих музыкантов-профессионалов, остальных же — как грамотных любителей музыки. Пристальное внимание автор уделяет также комплексному музыкально-эстетическому воспитанию учащихся.

В целом перечисленные выше работы свидетельствуют о большом методическом опыте авторов и их знании педагогического процесса в начальном звене обучения. Многие положения этих статей, несомненно, явятся ориентиром в работе педагогов ДМШ.

Предлагаемый вниманию читателей сборник является первым опытом публикаций, имеющих целью постановку ряда художественных и идейно-воспитательных задач, связанных с проблемами музыкального исполнительства. Все материалы сборника объединяет их учебно-методическая направленность. В целом сборник наглядно свидетельствует о возросшем интересе педагогов консерватории к теоретическому осмыслению проблем музыкального исполнительства, музыкальной педагогики.

В. Плуныя

А. М. ГЕККЕЛЬМАН

«НОВЕЛЛА» В. А. УСПЕНСКОГО

ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

По сравнению с другими фортепианными произведениями В. А. Успенского «Новелле» не повезло. Когда она была единственным раз, в 1951 году, издана (УзГИЗ), на ее долю пришлось рекордное количество опечаток и текстовых неточностей. Далеко не все эти опечатки явны настолько, чтобы их удавалось распознать сразу, с первого взгляда. В ряде случаев только автограф «Новеллы» может помочь выяснить подлинные намерения автора. Между тем, широкому кругу исполнителей автограф этот совершенно недоступен. Не удивительно поэтому, что на концертной эстраде «Новелла» почти всегда звучит с одними и теми же досадными искажениями.

В последующем изложении мы, разумеется, рассмотрим все наиболее существенные разночтения между автографом и печатной версией. Однако цель настоящих заметок не сводится только к этому. Думается, что применительно к «Новелле» небесполезными окажутся и более общие соображения исполнительского плана, хотя бы по той причине, что интерпретационные указания автора в этой пьесе недостаточно подробны. Вообще композиторы индивидуально подходят к проблеме разъяснения замыслов своих сочинений. Найти верный ключ к пониманию особенностей орфографии того или иного автора, уловить принципы, которыми руководствовался композитор при выставлении в тексте исполнительских ремарок — задача совсем не столь элементарная, как это может показаться. Ведь подчас даже один и тот же термин употребляется разными композиторами в совершенно различных значениях.

Некоторые авторы детально фиксируют в нотном тексте свои интерпретационные пожелания. Так поступал, например, Бетховен. Он тщательно, порой даже скрупулезно выписывал свои ремарки, зачастую отмеченные чрезвычайно своеобразием. И если иногда кажется, будто то или иное его указание недостаточно обосновано, нелогично, — а именно к таким выводам нередко приходили редакторы бетховенских творений — это ни в коем случае не означает, что можно позволить себе произвольно менять или игнорировать что бы то ни было в этих обозначениях.

Другие авторы, напротив, выставляют свои указания эскизно, спорадически. Успенский принадлежал к их числу. Его ремарки требуют домисливания, уточнения, конкретизации. Перед исполнителем его фортепианных пьес встает совсем непростая задача: он вынужден восполнить те интерпретацион-

ные подробности, которые, по всей вероятности, подразумевались автором, но так и остались незафиксированными в нотном тексте. Вот простой пример. В четвертом такте от конца «Новеллы» выставлено обозначение *forte*. Следующее динамическое указание — *pianissimo* — мы находим в предпоследнем такте. Имел ли здесь автор в виду именно *pianissimo subito*? Если признать необходимым буквальное или, вернее, формальное выполнение динамических ремарок текста, то такой вывод как будто напрашивается. Однако подобное толкование противоречило бы смыслу музыки и, как нам кажется, подлинным намерениям самого автора. Мы полагаем, что весь второй мелодический оборот с триолью (а не только его последняя нота, к которой относится ремарка *pianissimo*) должен быть проинтонирован в более сдержанном динамическом тоне, чем оборот, предшествующий рассматриваемому. При этом вдумчивый пианист, конечно, не пройдет мимо изменения самой гармонической ситуации и оба аккорда (перед вторым оборотом), осуществляющие это изменение, также сыграет глуше и завуалированнее, чем аналогичные аккорды предыдущего такта.

Такого рода деталей, требующих от исполнителя активного творческого переосмысления, в тексте «Новеллы» немало. Если к тому же вспомнить, что В. А. Успенский в своих фортепианных пьесах вообще никогда не выставлял обозначений педали и аппликатуры, то круг проблем, при решении которых недостаточно опытный интерпретатор может испытать определенные затруднения, вырисовывается достаточно ясно.

Прежде всего, несколько слов о тематизме «Новеллы». При первом же знакомстве пьеса подкупает своим мелодическим обаянием. Его источник — взаимообогащение тех двух интонационных сфер, которые Успенский столь своеобразно синтезировал в своем композиторском творчестве. Мы имеем в виду богатейший мелос среднеазиатских музыкальных культур и песенные традиции русской классической школы, воспринятые композитором, так сказать, из «первых рук», от А. К. Лядова в Петербургской консерватории.

Стихия песенности буквально пронизывает «Новеллу» от начала и до конца. На протяжении всего сочинения мы отчетливо различаем ведущий мелодический голос, который как бы «парит» над остальной частью фактуры. Легко можно себе представить, что если бы в процессе создания «Новеллы» вдруг возникла необходимость закрепить на бумаге рождающийся замысел будущей пьесы, то композитор мог бы зафиксировать его в виде последовательной, непрерывной мелодической линии (так некогда Бетховен записал в одной из своих эскизных тетрадей первую часть Восемнадцатой сонаты). Очертания этой сквозной мелодической линии заставляют вспомнить о принципе развития, который лежит в основе многих узбекских лирических песен. Действительно, известное сходство здесь налицо:

относительно низкий регистр начального отрезка мелодии (в узбекской музыке — *даромад*) в результате ее постепенного восхождения сменяется средним (*урта аудж*), а затем и самым высоким (кульминационный раздел — *катта аудж*), после чего в заключительном эпизоде мелодическая линия вновь возвращается в первоначальный регистр.

Нет ничего удивительного в том, что подобного рода особенности узбекского фольклора находили органичное и убедительное претворение в произведениях В. А. Успенского, блестящего исследователя и знатока музыки народов Средней Азии. Особенности эти прослеживаются также и в тех опусах, при сочинении которых автор, по-видимому, не ставил перед собой цели этнографически точного воспроизведения национального колорита. Эта последняя задача к моменту создания «Новеллы» (апрель 1947 г.) была уже успешно решена композитором в ряде крупных, значительных творений — таких, как музыкальная драма «Фархад и Ширин»¹, «Узбекская поэма-рапсодия», «Туркменское капричио» для симфонического оркестра и многих других.

В «Новелле» же композитор как бы отходит от принципов, которыми он руководствовался ранее, и возвращается к некоему, значительно более абстрактному, «Востоку вообще», к тому представлению об ориентальном, которое исторически сложилось в русской классической музыке XIX — начала XX веков.

Разумеется, было бы неверно отрицать известные опосредованные связи интонационного строя «Новеллы» с узбекским мелосом. Однако при первом же прослушивании пьесы мы сразу чувствуем, что автор не ставил перед собой задачи максимального приближения к стилю и характеру народного музицирования. Скорее всего, он просто был увлечен естественно, неудержимо льющимся потоком музыки и смело отдавался свободному полету ничем не стесненной творческой фантазии.

Отмеченная выше непрерывность в развертывании основной мелодической линии «Новеллы» никоим образом не предопределяет ее одноплановости. Напротив, в своем развитии сквозная мелодия образует ряд ясно различимых фаз, контрастирующих между собой в образно-эмоциональном отношении. Эта важная особенность «Новеллы» сразу превращает пьесу из простого лирического высказывания в увлекательное повествование. Почему именно повествование? Но разве само название пьесы не заключает в себе намек на некий сюжет, на скрытую поэтическую программу? Круг ассоциаций автора станет понятнее, если мы вспомним, что на первой странице автографа пьесы имеется следующий подзаголовок: «На узбекскую тему «Оймома» из музыки к узбекской сказке «Ёрилташ».

¹ Вторая редакция драмы «Фархад и Ширин» создана в содружестве с Г. А. Мухелем.

В этой сказке повествуется о злоключениях двух сестер — Садари и Оймома, которых преследует злая мачеха. Подзаголовок был впоследствии автором снят. Композитор, по-видимому, хотел избежать всякой конкретизации своих образных представлений, рассчитывая лишь на воображение исполнителя и, конечно, на выразительную картинность самой музыки.

Подушаемся же в «Новеллу» внимательнее. Суровый речитативный вступительных тактов (1—8), сразу вводящий в напряженную атмосферу пьесы, предваряет мелодическое «цветение» первого лирического «ариозо». «Настроение» этого пленительного эпизода (такты 9—24), в общем как будто довольно светлого, все же противоречиво и изменчиво: с самого начала в нем различимы оттенки печали, неизъяснимого томления.

Мятая неуютность, постепенно разрастаясь, приводит к первому кульминационному взрыву (такты 25—30). Однако глоссиандообразный пассаж неожиданно, словно силой волшебства, переносит нас в совершенно иной мир. Заветные грезы почти обретают реальность (второе «ариозо», такты 31—38), но в нарастающем чувстве — прежняя уязвимость перед силами зла, на этот раз берущими верх (такты 39—47). Наступает вторая, генеральная кульминация! Последний мучительный возглас резко, внезапно обрывается, и в ответ ему, словно приговор, предопределяющий трагический исход событий, звучит фраза (такты 48—50), напоминающая своими интонациями вступительный раздел пьесы. Следующее затем третье «ариозо» — словно воспоминание и сожаление об утраченном навеки (такты 51—58). Былые надежды невозвратимы. В наступающее опеченение неожиданно вторгается резкий голос — угроза, прошепел или крик отчаяния? — и все постепенно стихает (такты 59—62). Пьеса завершена.

Даже столь беглое описание опуса Успенского (разумеется, как и всякое словесное разъяснение смысла музыки, оно по меньшей мере условно и в значительной мере носит субъективный характер) дает представление о той насыщенности драматическими коллизиями, которая отличает «Новеллу». Это важное достоинство пьесы начинаешь особенно ценить, когда с удивлением обнаруживаешь, что «Новелла», в сущности, совершенно монотематична. Ведь все ее разноплановые эпизоды (в том числе и столь контрастирующая с крайними разделами средняя часть) построены на трансформациях одной и той же короткой попевки, с которой слушатель знакомится уже в первых тактах пьесы.

Простыми, но впечатляющими приемами — сменой регистров, изменением гармонического контекста, искусным мелоди-

¹ Динамические указания В. А. Успенского исчерпываются здесь небольшими «вилочками» (< >). Это один из случаев, когда перед исполнителем возникает задача самому разгадать замысел автора.

ческим варьированием и развитием, введением контрапунктирующих подголосков, контрастными сопоставлениями ритмических фигур сопровождения, употреблением разнообразных фактурных формул — Успенский добивается необходимого преобразования этого единственного тематического зерна «Новеллы». Так само содержание пьесы обуславливает необходимость применения разнообразных композиционных средств и создает предпосылки для интересного и красочного фортепианного изложения.

Впрочем так же, вероятно, рождалась фактура и других сочинений Успенского для рояля. Упреки в известном пианистическом аскетизме, которые высказывались в их адрес, представляются не вполне справедливыми. Особенности фортепианного стиля каждой из этих пьес, в том числе и опусов, являющихся всего лишь оркестровыми переложениями, — тоже продиктованы, как нам кажется, своеобразием их замысла. Трудно, например, представить себе иной пианистический «наряд», чем тот, с помощью которого Успенский передал характерное звучание ансамбля народных инструментов, аккомпанирующего солисту-певцу в пьесе «Фрагмент из поэмы-рапсодии» — одном из произведений композитора, где исключительно достоверно воспроизводится колорит узбекской народной музыки¹. И все-таки в пианистическом изложении таких пьес-транскрипций заметны некие «родимые пятна» — следы их оркестрового происхождения.

«Новелла» же, с самого начала задуманная автором именно для рояля, представляется нам вершиной исканий Успенского в собственно фортепианной сфере. Достаточно разнообразная и выигрышная фактура пьесы прозвучит со свойственной ей привлекательностью лишь в том случае, если исполнитель хорошо представит себе и, конечно, осуществит все интерпретационные пожелания автора. Но орфография «Новеллы», как уже говорилось, выражает их не всегда ясно и точно.

Действительно, уже самый первый ее такт может поставить в тупик неопытного пианиста: ведь в тексте нет никаких артикуляционных обозначений. Разумеется, вслушавшись в изгибы начального мелодического «ростка», из которого разовьется все последующее, юный музыкант безусловно предпочтет **легатный** способ интонирования, наиболее уместный не только здесь, но и на протяжении большей части пьесы. Напротив, принципы педализации, которые вдумчивый интерпретатор изберет для исполнения **разноплановых** эпизодов «Новеллы»,

¹ Другое дело, что «Фрагмент» не всегда убедительно звучит на наших концертных эстрадах; некоторые пианисты, исполняя пьесу, недостаточно используют богатейшие тембровые возможности рояля. В этих случаях своеобразный замысел Успенского, конечно, не может получить достойного воплощения.

будут, вероятно, между собой сильно различаться. Например, почти беспедальная, сумрачная звучность, более всего соответствующая, на наш взгляд, характеру первого и третьего тактов пьесы, удачно оттенит важный контраст между речитативным вступлением и многими другими разделами «Новеллы», с их прямой, насыщенной красочными гармониями педальной атмосферой. Воссоздание такой атмосферы подразумевает, очевидно, применение приема сплошной запаздывающей педали.

В некоторых случаях сам авторский текст той или иной своей деталью как бы инспирирует определенный педальный эффект. Так, проставленные композитором в 51-м такте «французские» лиги, безусловно, свидетельствуют о необходимости как можно дольше поддерживать педалью глухой, «печальный» гул октавы $D_1 - D$ в басу. Думается, что прием этот уместен также при исполнении 9-го такта: с помощью педали, снимаемой **постепенно** в течение первых двух четвертей, можно продлить звучание басовой квинты предыдущего такта.

Вернемся, однако, к началу «Новеллы». Характерную группу из двух шестнадцатых и одной восьмой, приходящуюся в первом такте на последнюю четверть, необходимо играть совершенно точно в ритмическом отношении. К сожалению, довольно часто этот своеобразный оборот, неоднократно повторяющийся и в дальнейшем изложении пьесы, у некоторых исполнителей превращается в обыкновенную триольную фигуру.

В автографе «Новеллы» появление верхнего голоса во втором такте отмечено ремаркой *p* (*piano*). В начале следующего такта, где вновь звучит основная тема пьесы, автор выставил в рукописи обозначение *mf* (*mezzo forte*). Однако оба эти указания отсутствуют в издании УзГИЗа.

Существенное разночтение между автографом и печатной редакцией обнаруживается в изложении четвертого такта. В рукописи половинная нота f^1 (верхний нотоносец) слигована с приходящейся на третью четверть восьмушкой f^1 , которая, по мысли автора, должна быть лишь выдержана, но не сыграна вновь. Аналогичная лига связывает в автографе и соответствующие f в партии левой руки. Обе эти лиги в печатной версии опущены. Та же участь постигла и лигу, связывающую в рукописи два f 6-го такта (партия левой руки, вторая и четвертая восьмые).

Ведущая мелодия вступительного раздела «Новеллы» состоит из ряда отдельных импульсов-отрезков. Их разделяют выразительные реплики сопровождающих голосов. Для того чтобы и в 5-м такте сопровождение прозвучало сплетением певучих линий, а не воспринималось как простые аккорды, необходимо ясно проинтонировать мелодический ход $es^1 - f^1$ в партии правой руки.

Отвлечшись на мгновение от частных наблюдений, отметим привлекательнейшую черту «Новеллы» в целом: ее отличают изящество и чистота голосоведения — качества, присущие всем лучшим произведениям Успенского. И в этом отношении он выступает продолжателем традиций своего учителя А. К. Лядова, обладавшего, как известно, блестящим контрапунктическим мастерством.

15-й такт «Новеллы» в издании УзГИЗа искажен самым плачевным образом. Здесь в басовом голосе, несмотря на четырехчетвертной размер всей пьесы, указана только одна половинная нота е. Исполнители обычно разрешают это противоречие, выдерживая е на протяжении всего такта как целую ноту. Автограф вскрывает неправильность такого толкования и вносит необходимую ясность. Оказывается, в печатной версии просто пропущена вторая половинная нота такта — *fis*. Теперь замысел автора становится понятным: линия баса задумана здесь как **поступенная** последовательность звуков е, *fis*, *gis*.

Между 20-м и 21-м тактами мы рекомендуем сделать небольшую цезуру, которая отметит мелодическую и гармоническую завершенность отзвучавшего эпизода. Кстати, в 20-м такте, где необходимо удерживать басовое Е, пианист будет вынужден сыграть всю линию верхнего голоса в партии левой руки одним пальцем (легко соскальзывающим с клавиши на клавишу).

Далее следует обратить внимание еще на одну существенную неточность узгизовского издания: в его тексте пропущена лига автографа между последней восьмой 24-го и первой восьмой 25-го тактов (партия баса). Второе из этих *cis*, стало быть, не берется заново, а всего лишь продлевает звучание предшествующей ноты.

Продолжая размышления о принципах педализации, уместных при исполнении «Новеллы», рассмотрим педальную ситуацию в 25-м и 26-м тактах. Это место должно оставить впечатление стихийно разрастающейся звуковой лавины. Поэтому при желании, несмотря на частые смены гармоний, здесь можно на протяжении целого такта удерживать педалью глубокие басовые звуки *Cis* и *F*, создав из них как бы самостоятельный голос, который затем будет продолжен хроматической последовательностью басов *Fis*, *F*, *E* и т. д.

Наступает кульминационная фаза рассматриваемого фрагмента. Аккорд *fortissimo* на первой шестнадцатой 29-го такта интонационно завершает подводящую к нему постепенную триольную фигуру, образуя вместе с ней **ритмический** вариант (в противодвижении) заключительного мотива ведущей темы пьесы. Именно поэтому всякая задержка после триоли — например, из-за технического неудобства, связанного с октавным форшлагом, — крайне нежелательна: она воспринималась бы

здесь как возврат к постоянно повторявшейся ранее ритмической комбинации из двух шестнадцатых и восьмой. Учитывая все это, целесообразно играть триольную последовательность *cis*, *d*, *e* (партия левой руки) соответственно четвертым, третьим и вторым пальцами — аппликатурой, обеспечивающей, как нам кажется, наибольшую быстроту и уверенность при исполнении последующего скачка.

Приведем также один из возможных аппликатурных вариантов для быстрых фигураций 29-го такта.

Первый пассаж: правая рука — 3, 5, 2, 3, 1, 5, 2, 3, 1, 5, 2;
левая рука — 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 5.

Второй пассаж: правая рука — 4, 5, 2, 3, 1, 5, 2, 4, 1, 3, 1;
левая рука — 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3.

Между прочим, вполне вероятно, что во втором из этих пассажей четвертой нотой в партии левой руки должно быть не *cis*², как это указано в печатной версии и автографе, а *c*². На эту мысль наводит *бекар* перед *c*¹ — предпоследней в этом такте шестнадцатой нижнего нотоносца.

В следующем, 30-м, такте, который завершает рассматриваемый кульминационный эпизод, автор выставил обозначение *rit*. Поскольку после *rit*. ремарка *а tempo* отсутствует, исполнитель сам вынужден установить границы и характер предписываемого композитором замедления. Если пианист решит не распространять указание *rit*. на пассаж тридцать вторых, то отступление от темпа приобретает значение своеобразной ферматы, продлевающей звучание трели на второй четверти.

Однако вполне оправдано также и включение пассажа в сферу *rit*.; в этом случае особенно нежелательна всякая утрированность **степени** замедления: ведь пассаж легко может утратить присущую ему стремительность. И в том и в другом варианте темповый нюанс должен осуществляться отнюдь не произвольно: по существу, он представляет собой своего рода эластичное растяжение ясно осознаваемой исполнителем пульсации четвертных долей. Успенский тонко оттеняет этот необходимый для убедительной организации ритмики ориентир: пассаж, заполняющий 3-ю и 4-ю четверти такта, нотирован как две группы 32-х; каждая из этих групп имеет свои собственные вязки. Кстати, пассаж, о котором идет речь, подвергся в издании УзГИЗа грубому искажению: заключительный отрезок пассажа после *cis*³ должен исполняться октавою выше, чем это обозначено в тексте.

Так же обстоит дело и с первой квинтолью в 31-м такте (верхний нотоносец). Впрочем, точности ради отметим, что в автографе соответствующий знак (8.....) кончается почему-то сразу после первой октавы *e*² — *e*³.

Интересные проблемы выдвигает перед исполнителем следующий эпизод, где основная тема звучит с пленительной лирической открытостью и полнотой, сбросив, наконец, путы ости-

натных синкоп своего прежнего сопровождения. Необходимо, чтобы тема эта отчетливо воспринималась слушателем. Записывая этот фрагмент, Успенский настойчиво искал такие средства орфографии, которые наглядно отличали бы звуки, образующие главную мелодическую линию, от аккомпанементных шестнадцатых. Автограф свидетельствует о том, что вначале автор думал воспользоваться для этой цели дополнительными штилями. В издании УзГИЗа сделана попытка отметить мелодические ноты черточками (в частности, в 33-м такте). К сожалению, в расположении этих значков царит хаотический беспорядок, мешающий исполнителю уловить замысел автора. Но ведь в конце концов Успенский нашел решение стоявшей перед ним задачи: звуки, составляющие основную мелодическую мысль эпизода, записаны им с **октавными удвоениями**. Исключение составляют лишь 37-й и 38-й такты, где октав нет. Тут исполнитель сам вынужден устанавливать, следует ли наделить ту или иную шестнадцатую в партии правой руки тематическими полномочиями. Думается, что автор потому не отметил в этих тактах ведущую мелодию, что она как бы растворяется здесь в волнистых арабесках аккомпанементного орнамента.

В целом же интерпретатор постарается, вероятно, проинтонировать этот главный мелодический голос рельефно и насыщенно, передав свойственную ему протяжную распевность и широту дыхания. Достижению желаемого эффекта будут способствовать соответствующие приемы педализации.

Если почти всюду при исполнении этого фрагмента уместна густая, запаздывающая педаль на каждую половинную ноту баса, то на протяжении 32-го такта можно вообще не менять педали, продлив тем самым звучание мелодической октавы a^2 — a^3 . Аналогичная задача возникает в 34-м такте. Октава gis^2 — gis^3 покажется слушателю более протяженной и будет восприниматься почти как половина с точкой (в соответствии с пожеланиями автора), если менять педаль не сразу на третьей четверти такта, а несколько позже,— на девятой восьмой, **придержав** до этого момента **пальцами** предшествующие H и gis в партии левой руки. Разумеется, к этому приему может прибегнуть лишь пианист с достаточно большими руками.

В рассматриваемом эпизоде обращает на себя внимание лигатура в партии левой руки. У исполнителя может создаться впечатление, что композитор, наделяя триоли, приходящиеся на 2-ю и 4-ю четверти такта, **отдельными** лигами, хотел образовать из первых восьмых этих триолей как бы самостоятельный мелодический голос. Однако, на наш взгляд, подобное толкование не убедительно. Мелодическая линия, сформированная таким образом, оказалась бы в целом недостаточно содержательной интонационно. Трудно себе представить, чтобы автор, о тонком полифоническом мастерстве которого уже гово-

рилось выше, примирился бы с этим обстоятельством. К тому же, анализ других фортепианных сочинений Успенского ясно показывает, что лиги такого рода выставлялись им с одной целью: отметить триольную структуру фигурации. Никаких других — фразировочных, артикуляционных и т. д. — функций они в его пьесах обычно не выполняли. Впрочем, решение этого спорного вопроса должно быть в конечном счете предоставлено самому исполнителю.

Некоторые сомнения вызывает текст 39-го такта. Действительно ли четвертой шестнадцатой в партии правой руки должно быть cis^3 ? Ведь в аналогичном месте сходного 35-го такта стоит e^3 . К сожалению, обращение к автографу не решает вопроса: в автографе здесь также выставлено cis^3 . И все же можно предположить, что это спорное cis^3 — всего лишь описка автора.

Драматическое нагнетание приводит, в конце концов, к яркой кульминационной «вспышке» в 47-м такте. Возможно, исполнитель сочтет интересным подчеркнуть неожиданность, с какой обрывается стремительно взмывший кверху зигзагообразный пассаж триольных шестнадцатых. В этом случае целесообразно применить следующий прием: первый аккорд такта **беззвучно** перехватывается повторно, после чего на последней четверти меняется педаль. Так обеспечивается реальность указанной автором паузы верхнего нотоносца.

Однако вполне правомерен и другой исполнительский план. Чтобы избежать всякого предвосхищения столь важной в контексте пьесы смысловой цезуры перед 51-м тактом (где начинается как бы репризное — снова *ре минор!* — проведение основной темы с уже знакомым слушателю характерно синкопированным сопровождением), пианист, напротив, может захотеть сыграть по возможности целостно, почти на одном дыхании и кульминационный взлет и следующую за ним, постепенно снижающую трехтактную фразу. Избрав такую трактовку, исполнитель, вероятно, предпочтет удерживать педаль до самого конца 47-го такта, отказавшись от ее смены на паузе после пассажа.

Сам «репризный» раздел будет проинтонирован пианистом, разумеется, совершенно иначе, чем сходные эпизоды первой половины пьесы. Не навязывая своих образных ассоциаций — выше о них уже шла речь, — отметим только, что автор предписывает здесь *pianissimo* вместо *piano* 9-го или 21-го тактов. Однако этого различия достаточно, чтобы нацелить фантазию исполнителя на переосмысление не раз уже звучавшего музыкального материала.

В 56-м такте, несмотря на отсутствие каких-либо авторских динамических указаний, уместно, пожалуй, сделать небольшое *crescendo*: с его помощью легче оттенить тот скорбно-протестующий характер, который приобретает здесь основная тема пьесы.

Последующие два такта, в которых каждый мелодический и гармонический сдвиг словно заторможен и дается ценой мучительного цепящего напряжения, погружают слушателя в атмосферу роковой, трагической безысходности. Необходимая для интерпретации этого фрагмента предельная интонационная выразительность не может быть достигнута без тонкой дозировки динамических градаций фортепианной звучности, а, стало быть, без величайшего слухового контроля и отчетливости образных представлений в момент исполнения.

Наконец, заслуживает внимания фактура 59-го такта: когда пианист берет аккорд сопровождения, приходящийся на вторую четверть, оказывается невозможным удерживать в партии левой руки мелодическую половину с точкой f. Мы рекомендуем беззвучно перехватить эту ноту (первым пальцем) после аккорда второй четверти, сменив затем педаль на новой гармонии.

В заключение хочется выразить надежду, что высказанные выше текстологические замечания и исполнительские рекомендации окажутся бесполезными при подготовке нового издания «Новеллы», необходимость которого давно назрела.

А. М. ГЕККЕЛЬМАН

ОБ ИСПОЛНЕНИИ СЕДЬМОЙ СОНАТЫ А. Н. СКРЯБИНА

Седьмая соната дорога каждому, кто чтит скрябинскую музу. Одно из самых замечательных созданий автора «Прометей», соната эта находила признание и у тех, кого трудно назвать поклонниками скрябинского творчества. Достоинства ее высоко оценивал, например, даже И. Стравинский, который, по его словам (1960 г.), «никогда не любил ни одного такта из напыщенной музыки Скрябина»¹. Тем не менее, в 1913 году Стравинский писал Александру Николаевичу: «Вчера играл Вашу 7-ю сонату... Жду же Вас с нетерпением, чтобы показать и рассказать, что мне особенно дорого в ней»².

Вспомним, с каким благоговением относился к Седьмой сонате В. Софроницкий. «Всякий раз, когда его спрашивали, почему он не играет ее в концертах, следовал ответ: «Нет, мне нельзя ее играть. Вот сыграю — и тогда уже ничего из Скрябина для меня не останется. Делать будет на земле нечего и надо будет умирать. А я еще хочу жить»³.

Парадоксальность вывода, к которому приводило В. Софроницкого восхищение этим скрябинским шедевром, по счастью, не разделяется другими нашими исполнителями: 64-й опус все чаще звучит и на концертной эстраде, и в классах консерваторий...

Седьмая соната сочинялась Скрябиным в 1911—1912 годах, вскоре после создания «Прометей» (1909—1910), с которым она тесно связана всем строем своих образов. Первым исполнителем сонаты был автор. Он сыграл ее 21 февраля 1912 г. в концерте Московского филармонического общества, а затем и в своем петербургском клавирабенде, состоявшемся 8 апреля 1912 г. Отзыв рецензента «Русской музыкальной газеты» на эту премьеру не был слишком благосклонным⁴. Гармонии и «настроение» сонаты при первом прослушивании показались ему сбивчивыми, неясными, сумбурными, и вообще это произведение он воспринял всего лишь как эскиз того, что Скрябин может дать в будущем.

Впервые соната была напечатана Русским музыкальным издательством С. Кусевицкого в 1913 г. В двадцатых годах

¹ Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971, с. 47.

² А. Н. Скрябин. Письма. М., 1965, с. 610.

³ Воспоминания о Софроницком. М., 1970, с. 304.

⁴ «Русская музыкальная газета», 1912, № 12, с. 394—395.



Музыкальный сектор Госиздата выпустил новое издание сочинений Скрябина, в том числе и Седьмой сонаты. Это издание редактировалось авторитетной комиссией, в состав которой входили Н. С. Жилев, А. Н. Александров, А. Б. Гольденвейзер, Н. Я. Мясковский, В. М. Беляев, Л. Л. Сабанев и др. Комиссия проделала огромную работу. По существу, именно тогда был установлен тот канонический текст произведений Скрябина, который лег в основу всех последующих советских переизданий. В частности, в текст Седьмой сонаты были внесены все исправления и изменения, сделанные самим Скрябиным во втором прижизненном издании; был устранен ряд других существенных опечаток и неточностей первых публикаций. Можно думать, однако, что в те годы редакторы Музсектора не имели в своем распоряжении авторской рукописи этого сочинения.

В наши же дни черновой автограф и эскизы Седьмой сонаты, хранящиеся в библиотеке Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки¹, доступны каждому, кто интересуется скрябинским творчеством.

Знакомство с автографом большого композитора — всегда волнующее событие для исполнителя. Даже внешний вид рукописи, особенности почерка, способ начертания нотных знаков, каждая, самая незначительная деталь — все, кажется, открывает тайны святая святых — творческой лаборатории автора, способствует более полному и глубокому постижению его сокровенных замыслов. Внимательный анализ автографа Седьмой сонаты позволяет, кроме того, уточнить ряд спорных и сомнительных моментов печатного текста, выяснение которых особенно важно именно в интерпретационном плане. В дальнейшем изложении мы не раз еще обратимся к свидетельству этого ценнейшего источника.

Седьмая соната бесконечно трудна для исполнения. И, разумеется, не только в чисто техническом отношении. Она предъявляет огромные требования к фантазии исполнителя.

Всякая убедительная интерпретация сонаты непременно окажется в то же время и современной: ведь именно нашей эпохе, эпохе ошеломляющих космических подвигов и революционных преобразований, особенно созвучны пафос и размах скрябинских дерзновений, неудержимый, свободный полет его творческой фантазии, волнующее предчувствие грядущего преобразования мира. Чуткий и талантливый исполнитель сумеет оттенить своей игрой именно те черты скрябинской музыки, которые особенно понятны и дороги современному слушателю.

На наш взгляд, авторские пояснения к сонате следует рассматривать как некий вспомогательный материал, как своеобразное поэтическое дополнение к собственно музыкальному повествованию. Они, безусловно, стимулируют фантазию исполнителя и помогают ему глубже постичь неповторимую природу скрябинских музыкальных образов. Проходящая красной нитью через скрябинское творчество идея опьяняющей радости созидания, беспредельной, окрыляющей упоенности творчеством, открывает нам истинный смысл его философских аллегорий. По существу, перед нами своеобразная попытка осознать и запечатлеть закономерности вновь и вновь переживаемого им самим творческого процесса¹.

Седьмую Скрябин называл «белой мессой». И пояснял: «В ней есть что-то торжественное и в то же время жесткое, неумолимое...»².

Сонату открывают зловеще-призывные фанфары главной партии, которые сам Скрябин назвал «темой воли»³:

Интересно, что в черновом автографе началу сонаты предпослана впечатляющая ремарка «Prophétique» (пророчески!),

¹ Подтверждением этой точки зрения могут служить высказывания самого Скрябина: «Производить анализ действительности, значит изучать природу моего деятельного сознания, моего свободного творчества». Или: «Человек может объяснить весь космос, изучая лишь одного себя» (Б. Ф. Шлецер. А. Н. Скрябин, том I, Берлин, 1923, с. 208).

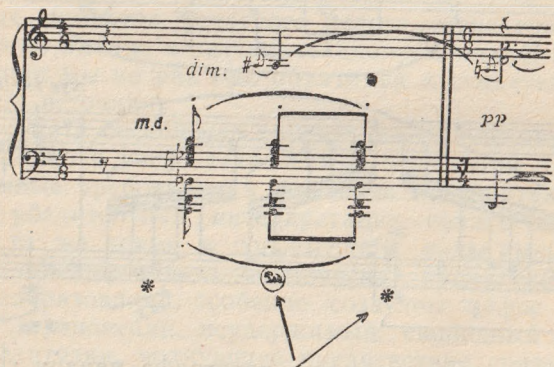
² Сабанев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925, с. 135.

³ Сабанев Л. Цит. соч., с. 104.

¹ Гос. Центр. музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. М., фонд А. Н. Скрябина, инв. №№ ф—44, ф—31.

повторенная затем при новом проведении фанфарной темы главной партии в разработке. Своим обозначением Скрябин хотел, по-видимому, отметить какую-то существенную грань этого образа, столь важного в драматургическом контексте сонаты. В испепеляюще грозном фанфарном заклинании — и ужас возмездия, и мрачная радость свершения, и неукротимая творческая воля, и хищное упоение... Образная емкость его необычайно велика. Не удивительно, что впоследствии Скрябин вообще отказывается от попытки найти этой музыке словесный эквивалент. Теперь в начале сонаты стоит нейтральное «Allegro».

«Мистически грозная»¹ (Скрябин) «тема воли» тотчас сменяется таинственно звучащими («*mystérieusement sonore*») ударами колокола, сопровождающими выразительный секундовый мотив (четвертый такт примера 1). Эти аккорды — важнейшая лейтгармония сонаты, играющая в дальнейшем огромную тематическую роль (стихия колокольного звона буквально пронизывает сочинение с начала до конца!). Следуя авторской ремарке, исполнитель должен оттенить этот новый звуковой образ заново нажатой педалью. Замысел автора недвусмыслен: в автографе сонаты педальные указания Скрябина во всех аналогичных случаях идентичны. Между тем, в любом из известных автору этих строк изданий сонаты мы находим в соответствующем эпизоде разработки (такт 92) ошибочные педальные обозначения, явно искажающие намерения Скрябина (в примере они обозначены кружком):



Обратим внимание на предписанную Скрябиным в этом такте выразительную артикуляцию. Сравним соответствующие указания в ряде других случаев, когда звучат таинственные скрябинские колокола (такты 10—11, 26—27, 36, 204, 281, чет-

¹ Сабанеев Л. Цит. соч., с. 104.

вертый такт примера 1). Какое ошеломляющее богатство исполнительских вариантов! Какой урок каждому, кто захочет попытаться глубже проникнуть в подлинный замысел Скрябина, захочет уловить все многообразие применявшихся им пианистических приемов! Благодаря Л. Сабанееву, мы имеем возможность представить себе, как исполнял эти «колокольные» эпизоды сонаты сам автор. Они возникали «под его руками как бы в двух планах, близком и удаленном, так что не все звуки гармонии были равно сильны, а часть звучала ярко и реально, другая была отзвуком, как бы отсветом первой...»¹

Думается, что во многих случаях наиболее весомо должны интонироваться именно четвертные тритоновые ходы. Подобное решение способствует созданию выразительной звуковой перспективы. Хотелось бы также посоветовать воздерживаться при исполнении этих эпизодов от *rubato*. Мерность биений еще более укрепит у слушателя подразумеваемые здесь ассоциации с набатной стихией.

Итак, отзвучал венчавший развитие первой темы главной партии семитактный «колокольный» эпизод с его грозными тритоновыми интонациями².

Следующая затем связующая партия (такты 17—28) — в правой руке здесь интересно трансформируются в разложенные последовательности уже знакомые слушателю колокольные комплексы главной партии — ставит перед нами еще одну важную исполнительскую проблему. Скрябин указывает здесь перемену размера: прежние четыре восьмых (4/8) сменяются шестью восьмыми (6/8). Сразу возникает вопрос: считать ли каждую восьмую в такте нового размера равной восьмой предыдущего эпизода (и тогда связующая будет исполняться существенно медленнее, чем главная партия), или, напротив, шесть восьмых связующей в совокупности равны четырем восьмым главной партии (т. е. длительность такта и в том и в другом размере остается одинаковой)? Прямых указаний по этому поводу Скрябин в Седьмой сонате не дает.

С подобного рода дилеммой исполнитель скрябинских произведений сталкивается довольно часто (вспомним, например, поэму ор. 52 №1, где размер меняется чуть ли не в каждом такте). Решение ее в каждом отдельном случае подсказывается самим смыслом музыки. В Седьмой сонате наиболее уместным представляется соотношение $6/8 = 4/8$. Подобное традиционное толкование, часто напрашивающееся во многих фортепианных сочинениях Скрябина позднего периода, по-видимому, казалось ему как бы само собою разумеющимся и поэтому не требующим никаких оговорок. В Седьмой сонате встречается также соот-

¹ Сабанеев Л. Цит. соч., с. 135.

² В некоторых исследованиях этот эпизод (такты 10—16) рассматривается как начало связующей партии.

ношение $4/8 = 2/4$ (такты 76—77). В контексте опуса 64, при отсутствии каких-либо авторских примечаний, переход от одного из этих размеров к другому, по-видимому, не может быть истолкован иначе. Таким образом, мы приходим к установлению некоей общей для всей сонаты тактовой пульсации: $6/8 = 4/8 = 2/4$.

Для Седьмой сонаты, как, впрочем, и для многих других поздних сочинений Скрябина, характерна исключительная изощренность ритмического рисунка, ставящая недостаточно опытного исполнителя лицом к лицу с опасностью расплывчатости и неясности. Последовательная реализация в процессе игры установленного выше принципа, раскрывающего, как нам кажется, одну из существенных сторон авторского замысла, поможет пианисту «собрать» воедино все разноплановые эпизоды сонаты и, тем самым, будет способствовать цельности интерпретации. Значит ли это, что всю сонату с начала до конца следует играть в одном темпе? Разумеется, нет.

Установив некую условную тождественность всех тактов пьесы в смысле их протяженности, создав, таким образом, определенный метрический каркас, исполнитель как раз и получает возможность сосредоточить свое внимание на оговоренных автором изменениях темпа, привносящих в обнаруженное нами единство необходимый момент многообразия. Более того, именно теперь пианист может обратиться и к тем тонким различиям метра, которые с такой тщательностью обозначены в тексте сонаты. В самом деле, что имеет в виду Скрябин, обособляя, скажем, двухчетвертные эпизоды от тех, которые отмечены им метрическим указанием $4/8$? Совершенно ясно, что большая устремленность, полетная окрыленность первых противопоставляется, таким образом, весомости, трагедийной значительности вторых. Выставляя $4/8$ только в тех эпизодах, где звучат «пророческие» возгласы и «колокола» из главной партии, автор несомненно имел в виду выпуклое, приподнято-торжественное произнесение каждой восьмой. Интересно, что в коде этот же тематический материал (впервые!) нотирован на $2/4$ (такты 237—252). Одного этого обстоятельства достаточно, чтобы нацелить фантазию исполнителя на образное переосмысление не раз уже прозвучавших тем в соответствии с результативным, драматургически итоговым значением коды.

Все эти метрические контрасты будут оттенены более рельефно, если при исполнении сонаты руководствоваться установленным выше принципом приблизительного тактового равенства. Так, в случае, когда следуют один за другим эпизоды на $4/8$ и $6/8$, этот принцип подчеркнет противопоставление четности первого из этих размеров триольной группировке восьмых во втором. Тем самым углубляется, например, столь важный в драматургии сонаты контраст между главной партией ($4/8$) и всей сферой побочной, к которой примыкает подводящая к

ней связующая ($6/8$). Разумеется, речь идет лишь о контрасте господствующих тенденций. Ведь и в самой главной партии есть элемент триольности в фактуре шестнадцатых. С другой стороны, в каждом такте побочной темы триольных групп две, т. е. четное количество (что становится особенно заметным при проведении этой темы на $2/4$ в заключительной партии (такты 69—72)).

В Седьмой сонате встречается еще один размер — $3/4$. Мы находим его впервые в побочной партии экспозиции (такты 29—35 и 39—42, нижний нотеносец). И этот размер может быть включен в установленное нами тождество, поскольку $3/4 = 6/8$, что явствует из самого скрябинского текста:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked with the tempo instruction "avec une céleste volupté" and the dynamic marking "p". The second system is marked with "pp". The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations like "2do" and "x2" in the bass staff of the first system.

Указывая в партии левой руки трехчетвертной размер (см. пример), Скрябин обращает наше внимание на изощренную полиритмию побочной партии и трехдольное строение выразительного мотива ее первого противосложения (в последующих проведениях ритмическая ситуация еще более усложнится введением второго противосложения в партии правой руки).

На важной роли этого мотива в системе тематических связей сонаты необходимо остановиться подробнее. Он и в дальнейшем очень часто будет сопутствовать появлению темы побочной партии — это совершенно очевидно. Но странным образом ускользал от внимания исследователей Седьмой сонаты тот факт, что именно этот мотив является эмбрионом, из которого расцветает чарующая мелодия одного из впечатляющих

фрагментов коды (такты 297—306)¹. Именно поэтому не вполне точно было бы связывать происхождение этой мелодии только с одним из мотивов заключительной партии сонаты² или квалифицировать ее как совершенно новую тему³.

Последняя трактовка восходит еще к Л. Л. Сабанееву⁴, который рассказывает, что некий эпизод «огней», впоследствии включенный в Седьмую сонату, был сочинен Скрябиным задолго до ее создания, чуть ли не одновременно с Третьей симфонией. Вполне вероятно, что речь идет об указанном фрагменте коды. Но значит ли это, что эпизод «огней» так и остался обособленным островком в контексте сонаты? никоим образом. Такое у Скрябина было бы просто невыносимым. Если сочинение этого эпизода и предшествовало рождению сонаты, то совершенно очевидно, что он дал строительный материал для ее важнейшего тематического узла — побочной партии и, стало быть, органично влился в музыкальную плоть нового произведения:

Первое противосложение побочной партии (в репризе)

Второе противосложение побочной партии

мелодия эпизода коды

Мы видим, что начало мелодической фразы из коды дословно воспроизводит первое противосложение побочной партии. В последующем развитии этой фразы, пожалуй, можно уловить отдаленную интонационную общность и с контурами второго противосложения...

По словам Л. Сабанеева, Скрябин считал характерным для темы побочной партии «полное отсутствие чувственности и ли-

¹ В автографе этот фрагмент отмечен ремаркой «avec ivresse» (с упоением, восторгом, опьянением).

² Альшванг А. А. О философской системе Скрябина. «А. Н. Скрябин». Сборник к 25-летию со дня смерти. М. — Л., 1940, с. 178.

³ Павчинский С. О крупных фортепианных произведениях Скрябина позднего периода. «А. Н. Скрябин». Сборник статей. М., 1973, с. 445.

⁴ Сабанеев Л. Цит. соч., с. 105.

ризма» и трактовал ее как «чистую мистику»¹. Заключение побочной партии (такты 47—59) он комментировал так: «...все заволакивается тучами...», «лик солнечной воли застилается туманами...»².

Обратим внимание на авторскую педаль в первом такте побочной партии (пример 3). Это педальное обозначение мы находим в автографе сонаты. Однако оно почему-то отсутствует во всех известных нам изданиях.

Рукописные эскизы Скрябина содержат еще несколько педальных указаний, относящихся к рассматриваемому разделу Седьмой сонаты. Их также нет в печатной версии. Так, например, в одном из эскизов автор отмечает смену педали в 43-м такте сонаты, обращая тем самым наше внимание на капризные переливы ласкающих гармоний:

pp

5

5

В черновиках педальные обозначения имеются также в тактах 47 и 51, где так «погребально» звучит в левой руке ход на уменьшенную сексту — предостерегающая реминисценция из главной партии:

poco meno vivo

pp

5

5

Упомянутый ход на уменьшенную сексту оба раза сменяется нисходящей тритоновой интонацией из «колокольного» эпизода главной партии (такты 48—50 и 52—54), и в контрапунк-

¹ Сабанеев Л. Цит. соч., с. 135.

² Сабанеев Л. Цит. соч., с. 136.

те с тематическим материалом правой руки здесь возникает, таким образом, некий синтез элементов главной и побочной партий.

Внезапный «взлет», «максимальная окрыленность» — так Скрябин¹ характеризовал начинающуюся в такте 60 заключительную партию (*animé, ailé* — с воодушевлением, «крылато»). Будто избавившись от земных тяготений, пролетает преображенная тема побочной (*tres animé, ailé*, такты 69—72). Легкие аккорды сопровождения словно направляют ее полет. Исполнителю с небольшими руками трудно сыграть эти аккорды прозрачно, почти невесомо и в то же время совершенно точно. Обратимся за помощью к самому Скрябину. Приводимый ниже эпизод (пример 7, такты 277—280), где побочную тему сопровождают совершенно аналогичные аккордовые комплексы, только в арпеджированном виде, показывает, что и в интересующем нас месте заключительной партии аккорды в левой руке могут быть тоже слегка разбиты. Важно только, чтобы басовый звук (как в примере 7) был взят точно на сильное время. Сыгранная чуть позже остальная часть аккорда (в частности, верхняя его нота), разумеется, всегда должна звучать несколько слабее, чем бас:

«...Искры, огненный фонтан... искрометный»² — даже если бы до нас не дошли эти скрябинские пояснения, относящиеся к последнему эпизоду заключительной партии (*étincelant* — свер-

¹ Сабанев Л. Цит. соч., с. 136.

² Сабанев Л. Цит. соч., с. 136.

жающий, искрящийся — такты 73—76)¹, все равно сама музыка рождала бы у слушателей аналогичные ассоциации: нотки мотива правой руки (представляющего собой, по-видимому, свободную трансформацию возгласов главной партии) действительно, словно брызжут искрами, отрываясь от притяжения ритмически опорных басовых звуков...

Естественное увлечение этим сверкающим потоком (а оно овладевало при исполнении этого места также и автором, который «сам как бы собирался взлететь... напряженно дышал и подсакивал на стуле, точно в самом деле хотел отделиться от него, смотрел куда-то вверх, почти закинув голову...»²) не должно помешать интерпретатору сонаты совершенно точно воспроизвести причудливые ритмические соотношения партии правой и левой рук. «Искоркам» и противопоставляются, и вторят перепархивающие с одной опорной доли такта на другую секундовые мотивы, хорейность которых Скрябин каждый раз старательно подчеркивает соответствующими виолочками. Пробразование этих мотивов, пожалуй, можно считать секундовую интонацию среднего голоса из 4-го и 5-го тактов главной партии (пример 1).

Правомерность такой трактовки подтверждается, между прочим, и одинаковой во всех случаях нотацией (в этом отношении Скрябин всегда исключительно пунктуален): обе ноты каждого мотива всегда записываются как одноименные, только вторая альтерирована на полутон ниже. Однако в заключительной партии сонаты эти мотивы, да впрочем и весь «искрометный» эпизод в целом, воспринимаются как нечто совершенно новое, неожиданное и манящее...

Итак, экспозиция завершена. Причудливые тематические переплетения элементов главной и побочной партий, которые мы в ней обнаружили, еще раз свидетельствуют об интересной взаимосвязи всех разделов экспозиции — этих отдельных звеньев последовательного повествования. При этом нельзя отрицать и некоторой эмоционально-образной обособленности каждого из разделов, быть может, пока скорее «сосуществующих», чем вовлеченных в единый процесс развития. Исполнителю сонаты поэтому действительно грозит опасность утратить или недостаточно ясно воспроизвести те тонкие и своеобразные драматургические взаимоотношения между ними, которые делают экспозицию Седьмой сонаты не просто рядом самостоятельных эпизодов («вместо сонаты — двадцать четыре прелюдии» — говорил в таких случаях Г. Г. Нейгауз), а целостной системой образов. Последовательное выявление в процессе игры обнаруженного нами принципа строго определенных, глубоко продуманных автором метрических и темповых соотношений как

¹ Некоторые исследователи считают этот эпизод началом разработки.

² Сабанев Л. Цит. соч., с. 136.

раз и явится одним из средств, способствующих преодолению фрагментарности в исполнении.

В разработке (такты 77—168) подобного рода опасность, пожалуй, уже почти не грозит интерпретатору сонаты. Неукротимый порыв в неизведанное, сквозная, увлекающая за собой устремленность вперед, к манящей цели, ощущаются здесь столь ясно, что каждый эпизод воспринимается лишь как этап, как средство ее достижения.

Этому впечатлению способствует и тонко задуманный автором темповый план: на протяжении большей части разработки мы находим всего лишь одно темповое указание — *rosso più vivo* (такт 103). Следующее обозначение, касающееся темпа, — *subito meno vivo* (такт 156) — отмечает качественно новую фазу разработки: исключительно важный в контексте сонаты эпизод «растущих звонов» (Скрябин)¹. Этим резким темповым сдвигом нам словно дают понять всю значительность происходящего. Возникает ощущение, что вожделенная цель, к которой так стремительно неся поток тем, мотивов, образов, — уже совсем близка...

Однако эта конечная цель вдруг таинственно ускользает (*molto più vivo*, такт 161) и как бы заменяется другой, мнимой, вынужденно избранной целью: повторением (разумеется, на совершенно ином уровне, в новом освещении) начального этапа всей эпопеи — громовыми (*foudroyant!*) «гласами» «архангельской трубы», «священными заклинаниями» (Скрябин)² репризного проведения главной партии. И становится ясно: движение по извечной спирали бытия теперь непременно будет продолжено... Ведь конечная цель — опять далека и весь процесс ее достижения неизбежно должен повториться³.

Вернемся, однако, к началу разработки. В ее 11-м такте (87-й такт сонаты) мы обнаруживаем авторскую ремарку *onduleux, insinuant* (струясь, вкрадчиво), которая легко ассоциируется с характером гибкой волнообразной фигурации в партии левой руки. Однако сначала эта ремарка, как о том свидетельствует автограф, находилась также в тактах 81 и 93, т. е. в первых тактах тех эпизодов, где появляется сама тема

¹ Сабанев Л. Цит. соч., с. 137.

² Там же, с. 137.

³ Решающий переломный момент наступит только в коде сонаты. Приближение этого рокового мгновения, которое прервет, прекратит вдруг все предшествующее развитие, мы сможем безошибочно ощутить по уже знакомым нам,стораживающим симптомам: вновь точно такое же, как в конце разработки резкое смещение временных координат, крутое, внезапное, тормозящее темпа *subito più lento*, (т. 319), разгул той же набатной стихии, достигающий здесь своего апогея. И вот, наконец, чудовищный «пятиэтажный» аккорд словно разверзает пространство и повергает нас в бездну. На этот раз катастрофа свершилась. «Гармонический расцвет (экстаз)» возвращает вселенную «в состояние покоя, небытия»... (из «философских» высказываний Скрябина, см. Б. Ф. Шлецер, цит. соч., с. 97).

побочной партии. Вполне вероятно, что Скрябин первоначально относил свое обозначение к каждому из этих эпизодов в целом.

Тонкими обозначениями лигатуры и динамики автор обращает наше внимание на синтаксическое строение рассматриваемых фрагментов. Сначала (на *pp*, с небольшими *sf* и *dim.* в середине) целиком звучит тема побочной партии; затем на другом звуковом уровне (*p*) как бы исследуется заключительный мотив этой темы, после чего она вновь излагается полностью. Аналогично построен эпизод, начинающийся с такта 127.

Эти структурные подробности должны быть осознаны и выпукло проинтонированы исполнителем.

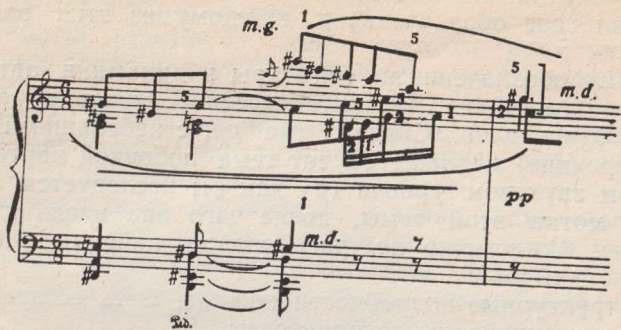
В автографе сонаты, в такте 101, есть еще одна авторская ремарка — *avec effroi* (с ужасом), относящаяся к тому фрагменту, об исполнении которого Скрябиным Сабанев рассказывает: «...Он делал странное, «внимательное лицо», озираясь на своего собеседника... «Правда, это странные гармонии?... Правда, как странно?...» — спрашивал он... Что-то сонное и кошмарное было в его тоне и во взгляде его словно галлюцинирующих глаз...»¹

Впоследствии Скрябин, по-видимому, отказался от этого обозначения, сочтя его, очевидно, слишком сильным, слишком концентрированным выражением едва намеченного в этом фрагменте скрытого напряжения, мучительного подспудного нагнетания внутренних противоречий, разрешающихся затем (такт 103) в резком гармоническом сдвиге.

Весь фрагмент построен на имитационных проведениях все той же побочной темы. Однако он представляет ее в совершенно новом эмоциональном ключе, исполненном таинственности и сумрачности. Ремарка автографа *avec effroi* как раз и должна была обратить внимание исполнителя на образное переосмысление уже знакомого по экспозиции музыкального материала. На этом примере мы видим, что словесные обозначения Скрябина почти всегда действительно фиксируют выражаемые музыкой тонкие градации психологических состояний (последние непременно должны быть прочувствованы и переданы исполнителем), а не просто отмечают, как это может иногда показаться, ту раз и навсегда определенную роль, которую, по мысли Скрябина, каждый образ-символ призван сыграть в «философском» сценарии музыкального произведения.

Фактура рассматриваемого фрагмента очень сложна. Быть может, исполнителю кое-где стоит несколько перераспределить ее между руками. 99-й такт, например, можно сыграть следующим образом:

¹ Сабанев Л. Цит. соч., с. 137.



Прием перекрещивания рук, к которому мы здесь прибегаем, не был характерен для скрябинского пианизма, как это справедливо отмечает С. Е. Фейнберг¹. Однако в ряде случаев, когда обстоятельства того требовали, Скрябин все же допускал перекидывание руки через руку (вспомним, например, поэму ор. 69 №1, поэму «К пламени»).

В репризе сонаты (такты 169—236) темы сменяют друг друга в той же последовательности, что и в экспозиции².

Некоторые из них изложены почти так же, как в первом разделе сонаты, иные — как, например, тема главной партии, — одеваются в новый пианистический наряд, еще более ярко раскрывающий их образную сущность. Однако те и другие в интерпретации опытного пианиста прозвучат здесь словно преображенными: общий исполнительский тонус должен стать гораздо более приподнятым и накаленным, чем в экспозиции.

Проведение главной партии в репризе, представляющее собою первую генеральную кульминацию сонаты (еще раз напомним скрябинские комментарии к этому эпизоду: «священные гласы», «архангельская труба», «возгласы при священном заклинании»³), подразумевает огромный масштаб звучности. По свидетельству Сабанеева, у самого автора здесь «никогда не хватало силы, и он комкал это замечательное по музыке и по смелости гармоний место»⁴.

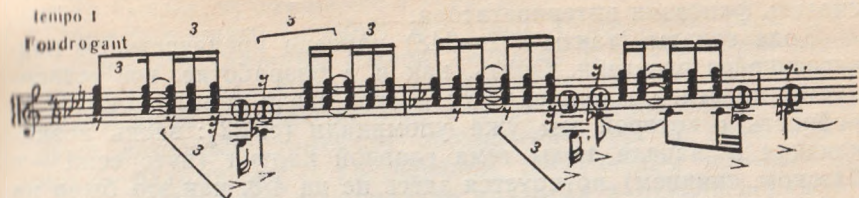
В самом деле, при исполнении этого фрагмента необходимо добиться исключительной насыщенности звука. Рекомендуем в партии правой руки применять следующую аппликацию:

¹ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1965, с. 101.

² Последние 8 (73—80) тактов экспозиции не имеют аналогии в репризе. Материал этот перенесен автором в код сонаты. Реприза, таким образом, согласно нашей трактовке формы сонаты (см. примечание на с. 39) должна быть признана усеченной.

³ Сабанеев Л. Цит. соч., с. 137.

⁴ Там же.



В такте 176 следует совершенно точно воспроизвести изменившийся ритмический рисунок темы главной партии (правая рука, последняя нота такта 16-я, а не 32-я, как в экспозиции). Эта как будто бы незначительная на первый взгляд деталь имеет глубокий образный смысл: она подчеркивает «трудность» достижения вершины в мелодическом развитии темы и великомерно передает мучительную напряженность последнего фанфарного возгласа.

Та же тенденция к расширению масштабов обнаруживается в следующем затем четырехтакте «колокольных звонов» (такты 179—182): уже знакомый нам тритоновый ход в партии левой руки дается здесь в увеличении (вместо четвертей — половинные длительности).

Связующая партия в репризе (такты 183—196) также должна прозвучать более приподнято и возбужденно, чем в начале сонаты. Не случайно автор настаивает здесь на импульсивном *accelerando* с последующим *a tempo*. Это новые темповые нюансы, которых не было в соответствующих местах экспозиции.

Интересные проблемы выдвигает перед нами интерпретация последних четырех тактов связующей партии репризы (огачеих — беспокойно, такты 193—196). Автору этих строк всегда казалось, что неожиданное *mf*, проставленное во всех изданиях сонаты в начале такта 196, недостаточно согласуется со смыслом самой музыки. И действительно, ознакомившись с изложением этого эпизода в автографе, мы убеждаемся, что спорное *mezzo-forte* в нем вообще отсутствует и, по всей вероятности, просто является опечаткой.

Исполнителю сонаты небезынтересно узнать, что в черновом автографе в начале такта 226 (изложенного, правда, иначе, чем в окончательной редакции) стоит *фермата* (*rosso*) и *rosso sf.* Это последнее указание едва ли не более убедительно, чем заменяющее его ныне (в печатной версии) несколько категоричное *f.*

Два других исполнительских указания автографа, относящиеся к заключительной партии репризы, вообще отсутствуют во всех изданиях сонаты. В начале такта 229 в автографе стоит *p* (*piano*), аналогичное соответствующему обозначению экспозиции. Трехтакту (234—236), завершающему репризу, в автографе предпосылается (в отличие от экспозиции) указание *chiaro*

(зачарованно!). Этот исполнительский нюанс может многое сказать фантазии интерпретатора.

Кода сонаты (такты 237—343) напоена предчувствием надвигающейся развязки. Опять, как и в разработке, все устремляется вперед, к манящей цели. В этой связи немаловажна подробность, о которой мы уже упоминали (с. 22): вновь возникающая в начале коды тема главной партии (avec éclat — с блеском, сиянием) нотруется здесь не на 4/8, как это было на протяжении всей сонаты, а на 2/4.

Далее снова звучат «таинственные» (mystérieusement) колокола (такты 249—252), появляется чарующе преображенная тема побочной партии (такты 253—260), avec une volupté radieuse, extatique (с лучезарным сладострастием, экстатически) — и на какой-то момент возникает иллюзия, будто разворачивается нечто подобное новой репризе — еще один виток сакраментальной онтологической спирали...

Однако далее, начиная с такта 261, музыкальная ткань «постепенно окрыляется» — этими словами сам Скрябин, по свидетельству Сабанеева, великолепно описавшего авторское исполнение коды сонаты, комментировал «последующие развивающиеся «взлеты», когда в левой руке звучит тема «воли». И его (Скрябина — А. Г.) правая рука действительно совершала какие-то взлеты... (пример — А. Г.):



Он их играл на самом деле так (пример — А. Г.):



«А тут наступает «vertige» — это полное головокружение... это уже вот что», — и он делал какое-то выразительное вращательное движение руками, долженствовавшее изображать этот vertige. Затем шли «огненные искры», переходившие в тот грандиозный заключительный набат, во время исполнения которого А. Н. уже по-настоящему подскакивал за инструментом... «Это последний танец!.. Все должно кончиться, изойти танцем... И затем уже это изливание...»¹ «...С необычным чувством он оканчивал сонату, как бы растворяясь в чем-то. «Это послед-

¹ Сабанеев Л. Цит. соч., с. 138.

нее», ...«Это есть то изливание и затем то ослабление, которое всегда бывает, исчезновение в небытие...»¹.

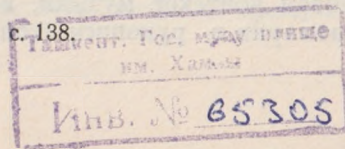
Между прочим, Скрябин не сразу решил, как разъяснить будущим исполнителям сонаты характер и смысл этого завершающего эпизода. Указание «smorzando», которое мы обнаруживаем ныне в заключительном такте печатной версии, в черновом автографе заменяли обозначения *ppp*. И, быть может, именно размышляя о растворении, постепенном исчезновении звучности, Скрябин машинально начертил в рукописи рядом с последним (еще физически слышимым) тактом сонаты примерно следующее:



Изложение коды во всех изданиях не свободно от неточностей. В такте 245 обычно приводятся педальные обозначения, смысл которых не вполне ясен. В автографе сонаты мы обнаруживаем в этом такте совершенно иные указания педали: более точно, на наш взгляд, раскрывающие авторский замысел:



¹ Сабанеев Л. Цит. соч., с. 138.



Точки и черточки, поставленные Скрябиным в 245-м такте автографа над первыми тремя нотами в партии правой руки, в печатной версии, как мы видим, вообще отсутствуют. Аналогичные обозначения мы находим и в 247-м такте рукописи (партия правой руки).

Отметим еще ряд неточностей текста, повторяющихся во всех изданиях сонаты. В такте 263 педальная ремарка автографа, сделанная карандашом, представляется более обоснованной, чем соответствующее обозначение печатной версии:

Карандашные пометки автографа

Текст всех изданий

Анализируя выше темповые сдвиги в конце разработки, мы уже пытались истолковать смысл внезапного торможения темпа в 319-м такте коды, когда в оргиастически головокружительный танец в последний раз вплетаются магические удары колокола, — *subito più lento* здесь словно возвещает надвигающуюся катастрофу. Во всех изданиях первое слово этой ремарки, как правило, помещается над первой четвертью такта 319. У неопытного или недостаточно вдумчивого исполнителя может создаться впечатление, будто этот темповый сдвиг действительно следует осуществить именно на первой четверти такта. Между тем, смысловой контекст музыки, а также местоположение скрябинской ремарки в рукописи сонаты не оставляет ника-

кого сомнения в том, что *subito più lento* должно быть отнесено именно ко второй четверти такта 319:

Зачастую исполнители Седьмой сонаты, увлеченные головокружительно несущимся вперед потоком музыки, недостаточно выпукло оттеняют этот важный для общего драматургического замысла темповый сдвиг. Необходимо, однако, помнить, что рассматриваемое темповое указание относится ко всему эпизоду финальной кульминации, которая, таким образом, приобретает особо впечатляющую грандиозность.

В этой связи отметим еще одно обстоятельство. Речь идет о трех акцентированных созвучиях, которые на первых четвертях тактов 325, 327 и 331 резко вклиниваются в нарастающий «колокольный» гул. Не являются ли они своеобразной модификацией начальных восклицаний главной партии?¹ Во всяком случае само местоположение этих созвучий в метроритмическом контексте всего эпизода явно создает ситуацию выпяченного замедления и служит, тем самым, существенным дополнением к авторскому *subito più lento*.

В заключение — важное предостережение текстологического порядка. В издание Музсектора Госиздата вкралась грубая опечатка, впоследствии механически воспроизводившаяся во всех отечественных публикациях 64-го опуса: в 322-м такте, в партии правой руки, перед нотой *ре бемоль*, входящей в аккорд второй четверти, ошибочно выставлен *бекар*. В автографе этот *бекар*, разумеется, отсутствует.

Затронутые нами вопросы ни в какой мере не исчерпывают всего круга проблем, связанных с интерпретацией 64-го опуса, который, как и всякое другое по-настоящему значительное музыкальное произведение, навсегда останется для исполнителей неиссякаемым источником увлекательных творческих раздумий

¹ С этой точки зрения весь эпизод оказывается необычайно концентрированным, итоговым проведением главных тематических образований сонаты — ведь в предшествующих тактах только что прозвучал фрагмент побочной темы.

и озарений. Цель предлагаемых заметок — побудить молодого пианиста или педагога к самостоятельным поискам и более глубокому постижению этого вдохновенного фортепианного полотна. Нам казалось излишним особо оговаривать те фрагменты данной работы, в которых нашла свое отражение исполнительская трактовка сонаты, принадлежащая автору этих строк. Читатель без труда выделит из контекста исследования моменты такого рода, по существу своему закономерно отмеченные печатью субъективности и составляющие в совокупности, как это совершенно очевидно, лишь одну из бесконечного множества возможных исполнительских концепций.

Другие аспекты настоящей работы заслуживают принципиально иного к себе отношения. Не стоит доказывать, какую величайшую ценность имеет каждое скрябинское высказывание, касающееся интерпретации его музыки. Думается поэтому, что молодому поколению пианистов будет небесполезно познакомиться с собранными воедино драгоценными исполнительскими указаниями и комментариями Скрябина к Седьмой сонате. Эти интерпретационные разъяснения извлечены из ценнейших источников, какими являются автограф и черновые эскизы сонаты, а также издания, ставшие ныне чуть ли не библиографической редкостью.

Что же касается текстовых опечаток и искажений, то здесь давно уже назрела необходимость развеять досадные заблуждения, в плену которых за те шестьдесят с лишним лет, что прошли с момента выхода в свет 64-го опуса, оказывался, вероятно, не один исполнитель. Ведь совершенно ясно, что только вдумчивое изучение подлинного авторского текста Седьмой сонаты, очищенного от всех ошибок и неточностей, может служить отправной точкой для истинно художественного исполнительского прочтения одного из величайших скрябинских шедевров.

Н. Р. БЕЛАГА

ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СО СТРУНЫМ ОРКЕСТРОМ И УДАРНЫМИ Б. ЗЕЙДМАНА

Одним из интересных разделов в творчестве композиторов Советского Узбекистана является фортепианная музыка. Она представлена произведениями самых различных жанров — от многочисленных миниатюрных пьес до крупных музыкальных полотен, какими являются фортепианные концерты. В музыкальных школах и училищах, на конкурсах и в концертных залах республики звучат фортепианные концерты Г. Мушеля, Р. Хамраева, Д. Сайдаминовой, сонаты Н. Закирова, Э. Салихова, сонатины Б. Зейдмана, Г. Мушеля, пьесы Б. Гиенко, Ю. Николаева, Х. Изамова, М. Ашрафи, Х. Азимова. Многие из этих произведений исполняются по рукописям и приобретают известность задолго до их публикации. Из новых оригинальных сочинений для фортепиано достойное место в ряду лучших занимают 24 прелюдии и фуги Г. Мушеля, цикл пьес Д. Сайдаминовой «Стены древней Бухары», концерт для фортепиано со струнным оркестром и ударными Б. Зейдмана (1974 г.).

Концерт для фортепиано со струнным оркестром и ударными (a-moll) Зейдмана, являющийся третьим по счету опусом, — наиболее интересное произведение композитора в этом жанре. Оно покоряет жизнерадостностью, концертным блеском виртуозно-технических приемов. Поэтическая лирика, окрашенная в национально-русские тона, сочетается в концерте с энергией быстрых, «моторных» разделов. В основе концерта лежит композиционный принцип, приближающий произведение к жанру старинного концерта. Основной тематический материал почти полностью проводится сначала в партии оркестра, а затем переходит в сольную партию. В силу этой конструктивной особенности в произведении отсутствуют развернутые ансамблевые эпизоды (исключение составляет кульминация второй части — канон между фортепиано и оркестром). Таким образом, принцип соревнования между солистом и оркестром представлен здесь в своем «чистом» виде. Традиционная трактовка трехчастного цикла (динамичное сонатное Allegro, лирическая медленная часть, рондообразный финал) и образный строй концерта, проникнутый оптимизмом, ставит концерт в один ряд с произведениями советских композиторов, написанных в неоклассической манере.

В первой части (Moderato con moto) композитор создает оригинальную конструкцию, сохраняя сонатный принцип в построении тематизма.

Экспозиция концерта состоит из двух самостоятельных раз-

делов: первый объединяет главную и связующую партии, второй — побочную партию и небольшое заключительное построение. Такое разделение экспозиции обусловлено ее драматургическими особенностями. Каждый из разделов самостоятелен по материалу и содержит внутри себя контрастные темы. В первом разделе лирико-драматической теме главной партии противопоставляется целеустремленная по характеру тема связующей; во втором разделе контраст заключен внутри тем побочной партии, одна из которых окрашена в скерцозные, другая — в трагические тона.

Тема главной партии (такты 1—39) интонационно-стилистически близка русской народной песне:

Moderato con moto

piano *pp*

orch. *p*

Возникая на фоне гибких фортепианных фигураций, тема в такте 11 переходит в партию солиста. Здесь ее ткань становится более плотной: добавляются выдержанные терции в среднем голосе, которые следуют поступенно; бас приобретает самостоятельное значение. Тема, обогащаясь средствами подголосочной полифонии, развивается к кульминации — такты 23—25 (пример на с. 39). Сопоставлением крайних регистров фортепиан-

f *espr.*

f *espr.*

но на *f* композитор добивается напряженного звучания, драматической насыщенности. Для пианиста исполнение этого фрагмента представляет определенную трудность: многослойность фактуры, сочетание интонационно насыщенного legato в левой руке с гибким и певучим portamento в правой требуют от исполнителя тщательного слухового контроля, умения воссоздать звуковую перспективу. В тактах 28—29 и 38—39 в партии левой руки артикуляционные обозначения отсутствуют, однако про-

никновенно-повествовательный характер этих фраз подсказывает исполнителю наиболее естественный штрих — legato.

Связующая партия (такты 40—62) контрастна по отношению к образно-эмоциональному строю главной партии:

Piu mosso

По типу изложения приближается к токкате. Быстрый темп (*piu mosso*), подчеркнутая метричность, усложненность фортепианной фактуры создают резко ощутимый перелом в развитии: лирика темы главной партии сметается неудержимым потоком шестнадцатых. Резкие аккордовые «взрывы» подчеркивают структуру связующей партии, направляя ее развитие к кульминации — блестящему пассажиру параллельных сектаккордов, заключающему раздел. Уплотненная фактура этого эпизода требует особого внимания к партиям правой и левой рук. В тактах 44—48, 54—55 основную смысловую нагрузку они несут одновременно. В других построениях (такты 49—53, 56, 58—59) смысловая «тяжесть» переходит в партию правой руки. Роль левой руки здесь сводится к подчеркиванию ритмической упругости. Но в кульминации (такт 61) она меняется: сначала, подчеркивая стремительный взлет сектаккордов правой, левая повторяет восходящую интонацию верхнего голоса, создавая этим дополнительный импульс, а затем тормозит его неожиданно появившейся синкопой в басу на доминанте, направляя поток мелодии к заключительному аккорду. Пианисту необходимо выявить структуру связующей партии, логику сопоставлений различных типов движения. Это возможно сделать, сопоставив построения, сыгранные *legato*, с построениями, исполненными *non legato* (например, в тактах 42, 44, 45, 47, где артикуляционные обозначения отсутствуют). Сильные доли такта можно подчеркнуть короткой запаздывающей педалью.

Побочная партия (C-dur, такты 63—109) открывает второй раздел экспозиции. Она написана в сложной трехчастной фор-

ме, в основе которой лежат две контрастные темы: одна обозначена автором *scherzando*, другая — *marcato*. Первая тема проводится в оркестре полностью, а затем передается в партию солиста, где после нее звучит вторая тема. Темы *scherzando* и *marcato* исполняются пианистом *solo*, и это ставит перед ним определенные задачи: структурные особенности тем, особенности их ритмической организации, гармонического и полифонического письма должны прозвучать рельефно и выпукло.

Первая тема написана в характере задорного этюда-скерцо

p scherzando

В фортепианном изложении она звучит на октаву выше, чем в оркестровом, поэтому исполнителю необходимо выявить ее своеобразие, придав аккордам (такты 78—79, 82—83) тембровую определенность, «стеклянность». Жанровая принадлежность темы порождает ритмическую заостренность исполнения: так, например, ритмическую активность рисунка в тактах 78, 80, 82 и 84 можно подчеркнуть одинаково значительным исполнением первой и третьей долей, в тактах 79 и 83 — «*sf*» на третьей четверти, а в такте 81 — «*sf*» на четвертой четверти.

Вторую тему побочной партии токкатного характера пронизывают трагические интонации «*Dies irae*». Тема проходит на фоне диссонирующих синкопированных аккордов, имеющих хроматическую последовательность в линии среднего голоса:

marcato

Moderato sostenuto

уступает место portamento (такты 20, 22, 23). Исполнение темы должно раскрыть непрерывность ее развития, несмотря на разнообразие выразительных средств, использованных автором при ее изложении.

Средний раздел второй части концерта (такты 36—59) неустойчив в тональном отношении. Господствующая в нем эмоционально-напряженная тема носит характер свободной декламации:

Она проводится дважды: сначала в виде канона между фортепиано и оркестром, а затем — в виде канона между оркестровыми группами. Здесь необходимо предостеречь исполнителя от одноплановости в трактовке тем второй части концерта. Внимательное отношение к различию тонального плана тем и их фак-

турного изложения помогает избежать этой ошибки. В противном случае пострадает рельефность всей музыкальной формы этой части.

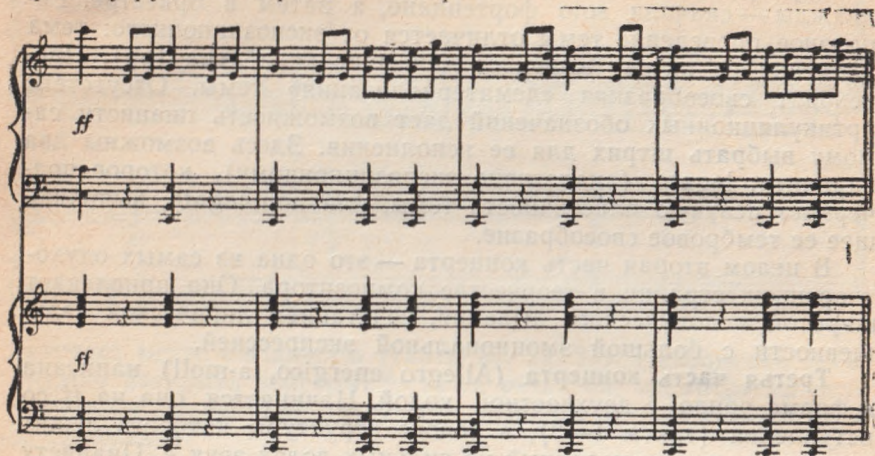
В репризе, как и в экспозиции, основная тема проходит дважды — сначала solo фортепиано, а затем в оркестре. Репризное проведение темы отличается от экспозиционного: тема написана на октаву выше, ее динамика ослаблена (pp). Происходит своеобразная «дематериализация» темы. Отсутствие артикуляционных обозначений дает возможность пианисту самому выбрать штрих для ее исполнения. Здесь возможны два варианта: legato (аналогично экспозиционному), которое подчеркнет певучую пластичность темы, или pop legato, выявляющее ее тембровое своеобразие.

В целом вторая часть концерта — это одна из самых одухотворенных страниц в творчестве композитора. Она привлекает широтой мелодического дыхания, сочетанием лирической задушевности с большой эмоциональной экспрессией.

Третья часть концерта (Allegro energico, a-moll) написана в форме рондо с двухчастной кодой. Начинается она на ff со вступления (такты 1—3), в основе структуры которого лежит четырехкратно повторенный на сильных долях звук *e*. Пианисту целесообразнее начать эту часть на *f* и, постепенно усиливая звучность, достигнуть ff только на первой четверти четвертого такта. Такой динамический план подчеркнет неустойчивый (на доминанте) характер вступления, обострив его гармоническое тяготение к тонике.

Основным контрастом третьей части является сопоставление напористого и мужественного рондо с лирической кодой. В языке рондо господствует неукротимое токкатное движение:

Четкая метричность с регулярной пульсацией акцентов, частое употребление квинтовых созвучий на сильных долях, сочетаясь в некоторых эпизодах с элементами звукоподражания, придают финалу русский народный колорит:



Фортепианная партия этой части характеризуется резкой сменой типов фактурного изложения: активные взлеты унисонных и октавных построений сопоставляются с аккордовыми, пассажи — с октавными репетициями.

Пианисту необходимо подчеркнуть токатную характерность рондо. Поэтому весь тематический материал следует исполнять подчеркнуто ритмично, несколько жестковато, остро по штриху. Артикуляционные обозначения в рондо отсутствуют, однако фразировка и штрихи логично вытекают из его характерности. Квадратная структура тем хорошо выявляется акцентировкой сильных долей, сопоставлением построений, сыгранных legato (такты 8—11, 16—17, 26—27, 33—34, 54, 56, 83—84, 85—86), с эпизодами поп legato (такты 1—7, 12—15, 18—19, 24—25, 49—52, 60—62).

В связи с тем, что фортепианная фактура этой части концерта усложнена, можно предложить несколько облегченных вариантов исполнения.¹ Так, в такте 7 пропуск *c*² во втором голосе в партии правой руки дает возможность, используя следующую аппликатуру $\begin{matrix} 24 & 255 & 434 \\ 51 & 12 & 121 \end{matrix}$, сыграть мелодическую линию crescendo к первой доле следующего такта. Тот же эффект дает пропуск *dis*¹ в такте 11 партии правой руки. В такте 25 в этих же целях можно опустить удвоение верхнего голоса. При небольшом растяжении рук аккорды в объеме децимы в партии левой руки можно исполнять арпеджиато, но в таком случае лучше разбивать аккорд не по одной ноте, а де-

¹ Предлагаются с согласия автора.

лить его на две части — сначала взять квинту в басу, а затем третий, верхний звук.

При выборе аппликатуры в построениях, представляющих определенное неудобство, лучше использовать позиционный принцип. Так, в тактах 26—27 можно предложить следующую аппликатуру:

правая рука — 235 151 235 151 и т. д.

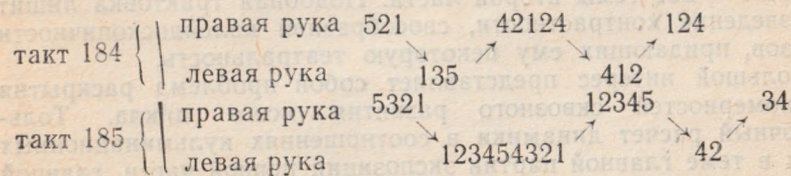
левая рука — 542 151 532 151 и т. д.

Кода состоит из двух разделов: первый раздел — реминисценция тем из первой и второй частей концерта; второй раздел — собственно кода.

Первый раздел (такты 149—192) начинается проведением темы главной партии первой части концерта с некоторыми фактурными и ритмическими изменениями. Развиваясь, эта тема переходит в канон (аналогичный канону второй части концерта). Заключительное построение первого раздела коды содержит каденционные пассажи и заканчивается на тонике.

Исполнителю необходимо считаться с той конструктивной и смысловой нагрузкой, которую несет этот раздел. Пианист должен подчеркнуть значительность данного эпизода — своеобразной синтетической коды всего цикла. Усилить его эмоциональное наполнение возможно, исполнив подход к теме *diminuendo* (такт 148), в результате которого начало темы (такт 149) прозвучит очень тихо, нерешительно. Чем тише и бережнее будет туше в начале темы, тем значительнее, напряженнее и контрастнее будет казаться кульминация.

Каденционные построения, связывающие обе части коды, должны быть исполнены свободно (*rubato*). В них значителен каждый мелодический поворот, каждая интонация. Это, скорее всего, «убыстренные» мелодии, а не бравурные пассажи, заключающие раздел. Не случайно каждый взлет этих построений органично рождается из интонаций, являющихся элементами лирической темы второй части концерта. Начинать их лучше тихо, на фоне звучания предшествующего аккорда. В этих построениях, наряду с авторским, возможно и другое распределение материала между руками. Следующая аппликатура дает возможность сыграть их выразительно и свободно:



Второй раздел коды (такты 192—209)— продолжение токкатного движения рондо. Здесь оно становится еще более энергичным (*Allegro vivo*). Заканчивается концерт взлетом аккордов на *crescendo* к *ff*, утверждающим основную тональность концерта — *a-moll*.

В концерте своеобразно сочетаются строгость и рационалистичность структуры с оригинальностью гармонического языка и смелостью жанровых решений. Светлая лирика медленных эпизодов, так же, как неудержимая стихия токкатности, пронизывающая многие страницы концерта, воплощают его оптимистическую идею.

В концерте нашли свое отражение глубокие связи театральной и инструментальной сфер творчества композитора. Они выявляются прежде всего в образной конкретности тем, в их жанровой определенности и, наконец, в их калейдоскопичности. Оригинальность формы концерта вызвана стремлением композитора сделать в нем ведущей лирико-драматическую линию. В связи с этим эмоционально насыщенная тема главной партии сразу излагается в законченном виде и в последующих проведениях не меняет своего облика. Повторяясь три раза, эта тема придает образной драматургии цикла черты рондообразности, выполняя, таким образом, роль рефрена. Являясь носителем основного образа концерта, она заключает первую и третью части, вытесняя традиционную в этих разделах формы виртуозную каденцию.

Исполнение концерта ставит перед пианистом ряд проблем различной степени сложности. К сравнительно простым задачам относятся технические. В концерте вся токкатная линия развития изобилует различными типами движения: двойные ноты, октавные построения, пассажи написаны в большинстве случаев для обеих рук одновременно. Это требует от пианиста отличной координации в движениях и хорошей технической оснащенности. Другой, более сложной задачей является создание звуковой «многоплановости» в лирических темах концерта, в каноне третьей части и в эпизодах токкатного характера. Образное различие тем, их жанровая определенность должны быть тщательно проанализированы и раскрыты исполнителем. Не рекомендуется, например, исполнять в скерцозном плане и связующую и побочную партии первой части концерта, или одинаково элегично — обе темы второй части. Подобная трактовка лишит произведение контрастности, своеобразной калейдоскопичности образов, придающих ему некоторую театральность.

Большой интерес представляет собой проблема раскрытия закономерностей сквозного развития всего цикла. Только точный расчет динамики в соотношениях кульминационных точек в теме главной партии экспозиции первой части, главной партии репризы первой части и в теме первого раздела коды финала раскрывает логику формообразования цикла, а точное

соотношение темпов в частях моторного характера (четверть в *rit* *molto* первой части равна половине в финале) делает форму концерта законченной. Таким образом, становится понятно, что кода третьей части является смысловой кульминацией и самой яркой вершиной в разворачивании цикла.

Работа над концертом для фортепиано со струнным оркестром и ударными Б. И. Зейдмана, так же как и над фортепианными концертами Г. А. Мушеля и других композиторов Узбекистана, несомненно, будет способствовать развитию мастерства молодых пианистов республики, расширять их музыкальный кругозор, готовить их к исполнению труднейших фортепианных концертов мировой классики.

СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Г. МУШЕЛЯ

(ЗАМЕТКИ ИСПОЛНИТЕЛЯ)

Соната для виолончели и фортепиано D-dur Г. А. Мушеля, написанная композитором в 1951 году, является одной из удачных попыток композиторов Узбекистана в создании произведений камерно-инструментального жанра. Сочинение представляет собой также один из лучших опусов камерной музыки самого композитора.

Сонату Г. Мушеля отличает удивительное равновесие партий виолончели и фортепиано. В ней мастерски использованы тембры и выразительно-технические возможности обоих инструментов. Высокая художественность, большие инструментальные возможности сонаты обеспечили ей прочное место как в педагогическом¹, так и в концертном репертуарах камерных ансамблей. Жизнерадостное мироощущение и лиризм пронизывают все три части сонаты.

Оригинальность этого сочинения во многом обусловлена особенностями его тематизма, ритмического своеобразия, ладовой основы, которые в свою очередь испытали на себе влияние узбекской народной музыки. Тематизм сонаты проникнут интонациями, роднящими его с узбекской песенностью, а широко представленные оstinатные приемы напоминают усугубленные узбекской народной музыки. Многосоставна ладовая основа сонаты. Ее гармонический язык являет собой образец обогащения традиционного мажоро-минора средствами так называемых народных ладов.

Исполнение сонаты Г. Мушеля представляет ряд художественно-технических трудностей. Помочь понять и преодолеть их — цель настоящей работы. Своеобразие преследуемой в работе цели обусловило известную описательность особенностей ее строения. При изложении материала общетеоретический анализ чередуется с исполнительским.

Первая часть (Allegro), написанная в форме сонатного Allegro, представляет преимущественно лирическую сферу музыкального развития. Светлая, напевная мелодия темы главной партии (D-dur) дважды проводится виолончелью на фоне ритмически колышущегося движения шестнадцатых в партии фор-

¹ Соната Г. Мушеля включена в репертуарный список программы по камерному ансамблю для фортепианных и оркестровых факультетов музыкальных вузов (М., 1970). Кроме того, она значится в примерном репертуарном списке программы по классу виолончели для средних специальных музыкальных школ (М., 1967).

тепиано. Воображение рисует поэтический образ, навеянный первым дыханием ранней весны, исполненный трепетного, радостного чувства:

Allegretto

Главная партия

Успешному исполнению темы главной партии виолончелистом должно способствовать выполнение следующих технических требований: достижение легкости звучания, связывания отдельных мотивов в достаточно протяженную лирическую линию широкого дыхания; незаметная смена смычка и разумное его распределение; эластичные позиционные переходы и ровное тембральное звучание обеих струн. Выразительное изложение темы главной партии виолончелистом во многом зависит также от исполнения партии фортепиано. В ней, несмотря на скупую фактуру, необходимо не только показать ритмически четкую пульсацию, но и подготовить появление темы главной партии, создать определенный музыкальный фон. Особо значимыми в партии фортепиано являются подголоски, которые должны быть исполнены выразительно, как бы вливаясь в тему и обогащать ее.

Тема побочной партии излагается впервые у фортепиано. Лирическая по характеру, она не контрастна главной партии, а лишь дополняет ее (пример на с. 52). Мелодию темы побочной партии отличают поступенность, плавность движения, что достигается опеванием опорных звуков. Выразительное испол-

2 a tempo

Побочная партия

нение темы побочной партии невозможно без учета цельности и текучести ее мелодии, складывающейся из отдельных певучих мотивов. В партии виолончели повторение и развитие этой темы достигает кульминации. Внезапно вклинивающиеся в побочную партию драматически переосмысленные элементы главной партии придают данному разделу формы мужественный, волевой характер, драматизируя тем самым развитие всей экспозиции.

Исполнение данного эпизода требует от виолончелиста плотного, четкого, ритмически устремленного и активного штриха *detache*. Для достижения большей четкости в звучании шестнадцатых, технической свободы исполнения и синхронности в движении обеих рук предлагается аппликатура, в некоторых моментах отличающаяся от редакторской¹, а именно: 1) в цифре $\overline{6}$ во 2-м такте с третьей шестнадцатой 3-й доли рекомендуется использовать пальцы: 41014 Q, в следующем такте — 23241 3131. Далее — по тексту; 2) в 6-м такте цифры $\overline{6}$, на-

¹ Редакция виолончельной партии сонаты Г. Мушеля осуществлена Г. Васильевым. М., Музгиз, 1955. Здесь и далее ориентиры нотного текста даются по указанному изданию.

чина с третьей шестнадцатой 3-й доли, желательно применить следующие пальцы: 413141, а в следующем (7-м) такте — 3-й палец.

Следующий фрагмент (цифра $\overline{7}$), изложенный в партии фортепиано, является кульминацией всей экспозиции. Исполнение его должно отличаться большим эмоциональным подъемом. Исполнителю-пианисту необходимо обратить внимание на ровность звучания всех, особенно средних, голосов в аккордах, что будет способствовать полнокровному звучанию.

В разработке (*meno mosso*) тема главной партии совершенно меняет свой образно-эмоциональный характер: по-веселенному радостная в экспозиции, она в начале разработки окрашивается в мрачные, а затем элегические тона:

Meno mosso (Tranquille)

Такому осмыслению характера темы способствует и выбор тональности (*fis-moll*), и звучание ее в низком регистре виолончели в сопровождении лишь аккордов фортепиано. При исполнении темы главной партии в разработке переходы с одной струны на другую, а также смена смычка не должны нарушать ровности и плавности движения мелодии. Аккорды же в партии фортепиано, помеченные автором «pp», необходимо исполнять плотным звуком, как бы глубоким погружением, подчеркивая гармоническую основу мелодии.

В ином освещении излагается в разработке и тема побочной партии. Здесь она обретает страстный, взволнованный характер (пример на с. 54). Исполнителю-виолончелисту необходимо играть ее очень выразительно, широко, певучим звуком, «окрашенным» *molto vibrato*. Гармоническая фигурация в партии фортепиано, подчеркивающая аккордовую основу эпизода, должна способствовать усилению в данный момент эмоционального подъема.

Второй раздел разработки — *Roco più mosso*. В этом эпизоде проводятся последовательно обе темы первой части сонаты. Тема главной партии звучит у виолончели в токкатном изложении, как бы имитируя звучание узбекского народного струнно-щипкового инструмента рубаба. Здесь штрих *спиккато* по мере

Разработка поб. ц.

нарастания силы звука (*crescendo*) должен перейти в штрих *detache*.

Начало большой кульминационной зоны во втором разделе разработки совпадает со звучанием побочной партии, которую необходимо исполнить ярко, взволнованно. Подход же к кульминации осуществляется на основе динамического развития темы главной партии от *p* до *fff*. Для создания наибольшего эмоционального напряжения исполнителям рекомендуется разумно распределять свои звуковые ресурсы.

Заключительный раздел разработки, исполняемый виолончелью, построен на теме главной партии (в увеличении) и носит характер речитатива, обобщающего музыкальное развитие. Речитатив исполняется штрихом *detache* на большом дыхании.

Нельзя не обратить внимания на то обстоятельство, что в разработке I части сонаты Мушеля тема главной партии несет большую смысловую нагрузку. Ее неоднократные проведения с неперменными изменениями в качестве ее звучания вызывают зрительные ассоциации с произведениями живописи. Известно, что Г. А. Мушель — интересный, талантливый живописец. Достаточно упомянуть его картины, объединенные одним названием «Три гармонии» («Утренняя», «Вечерняя» и «Ночная»), в которых запечатлен мавзолей «Гур-Эмир» в различном световом освещении. Многократные раскрашивания музыкальной темы при ее повторных звучаниях ассоциируются в подобных

фрагментах с игрой красок, изменчивостью колорита. Очевидно, здесь находит свое отражение одна из особенностей творчества Г. Мушеля — единство художественного мышления как в его музыкальных сочинениях, так и в его произведениях живописи.

Большая по масштабу разработка обусловила сокращение репризы, в которой проводится лишь тема главной партии (сначала у фортепиано, затем — у виолончели). Исполнение этой темы в высоком регистре фортепиано окрашивает ее звучание в светлые, нежные тона. В характере ее исполнения должны слышаться безмятежность и покой:

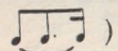
Реприза.

Развитие темы главной партии у виолончели приводит к торжественной коде (*Risolto*), завершающей первую часть сонаты.

Вторая часть сонаты (*Andantino con moto*), проникнутая настроением лирической мечтательности, написана в сложной трехчастной форме. Становление формы здесь подчинено логике развития одной темы, ее интонационному варьированию, обогащению множеством подголосков:

Каждый этап развития этой темы завершается достижением кульминации, что роднит процесс формообразования данной части сонаты с ауджами, характерными для узбекской музыки.

При исполнении второй части сонаты пианисту следует обратить пристальное внимание на качество туше. Здесь особый оттенок извлекаемому звуку поможет сообщить представление о танцевальных истоках ритма песенной мелодии темы во вступлении, представлении о движении в легком лирическом танце. Плавность звукового движения, певучее *legato* во всех голосах полифонизированной гармонической ткани — основные технические задачи исполнителя фортепианной партии.

Повторное проведение темы виолончелью требует от исполнителя особо выразительного качества ее звучания, приближающегося к задушевному пению, которое может быть достигнуто теплотой вибрации и певучим *legato*. При исполнении темы виолончелистом незалигованная шестнадцатая нота до (седьмые такты цифр | 21 | и | 22 | — именно в такой редакции представлена в указанном выше издании) не будет способствовать плавности звукового движения мелодии. Поэтому вторую половину этих тактов необходимо сыграть *legato* на один смычок ().

Диапазон настроений, сменяющих друг друга в *Andantino con moto*, необычайно широк: от лирической мечтательности до страстного душевного порыва (цифра | 22 |), и от взволнованности (*Piu mosso*) к спокойной задумчивости (*Coda*).

Средний раздел простой трехчастной формы (*Piu mosso*) носит разработочный характер. Во многом этому способствуют полифонические приемы. Так, несколько преобразованная главная музыкальная мысль (*Es-dur*) в начале раздела *Piu mosso* излагается у обоих инструментов канонически, сохраняя эту же полифоническую форму движения и при повторном ее проведении в *F-dur* (пример на с. 57). В целях сохранения единства тембрального звучания и создания наибольшего динамического напряжения (*fff*), первые десять тактов (*Es-dur*) виолончелисту рекомендуется исполнить на струне *colle*.

Кульминация всего *Andantino con moto* совпадает с повторным проведением преобразованной темы в *Fis-dur* «Tempo I» (пример на с. 58). На сей раз мощными аккордами тема излагается в фортепианной партии. Контрапунктирующую звучанию темы в партии фортепиано мелодию, исполняемую виолончелистом, необходимо «пропеть» на широком дыхании большим звуком, благодаря чему усилится выразительность и значимость кульминации.

Реприза начинается с изложения темы в высоком регистре фортепиано (*pp*). Звучание ее должно быть прозрачным, светлым. Вся часть завершается небольшой кодой, сила звука в которой постепенно ослабевает, звучание как бы растворяется.

Многостороннее музыкальное развитие образа, представлен-

Piu mosso



ного, по сути, одной темой, стройность формы, ее внутренняя завершенность, а также ее образно-эмоциональная автономность позволяют исполнять *Andantino con moto* как отдельную, самостоятельную пьесу.

Финал сонаты воплощает типичную для финалов произведений Г. Мушеля картину праздничного народного веселья. В его музыке ярко выражен национальный колорит. Форма финала сочетает черты рондо и сонаты¹. Развитие в ней основано на

¹ С согласия композитора в финале сонаты допускаются две купюры: 1) цифра 41, акты 5—2 включительно; 2) цифра 45, такты 3; цифра 46, такт 16 включительно.

27 **Tempo I**

контрастировании двух разнохарактерных тем — танцевальной и песенной. Обе темы подвергаются всевозможным трансформациям, которые наблюдаются в интонационном, тональном, регистрово-тембральном их варьировании, а также в различных полифонических их сочетаниях.

Начало финала — энергичное вступление виолончели solo:

Allegro

Финал

Выразительность звучания вступления может быть достигнута с помощью плотного маркированного штриха, с подчеркиванием басовой мелодической линии (нисходящий эолийско-фригийский звукоряд на фоне повторяющихся звуков *ля, ре*): (пример на с. 59). Первая тема (главная партия) финала (d-moll) носит мужественно-танцевальный характер. Исполнение данного фрагмента виолончелистом (штрих вниз — II) должно придать теме ритмическую упругость, а вместе с этим — подчеркнуть в ее звучании волевое начало. Повторное проведение темы главной партии звучит ярче благодаря октавному дублированию мелодии темы в партии фортепиано и сопровождению ее аккордами *pizzicato* виолончели. В анализируемом фрагменте *pizzicato* необходимо играть с вибрацией, широким размахистым движением правой руки.

31

Вторая тема финала (побочная партия) — напевная, грациозная — первоначально звучит у виолончели. Мелодия исполнена настроения праздничной приподнятости, что требует от виолончелиста выразительного пения:

34

Побочная партия

Передаче напевно-грациозного характера побочной партии во многом способствует музыкальный фон, создаваемый фортепиано. И имитирование звучания дойры (усуль в нижнем регистре фортепиано), и «подголоски», образуемые аккордами, — все это в грациозном, гибком исполнении должно способствовать большей выразительности звучания темы в партии виолончели.

Завершается экспонирование контрастирующих тем (главной партии и побочной) разделом, основанным на имитации игры на узбекских народных ударных инструментах.

Разработку финальной части начинает каноническое проведение темы главной партии (виолончель — фортепиано). Характер ее звучания в данном разделе значительно изменен по сравнению с экспозиционным. Здесь он более лиричен, напевен. Сменой характера обусловлены и штриховые изменения: мелодию следует исполнять *detache*, верхней частью смычка *tenuto*.

Первый раздел разработки (от 22-го такта цифр $\overline{36}$ | до цифр $\overline{36}$ | основан на стремительном динамическом развитии квартетного мотива темы главной партии. Позднее такая динамическая волна повторяется еще раз в более развернутом движении и достигает кульминации всей части (*Moderato maestoso*):

Moderato maestoso

Этот второй раздел разработки основан на дроблении темы главной партии, контрапунктическом сочетании элементов главной и побочной партий, развитии темы побочной партии.

Между разделами разработки дважды звучит тема побочной партии, сначала у виолончели (*Des-dur*), затем у фортепиано (*B-dur*). Исполнителю-виолончелисту необходимо использовать здесь аппликатуру, которая способствовала бы «гладкости» и непрерывности движения мелодии. Прозрачное звучание темы побочной партии у фортепиано (*meno mosso*) сопровождается усилем, воспроизводимым виолончелистом чередованием приемов *pizzicato* и *col legno*.

В разделе разработки, обозначенном «Tempo I» (цифра $\overline{43}$ |), звучание обоих инструментов имитирует игру на узбекском ударном инструменте — дойре. На фоне токатного звучания мотива темы главной партии (фортепиано) в партии виолончели происходит чередование приемов *arco* и *pizzicato*. Для достижения большей колористичности звучания данного эпизода слиговые шестнадцатые с восьмой виолончелисту рекомендуется исполнять штрихом *летучее стаккато*.

Особого внимания заслуживает исполнение кульминации финала. Фактически это большой по протяженности раздел — от 9-го такта цифр $\overline{43}$ | до конца части. Непрерывное, стремительное секвентное развитие основных элементов главной партии (виолончель) приводит сначала к совмещению продолжающих такое развитие элементов побочной (виолончель) и главной

партий (фортепиано) (цифра $\overline{46}$ |) затем к «господству» основного элемента главной партии (цифра $\overline{47}$ |), предвосхищающему репризу. И, наконец, стремительность развития музыкального материала приводит к поистине ликующему звучанию темы главной партии (*Moderato maestoso*).

Как видим, развитие в финале осуществляется по линии накопления динамического напряжения, для чего исполнителям важно рассчитать свои звуковые и эмоциональные ресурсы. А потому исполнение кульминационного раздела требует от участников ансамбля мастерства как во владении звуком, так и в убедительности трактовки содержания. Плотный звук, широкое дыхание, возрастающая величавость, стремительность музыкального движения позволят приблизиться к желаемому качеству звучания кульминации. В целях достижения плавности звукового движения мелодической линии в *Moderato maestoso* ритмический рисунок виолончелисту рекомендуется исполнять заливанным на один смычок.

Кода, завершающая финал сонаты (*Presto*) — продолжение стремительного динамического нарастания, начатого еще в его разработке:

Presto

Выразительность звучания этого эпизода невозможна вне большой слитности звучания обоих инструментов. Эпизод, изложенный триолями в партии виолончели — *Allegro moderato* (7-й такт цифр $\overline{52}$ |), сопряжен с техническими трудностями его исполнения в правой руке. Их легче преодолеть, если первую триоль начать играть вниз смычком в середине, ближе к его нижней части.

Итак, соната Г. Мушеля предъявляет участникам ансамбля большие художественно-технические требования: прежде всего, разнообразие звуковых красок, большую чуткость к ладовой окрашенности, тщательную работу над фразировкой, согласованность штрихов, разумное распределение звуковых и эмоциональных ресурсов. От исполнителя-виолончелиста требуется вы-

разительное, почти вокальное владение звуком (особенно во II части), теплота вибрации в кантилене, свободное владение техникой штрихов. Исполнителю-пианисту необходимо владение аккордовой, токкатной техникой, техникой скачков, певучим *legato* как в монодийном, так и в аккордовом изложении.

Соната Г. Мушеля для виолончели и фортепиано, отличающаяся высокой художественностью и большими выразительными возможностями, является ценным учебным пособием в классах камерного ансамбля. Она способствует воспитанию важнейших качеств ансамблевой игры, столь необходимой для всестороннего, комплексного развития музыканта-исполнителя.



В. А. КАЧУРА

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ПРЕЛЮДИИ И ФУГЕ № 8 Г. А. МУШЕЛЯ

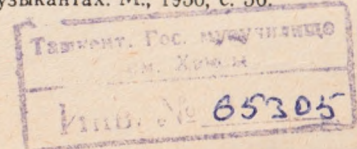
Создание первого в пределах среднеазиатского региона монументального полифонического цикла явилось исторической заслугой виднейшего композитора Узбекистана Г. А. Мушеля. Сборник из 24-х прелюдий и фуг не был еще напечатан, а его музыка уже пользовалась большой популярностью у исполнителей. Одной из наиболее часто исполняемых была прелюдия и fuga № 8 (с-moll), привлекающая слушателей мастерством и глубиной образного воплощения.

Своеобразие прелюдий и фуг Г. А. Мушеля объясняется прежде всего тем, что композитор, опираясь на откristаллизовавшиеся приемы классической полифонии, воспроизводит в них узбекский национальный колорит. Музыкальный язык прелюдий и фуг пронизан интонациями и ритмами узбекского народного мелоса. В некоторых из них Мушель употребляет подлинные народные мелодии. Так, например, в прелюдии № 7 использована узбекская народная песня «Богма благим» («Браслет»), в 17-ой — «Халайла!» (восклицательное междометие) и др. Отсутствие же цитат в остальных прелюдиях и фугах отнюдь не нарушает их национальной окраски.

Такое явление в отечественной музыке, как опора на фольклор в произведениях полифонического жанра, в принципе не ново. Еще великий Глинка призывал «...связать фугу западную с условиями нашей музыки узлами законного брака»¹. С тех пор интерес к фуге, пронизанной народно-песенными интонациями, растет. После Глинки многие русские и советские композиторы отдавали дань этой традиции. Примером могут служить прелюдии и фуги Римского-Корсакова, Чайковского, Шостаковича и другие. Приоритет использования отдельных закономерностей узбекской народной музыки в этом жанре принадлежит Г. А. Мушелю.

Национальная природа музыкального материала прелюдии и фуги № 8 (с-moll) несомненна. Интонационно-ритмическое строение прелюдии близко узбекскому народному мелосу. Если сравнить ее мелодическую основу с некоторыми песнями из сборника «Узбек ҳалк кушиғи» под редакцией Е. Романовской, то преемственные связи становятся еще более очевидными (пример на с. 64). Национальный колорит подчеркивается и ладовым строением прелюдии. Г. Мушель, понижая вторую ступень в речитативе и в теме фуги, привносит в с-moll некоторые элементы с

¹ Глинка М. О музыке и музыкантах. М., 1956, с. 56.



ПРЕЛЮДИЯ

G. МУШЕЛЬ

Andante

"КОЛХОЗЧИ ҚИЗ"
"КОЛХОЗНИЦА"

"ДАСТА-ДАСТА"
"БУКЕТ"

фригийского лада, что придает национальную окраску. В фуге, кроме того, использован прием *ауджа* — кульминационного построения, присущего конструктивным закономерностям узбекской народной музыки.

Таким образом, специфические признаки музыкального языка прелюдии и фуги № 8 настолько ясны, что не вызывают сомнения в его национальной принадлежности.

Г. А. Мушель привносит новые черты в трактовку старинного жанра, обуславливая тем самым его неповторимое своеобразие. Так, например, он использует полифонические средства в образно-выразительных целях. В рассматриваемой фуге можно найти элементы рондо, выразившиеся в чередовании речитатива и разделов традиционной фуги. Все это создает определенные трудности при исполнении. Для преодоления их пианисту необходимо найти в произведении подтекст, который бы объединил все композиционные фрагменты единым сквозным действием.

Предлагаем один из возможных вариантов прочтения прелюдии и фуги № 8, обусловленный как образно-эмоциональным характером, так и принципами тематического развития материала. Мушель посвящает прелюдию и фугу № 8 памяти великого узбекского поэта Алишера Навои. Это посвящение и дает право соответственно трактовать содержание данного малого цикла в определенном образно-эстетическом плане.

Г. А. Мушель в своем творчестве неоднократно обращался к образу Навои — великого поэта, мыслителя и государственно-го деятеля. В 1941 г. он пишет вторую симфонию, посвящая ее памяти поэта-гуманиста, а в 1965 г. — пьесе «Надгробие Навои» в сюите «Музыкальный вернисаж». Жизнь Навои была примером служения светлым идеалам и героической борьбы за справедливость и счастье народа, борьбы с косностью и тиранией в период мрачного средневековья. Ненависть и преследования со стороны придворной знати не сломили волю поэта. Он продолжал воспевать в своих произведениях любовь к народу, при-

зывая к совершенству и освобождению личности. Можно предположить, что Мушель, имея в виду антагонизм отношений поэта-борца за светлые идеалы и косной придворной знати, в построении своего цикла основывался на принципе сопоставления двух начал, одно из которых воплощено речитативом, другое — трехголосной фугой. Если речитатив, качественно не меняясь, статичен и прямолинеен, то fuga весьма динамична и целеустремленна. Противоположные виды фактуры позволяют также думать, что образы, характеризуемые гомофонно-гармоническим и полифоническим складами, контрастны по своей сущности.

Прелюдия с-moll носит спокойно-повествовательный характер. Она начинается мягкой элегической музыкой, напоминающей узбекскую лирическую народную песню. Спокойное течение мелодического распева с декламационными интонациями на фоне мерного аккомпанемента создает образ народного сказителя, как бы повествующего о давно минувших событиях. Разнообразная и насыщенно-обостренная гармония сопровождения окрашивает повествование в скорбно-драматические тона. С самого начала в роли тоники выступают аккорды диссонирующего вида. В тактах 10—11 до минор обогащается аккордами субдоминантовой группы *Ми-бемоль мажора*, что, еще более сгущая звучание прелюдии, как бы предвосхищает будущие драматические события. Такие гармонические средства были типичны для Рахманинова, который использовал их также в музыке скорбно-драматического характера (рассказ цыгана в опере «Алеко», романс «О нет, молю, не уходи»).

Последующий небольшой спад напряжения (такты 14—15) приводит к новому, еще более гармонически обостренному подъему в *ми-бемоль дорийском*. Он завершается сдвигом в *Ре мажор*, а затем в *Ля-бемоль мажор* (такты 26—29). Это кульминация прелюдии. В ней нарушается плавное течение мысли. Остановка — фермата сначала в тональности *Ре мажор*, а затем в более насыщенном (*piu f*, *allargando*) *Ля-бемоль мажоре* — окрашивает центральный эпизод прелюдии большой экспрессивной силой, увеличивая его драматический накал.

После драматического пафоса кульминации (без всякого перехода) возникает мерное движение песенно-напевной репризы, вновь переносящей слушателя в атмосферу спокойного повествования. Таким образом, прелюдия обретает стройную трехчастную форму, средняя часть которой интонационно близка крайним, отличаясь лишь драматургически. Заканчивается прелюдия как отголосок (на октаву выше) модуляционным сдвигом в параллельный мажор, способствуя еще большей разрядке напряжения.

«Покой» прелюдии нарушает неожиданное появление гневно императивного по своему эмоциональному тону речитатива. И хотя у автора нет указания *attacca*, тематическое единство час-

тей цикла позволяет думать о необходимости исполнения их подряд, без перерыва. В этом случае врывающийся на *ff*, пронзанный энергичным пунктирным ритмом речитатив прѣзвучит как появление грозной силы, сметающей все на своем пути.

Фуга *c-moll* интересна по содержанию и оригинальна по форме. Это целая драматическая поэма с ярко выраженным конфликтом, ассоциации которого создает чередование жестокого, безжалостного, страшного в своей статике речитатива и постоянно развивающейся и мужающей фуги. Благодаря такому сопоставлению контуры фуги превращаются как бы в диалог диаметрально противоположных сил, создающих картину борьбы добра и зла.

Речитатив построен на интонациях, которые известный советский музыковед В. Цуккерман называет «упором в одну точку»¹. По словам В. Цуккермана, такие интонации характеризуют «неотвратимость, неизбежность» и встречаются в изображении «тем судьбы». Краски низкого регистра подчеркивают «мрачность» звучания речитатива. Пунктирный ритм также играет большую роль в музыкальной характеристике создаваемого образа. Я. И. Мильштейн о таком ритме писал, что он «в сочинениях многих композиторов, начиная от Генделя и кончая Рахманиновым и Стравинским, выражает идею величия и торжественности, идею гордости и великолепия»². Кроме этого, по словам В. Задерацкого, острая пунктирность иногда придает образу черты особой злобности. В связи с приведенными высказываниями музыкальный образ, характеризующий речитативом, встает перед нами со всей театральной конкретностью, вызывая программные ассоциации. Он обретает черты гордого, но одновременно и жестокого великолепия, что дает нам право представить его как образ восточного владыки, олицетворяющего зло и насилие.

Композиционно речитатив делится на три вполне самостоятельных предложения. В первом предложении пунктирное движение приводит к скачку на кварту, что придает напряженность всей фразе. Но как бы «расползающиеся» в разные стороны аккорды снимают это напряжение. Второе предложение более импульсивно. В нем количественное накопление приводит к новому скачку — на квинту через восходящую сексту. После сокращенного такта, в котором четырехдольный размер сменяется двудольным, наступает третий, самый напряженный, раздел речитатива, представляющий подъем последовательно чередующихся аккордов. Он заканчивается остро диссонирующим звучанием, где доминантовый аккорд наслаивается на вторую низ-

¹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 116.

² Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. М., 1967, с. 319.

кую ступень в *до миноре*. Этот бифункциональный комплекс не имеет разрешения и звучит как требование «неукоснительного повиновения». Характер речитатива требует определенной артикуляции, близкой к *pop legato*. Скандирование каждого звука должно подчеркнуть резкость и власть в характере звукоизвлечения.

Речитатив фуги Мушеля напоминает первую тему прелюдии *Соль мажор* Шостаковича, о которой А. Н. Должанский писал, что она «властная, неторопливая, с чувством собственного достоинства, звучит твердо и непререкаемо»¹.

Тема фуги, вступающая после ничем не смягченного окончания речитатива, несмотря на интонационную близость, резко ему контрастна по характеру:



Интересно отметить. Одинаковые, казалось бы, интонации речитатива и темы фуги коренным образом изменились в смысловом отношении благодаря резкому динамическому спаду (с *ff* до *pp*), исчезновению первоначальной ритмической остроты. А самое главное — вопросительно-активные интонации речитатива, которые не находили разрешения, сменились округло завершенным строением темы. Естественно изменилась и артикуляция: вместо отрывистого *pop legato* появилось плавное и певучее *legato*. Все это придало теме печальный и нерешительный характер, напоминающий робко звучащую мольбу. Но жалобные интонации, благодаря полифоническому развитию, довольно динамичному по своей сущности, в связи с введением новых голосов, быстро «обретают силу». Усложнение фактуры, стретные проведения тем, изменение ладогармонической структуры создают предпосылки для начала большого нагнетания. Уже в конце первой части фуга динамически достигает *fff*, характер темы настолько меняется, что ее звучание напоминает вызов судьбе.

Неожиданно, перебивая развитие материала фуги, вновь вторгается гневно-повелительный голос речитатива, на сей раз звучащий более нетерпеливо и злобно. Такое впечатление уси-

¹ Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1963, с. 24.

ливается благодаря сокращению подхода к кульминации, так как во втором проведении речитатива опущено первое спокойно завершающееся предложение и он состоит лишь из двух более динамичных разделов. Следующий затем раздел с фугированной формой изложения сокращен вдвое, но от этого он не стал менее значительным, так как развитие его еще более стремительно и динамично. Характер темы, благодаря скандированию каждой ноты, приобрел черты твердости и решительности, которые в последующих проведениях все более усугубляются. Произошла трансформация музыкального образа, заключенного в теме, — он как бы возмужал, закалившись в борьбе.

Вновь появившийся речитатив прерывает развитие фуги. Но теперь это лишь последнее предложение, вся драматургическая функция которого заключена в подведении разработки к кульминации. Очень интересно отметить, что кульминация в фуге *c-moll* совпадает с репризой. Такое строение формы, в которой возвращение в первоначальную тональность совпадает с моментом наиболее активного тематического развития, вообще характерно для современной трактовки фуги. По мнению В. Задерацкого, это динамизирует форму, так как «...высвобождает скрытый взрывчатый потенциал, который заключался в тематическом материале»¹.

В фуге № 8 (*c-moll*) совпадение репризы с кульминацией также играет большую смысловую роль. Победно ликующее звучание темы в репризе является как бы инструментально-звуковым воплощением основной идеи всего цикла. Борьба двух начал завершилась победой образа, олицетворяющего добро, и полным исчезновением мрачного и жестокого. Особую остроту звучания оптимистическому финалу придает предикт, звучащий в течение семи тактов на доминантовом органном пункте — *соль*. Благодаря ему драматический накал разработки увеличивается, а появление давно ожидаемой тоники становится еще более радостным и желанным.

Победно-торжествующему звучанию способствует и фактура репризы, которая отличается большим разнообразием: тема звучит в октавном удвоении, остальные голоса, сливаясь в аккорды, создают мощное органное звучание. В этом композиционном разделе фуга превращается в виртуозно-концертную пьесу. Поэтому исполнителю необходимо обратить большое внимание и на агогическую свободу исполнения репризы. Автор очень тщательно выписывает все темповые изменения (*allargando*, *tempo mosso*, *rit.*, *a tempo*), ферматы, цезуры. Смысловое значение их в раскрытии содержания цикла велико. Такой свободный подход к полифонической форме придает старинному жанру современное звучание.

¹ Задерацкий В. Полифония в инструментальном творчестве Шостаковича. М., 1969, с. 234.

Небольшое заключение фуги постепенно снимает драматический накал кульминации. Тонический органнй пункт, звучащий в течение пяти тактов, на фоне которого растворяются интонации темы, завершает весь цикл.

Предложенный образно-эмоциональный план прелюдии и фуги № 8 (*c-moll*), безусловно, не единственный, но вполне возможный, он поможет пианисту при исполнении этого оригинального по форме и драматического по содержанию произведения.

Д. Х. ДАНИЯР-ХОДЖАЕВА

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОММЕНТАРИИ К «ДЕТСКИМ СЦЕНАМ» Р. ШУМАНА

Фортепианная миниатюра как самостоятельный жанр — достижение эпохи романтизма. Особенности миниатюры как жанра связаны, в основном, с масштабами — это нечто большое, отображенное в малом. Отсюда обобщенное отношение к явлениям жизни, изящество формы и ее легкосхватываемость.

Интерес Шумана, композитора-романтика, к жанру фортепианной миниатюры не случаен. Именно этот жанр открывал огромные художественные возможности для создания кратких образных характеристик. Многочисленные фортепианные миниатюры Шумана — это сцены из жизни, музыкальные портреты, картины настроений, музыкальные пейзажи и т. д.

Различные по настроению музыкальные зарисовки возникают в воображении композитора не изолированно, а в разнообразных связях и переплетениях. Поэтому Шуман объединяет свои миниатюры в циклы, в которых возможно воплощение более значительных и развитых художественных концепций, чем в отдельных пьесах. Здесь можно назвать и циклы-сюиты сквозного строения — «Бабочки», «Карнавал», «Крейслериана», — и сюиты, объединенные по принципу контрастных сопоставлений, — «Лесные сцены», «Ночные пьесы», «Детские сцены».

«Детские сцены» Р. Шумана (Соч. 15, 1838 г.) — сочинение, ознаменовавшее возникновение нового направления в развитии жанра фортепианных миниатюр. Впервые за долгое время развития инструментальной музыки в ней появилось сочинение, тонко и разнообразно запечатлевшее душевный мир ребенка. В «Детских сценах» Шумана впервые отражена психология детской души, детская невинная радость и печаль, грезы и наивная вера. Вместе с тем композитор воплотил в цикле и неутомимую жажду детей к познанию громадного и великолепного мира жизни, в который они вступают. Здесь психологические зарисовки перемежаются с великолепными жанровыми сценками. По словам Листа, в цикле «перед нами раскрывается та прелесть, та всегда безошибочно угадывающая правду наивность, тот душевный склад, которые так часто и так глубоко трогают нас, когда мы наблюдаем их в детях, их легковерие, вызывающее на наших устах улыбку, глубокомысленные их вопросы, ставящее нас порою в трудное положение. С какой тонкостью располагает он (Шуман) друг за другом разнообразнейшие впечатления юности! Как гармонично он распределяет свет и тени в изложении

событий внешней жизни ребенка, чтобы изобразить его внутренний мир!»¹.

В то же время «Детские сцены» — это отражение и личных, трогательных воспоминаний детства композитора в родительском доме. Шуман неоднократно подчеркивал, что «Детские сцены» — это не пьесы для детей, а поэтические взгляды взрослого на прошлое, на пору ранней юности. Французский пианист А. Корто также характеризует глубокий смысл этих пьес: «Это не детские пьесы, но пьесы, заставляющие вспомнить, что мы были детьми. Пьесы для детей, которые повзрослели»². Здесь уместно напомнить, что в 1830 г. Шуман был главой «маленького общества» в детской у Вика, где с увлечением развлекал Клару и ее младших братьев. Впоследствии, тоскуя по своей невесте, он обращался к воспоминаниям того времени, к картинам детства, которые, вероятно, и послужили толчком к созданию детского цикла. В письмах разных лет Р. Шуман так говорит об этом: «Я был поистине окрылен и написал (ряд ...) маленьких забавных вещей, ...и назвал их «Детскими сценами»³, ...«они вылились у меня из глубины души»⁴, ...«а некоторые детские головки мелькали предо мною, когда я сочинял...»⁵.

В «Детских сценах» тринадцать пьес: «О чужих странах и людях», «Странная история», «Горелки», «Просьба ребенка», «Полное удовольствие», «Важное событие», «Грезы», «У камин», «Рыцарь на деревянной лошадке», «Не слишком ли серьезно?», «Пугание», «Засыпающий ребенок», «Слово поэта». Относительно названий пьес Шуман в свое время писал Г. Дорну (в письме от 5 сентября 1839 года, Лейпциг): «Названия... в сущности являются не чем иным, как деликатными указаниями, которые предназначены для исполнения и толкования». Эти «деликатные» указания для интерпретации цикла подсказывают многое.

«О чужих странах и людях». В этой пьесе нашла свое отражение поэзия воспоминаний и размышлений о детстве, самозабвенность детской мечты. «Нам кажется, — писал Ф. Лист, — что мы видим светлые головки детей и их внимательный, впившийся в рассказчика взгляд»⁶.

Лирически напевная, светлая и ласковая мелодия, выступающая на фоне триольных фигураций сопровождения, в первом же такте окрашивается характерной для Шумана гармонией (D, DVII₇), вносящей элемент «чуждого, романтически манящего», а интервал сексты (h¹ — g²) здесь придает мелодии еще большую воздушность и напевность, характерную лирическим

¹ Лист Ф. Избранные статьи, М., 1959, с. 408.

² Корто А. О фортепианном искусстве, М., 1965, с. 118.

³ Шуман Р. Письма, т. I, М., 1970, с. 344.

⁴ Там же, с. 382.

⁵ Там же, с. 507.

⁶ Лист Ф. Избранные статьи, М., 1959, с. 408.

мелодиям. Ее развитие основано на многократном повторении одного мотива ($h^1 g^2 f^2 e^2 d^2$), что вообще типично для Шумана:



Триольное сопровождение, изложенное в виде гармонических фигураций и делающее фактуру пьесы прозрачной, способствует еще большей выразительности, напевности, гибкости мелодии. Мерность триольного движения сопровождения и верхний регистр, в котором проходит мелодия, подчеркивают ее ласковость и светлость.

В небольшом среднем разделе (пьеса написана в простой трехчастной форме)¹ в партии левой руки в басовом голосе появляется мелодическая линия, которая ритмически и интонационно родственна мелодии крайних частей. Одновременно басовый регистр ее, колористически сгущающий краски, окутывает эту линию атмосферой таинственности и вносит элемент контраста с крайними частями.

При исполнении мелодии крайних частей следует добиваться певучего *legato*, которое достигается с помощью связанного, интенсивного звукоизвлечения «острыми» кончиками пальцев. Выразительной мелодии подчинено триольное сопровождение, служащее ей мерным и «тихим» фоном, в котором следует «незаметно» передавать последний звук из левой руки в правую. Басовая линия обладает здесь некоторой самостоятельностью и поддерживается педалью (гармонической).

«Забавная история». Дети не могут долго предаваться мечтам. Что-то произошло, и они отвлеклись, оживились, танцуют. Внезапная смена движения, характера связана в пьесе с ее жанрово-психологической стороной. Крайние части — это жанровая сценка, а небольшой средний эпизод — выражение эмоционального состояния.

Контраст частей проявляется также в их жанровом различии: танцевально-пунктирный ритм, мажорный лад, динамика (*mf*), быстрый темп крайних частей подчеркивают жизнерадост-

ность характера мазурки. В такте 7 напряжение мелодической линии возрастает в связи со стремительным подъемом ее к интонационной вершине. Особую весомость придает здесь и колористическое октавное ее удвоение.

Задорный характер первой части сменяется грустной мечтательностью второй. Минор придает мелодической линии оттенок грусти и печали. Октавное дублирование мелодического голоса усиливает его интонационную остроту, а секундовые наложения, появляющиеся в партии левой руки, создают своеобразный тембровый эффект.

В теме крайних частей, в ее аккордовой фактуре исполнитель должен ясно ощущать не только вертикальную, но и горизонтальную линию мелодии, которая образуется в верхних звуках. Фактура средней части требует от пианиста тембрового разнообразия в разных линиях голосоведения и чуткой педализации (педаль должна быть очень «легкой» и «прозрачной»). При исполнении мазурочного ритма необходимы собранность, активность пальцев, упругость и точность метра, ощущение сильных долей такта, а также интонационная связь затакта с «разом».

«Горелки». Это жанровая сценка, изображающая веселую, шумную детскую игру. Пьеса моноэмоциональна, однотемна; ее основу составляет двухтактная фраза. Для воссоздания игровой сценки композитор часто пользуется обозначением *sf* на сильных долях, четко определяет необходимые акценты (>), которые появляются в гибком пассажном фигурировании мелодии.

В среднем разделе такты 13—14 выделяются большей динамизацией: двухтактное мелодическое построение сжимается до однотактного в стремлении к кульминации, которая врывается внезапным синкопированным акцентом (>) в правой руке, *sf* в левой и напряженно звучащим D_7 — аккордом основной тональности. Его разрешение в тонику связано с последующим спадом.

Моторность, непрерывность движения, акцентированный метр и двухдольный размер выявляют активный характер пьесы. Стакато солирующего голоса, остигатный ритмический рисунок сопровождения, акценты, появляющиеся «шаловливо» на слабых долях в средней части, еще больше подчеркивают жанровую характерность пьесы, ее жизнерадостность, скерцозность, *sf* и ритмическая протяженность первого звука мотива служат как бы толчком для последующего разбега. Все *sf* в пьесе нужно брать на ритмической педали. Исполнитель должен различать тяжелые (*sf*) и более легкие (>) акценты. Мелодическую фигурацию в правой руке следует исполнять активным «пальцевым» *staccato*, слегка подчеркивая в ней легкие акценты. Появившиеся «нарочитые» акценты в сопровождении средней части (такты 12—16) следует играть как бы «заново».

«Просьба ребенка». Пьеса проникнута настроением робости, просьбы, с которой ребенок обращается к взрослым, как бы

¹ Композиционной основой большинства пьес цикла является трехчастность в различных модификациях: простая, с составной серединой, сложная трехчастность.

моля не прерывать радости и веселья игр. Душевное состояние ребенка передано композитором с большой искренностью и простотой. Основная двухтактная мелодическая фраза, проходя на фоне остиной ритмической фигурации, каждый раз заканчивается вопросительно (на доминанте). Неизменная повторность двухтактных фраз, «pp» как бы подчеркивают робкую просительность интонации. Огромную роль в передаче основного настроения пьесы играют ладовые колебания (мажоро-минор). Тонический органнй пункт, звучащий в тактах 5—8, в сочетании с наславляющимися на него тональными отклонениями усиливает впечатление настойчивой просительности, которая в конце пьесы подчеркнута интонацией «с² — д²» в верхнем голосе в правой руке и D₇ — аккордом на фермате, звучащим вопросительно.

Фактура пьесы прозрачна. Это трехголосие с элементами полифонии в среднем разделе. Выразительной мелодии подчинены педаальный бас и арпеджированные фигурации среднего голоса. Исполнитель должен ясно показать здесь тембровое разнообразие каждой мелодической линии. В сопровождении необходимо следить за ровностью звуковедения при переходе арпеджированной фигурации из партии правой руки в левую. Мелодию и фигурации среднего голоса следует исполнять *legato*. Педаль, вступающая вместе с басом, помогает более ярко выделить различные планы, способствует ясности и плавности движения мелодии на окружающем ее гармоническом фоне, окрашивает ее в теплые тона.

«Полное удовольствие». Эта пьеса, как и предыдущая, продолжает психологическую линию цикла. Особую эмоциональную насыщенность звучанию в пьесе придает способ подачи материала. Здесь следует отметить распевность, *legato*, имитационные переплетения вариантов основной мелодии на фоне пульсирующих шестнадцатых, придающих пьесе большую взволнованность и трепетность. Восходящие секвенции основного мелодического голоса, появляющиеся в тактах 6—7, способствуют усилению напряжения, а противоположное движение сопровождения в партии левой руки еще больше оттеняет это напряжение. Внезапное тональное отклонение третьего предложения (такт 17) в *Фа мажор* вносит элемент «свежести», новизны.

Мелодия, находясь в органическом единстве с сопровождением, в то же время словно «парит» над ним, выступая на первом плане. При исполнении следует усилить в ней интонационное тяготение, которое связано здесь с тональным сдвигом. Подголоски исполняются значительно тише основной мелодической линии.

«Важное событие» — пьеса, изображающая пышное торжественное шествие. Это трехдольный марш в крайних частях и своеобразная «тяжеловесная» вальсовость в средней. Несмотря на кажущееся постоянство фактурного рисунка (в правой ру-

ке — аккорды, в левой — октавное удвоение одногласной линии), обращает на себя внимание переменность функций составляющих ее голосов. В крайних частях октавная партия левой руки несет аккомпанирующую нагрузку, отступая на второй план перед интонационно более выразительной мелодией в правой руке. Пунктирный ритм, акцентировка каждой четверти, быстрое движение характеризуют здесь энергичность, активность марша, который сменяется вальсом в среднем разделе. Динамическое нарастание (*ff*) и ритмическое оживление в партии левой руки выдвигают ее на первый план и подчеркивают «важность», торжественность события.

В аккордовой фактуре правой руки исполнитель должен рельефней выделить звуки, образующие мелодическую линию. При исполнении пьесы следует обратить внимание на различие акцентов (\wedge) и ($>$): (\wedge) — упругий акцент, который следует исполнять активными, собранными пальцами; ($>$) — подчеркивает интонационную вершину в октавном мотиве, который должен исполняться певучим, «плотным» звуком, на короткой ритмической педали.

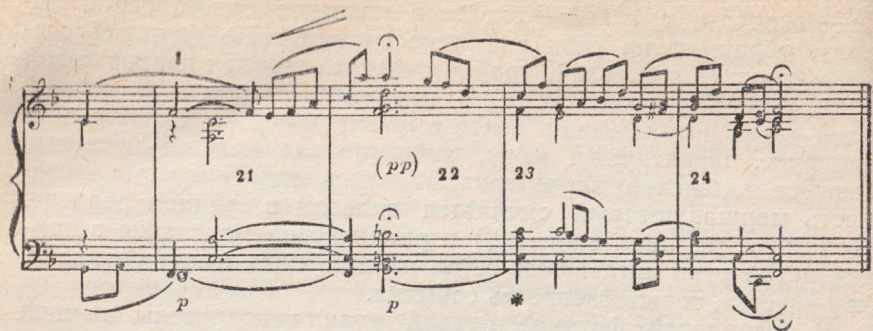
«Грезы». Это романтически приподнятый поэтический рассказ. «...Происшествия, пробуждая мечтательное раздумье, ведут к чудесному наслаждению, к «Мечтам»¹, — так Лист характеризует содержание этой пьесы. Она контрастирует с окружающими ее конкретно-образительными номерами цикла своей эмоциональной сферой и особенностями музыкального исполнения. Сочетание напевности с декламационностью, рельефность и пластичность мелодии, взаимопроникновение элементов полифонического и гомофонного складов образуют сложную насыщенную ткань пьесы. Это многообразие «дает волю» исполнительской фантазии в выявлении разных психологических состояний. Свободно и бесконечно льется мелодия, она подхватывается и усиливается побочными голосами. При сходстве двух мелодических линий в первой части вторую следует исполнять напряженнее, так как интонационная вершина здесь более высокая (a^2 вместо f^2).

В конце пьесы эта же мелодическая вершина ля на фермате в новом гармоническом освещении должна прозвучать многозначительно, по выражению А. Корто, «подобно капле золота»². Различная ладогармоническая перекраска интонационных вершин способствует усилению или ослаблению в них ладового тяготения (пример на с. 76).

В средней части происходит еще большая динамизация мелодической линии, но не с помощью громкостной динамики, а путем имитаций стретного плана. За счет новой гармонизации мотива $e^1 f^1 a^1 c^2 es^2 es^2$ напряжение в музыке возрастает,

¹ Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959, с. 409.

² Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965, с. 118.



а с перемещением этого мотива далее в верхний регистр оно достигает вершины. Это напряжение следует поддержать более интенсивной, чем раньше, звучностью партии левой руки. С оттенком сожаления должна прозвучать в партии правой руки, в верхнем голосе, интонация $g^1 a^1 h^1 d^2$, проводимая в последних (23—24) тактах пьесы. Полифоническая фактура пьесы требует от исполнителя осмысления всех линий голосоведения, создания выпуклого, рельефного звукового рисунка, «тонкой» педализации.

«У камина». Пьеса наполнена ощущением уюта и тепла, исходящего от камина. Шуман средствами фактуры достаточно ясно показал эту ее характерность. Синкопированное сопровождение, акценты, появляющиеся в самых неожиданных моментах на слабых долях, придают звучанию причудливость и фантастичность. Короткие мелодические попевки, появляющиеся в среднем разделе пьесы, как «фантастические отсветы огня, словно рождают на стенах движения причудливых теней»¹. Синкопированное сопровождение, составляющее остов всей пьесы, контрастно мерному дыханию основной мелодии, по характеру достаточно искренней и проникновенной, от которой как бы исходит нежность и теплота. Небольшая кода в конце пьесы звучит как обобщение, интонационное резюме.

В этой пьесе, как и в предыдущей, следует выявить многоплановость ее фактуры, тембровое разнообразие: гибкость, выразительность мелодической линии, причудливость синкопированного фона, некоторую самостоятельность басовой линии.

В средней части должен быть ясно оттенен доминантовый органнй пункт, который способствует усилению напряжения, создает расширенную кульминационную фазу, подготавливающую вступление тоникой. Педаль вступает по басовому голосу.

«Рыцарь на деревянной лошадке». Это жанровая сценка, отражающая детские шалости, игры в скачки. Основной мелодический голос проходит в партии левой руки — на фоне доминантового органного пункта, и в правой — на фоне синкопиро-

ванного сопровождения, имеющего лейтфактурное значение. Оstinатный ритмический рисунок сопровождения довольно ясно передает ощущение скачки. Доминантовый органнй пункт здесь как бы «тормозит» движение. «Горделивость» ритмического рисунка, его «уравновешенность» создает образ важного рыцаря.

В средней части напряжение в развитии усиливается тонально-гармоническими средствами (отклонения) и изменением типа мелодического движения. Опевание в пределах узкого диапазона, характерное для крайних частей, сменяется здесь поступательным, нисходящим хроматизированным движением. Все это приводит к кульминационному завершению на тонической педали. В кульминации следует еще настойчивей подчеркнуть все акценты. Начало мелодического голоса в партии левой руки (такт 17) можно исполнять несколько шире, значительнее по звуку, а далее (такт 18) вернуться в прежний темп и следующее проведение мелодии секстами (такты 21—24) исполнять на «ff». В сопровождении следует выделить скрытый мелодический голос. При соединении мелодии и сопровождения нелегко добиться четкой координации движений рук. Здесь можно порекомендовать исполнять синкопированное сопровождение в такте как бы на «одном дыхании».

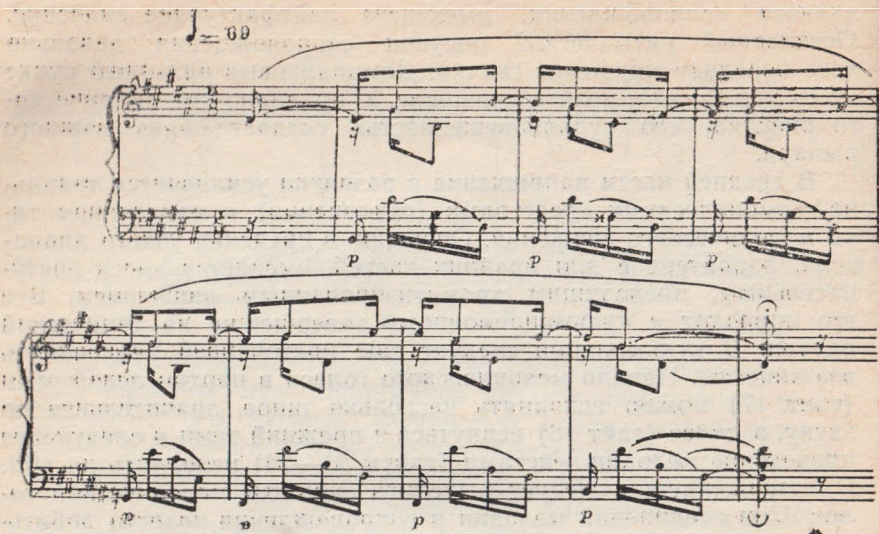
«Не слишком ли серьезно?» Это маленькая поэма о первом, робком, но уже настоящем волнении сердца. Вспоминая о Кларе Вик, Шуман писал, что она была живым и веселым ребенком, но иногда вдруг забивалась в уголок и о чем-то думала. «Не слишком ли серьезно думает эта маленькая головка?» Так Шуман и назвал свою пьесу.

Характерной особенностью пьесы является сквозной принцип метро-ритмического строения. Мелодическая линия начинается и завершается на слабой доли такта. Перемещенная на неакцентированные доли такта, она как бы вуалирует сильные доли, нарушая инерцию механической пульсации и создавая впечатление особую трепетность и текучесть. Фермата и пауза в конце каждого предложения создают впечатление многозначительности «многозначия». Мелодия, звучащая в светлом регистре, как бы «струится» над сопровождением (пример на с. 78).

Чтобы подчеркнуть тембровую окраску регистра, в исполнении мелодии необходимо увеличить интенсивность и «звонкость» звука. Текучесть мелодии требует идеального legato. Между мелодией и сопровождением большое расстояние, и педаль, взятая вместе с басом, как бы объединяет их, заполняя это пространство и создавая фон для нежной и трепетной мелодии.

«Пугание». Это рассказ о чем-то сумрачном и причудливом, в который внезапно вторгается музыка «пугания». Прием воплощения «неожиданного» в музыке — одна из интереснейших

¹ Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965, с. 118.



проблем творческого стиля Шумана. Форма пьесы — сложная трехчастность с контрастным средним разделом — как нельзя лучше передает внезапность образных смен, неожиданность мелодических и тональных отклонений, перебоев ритма. Каждый новый образ как бы вырывается извне.

Начальная тема характерна своей плавностью, напевностью, вальсообразностью песенной мелодии. Ладовые колебания (мажор-минора) и приглушенная динамика («pp» и затем «p») придают ей своеобразную окраску, мягкость. Спокойный, повествовательный характер начальной темы неоднократно прерывается бурными эпизодами — образами «пугания». Синкопированное сопровождение первого эпизода, штрих *стаккато* подчеркивают его беспокойный характер, а низкий регистр и *piano* придают ему оттенок таинственности и фантастичности, как мелькание теней в сумраке. Мажор, яркая динамика (*f*), синкопы, подчеркнутые *sf* второго эпизода усиливают впечатление причудливости и контрастности. Возвращение же к первоначальному образу воспринимается здесь как рондальность. Педаль в пьесе подчеркивает колористическое разнообразие начальной темы крайних частей — *col Ped.*, и эпизодов — *senza Ped.* Сопоставление минора и мажора, «pp» и «f» приводит к эффекту светотени.

«Засыпающий ребенок». Это песенка на сон грядущий. Слушатель как бы «погружается» в настроение андерсеновского «Оле-Лукойе». Пьеса проникнута ощущением нежной теплоты, ласковости, которое передано здесь в монотонно-вибрирующем движении аккомпанемента, построенном на коротком мотиве. Его ритмический рисунок оstinатно повторяется на протяжении

всей пьесы и передает покачивание, характерное для колыбельной песни.

Основная мелодия крайних частей, окрашенная минором, построена на имитационном повторении короткого мотива сопровождения. Широкие интервалы, особенно сексты, придают ей воздушность, напевность. Этим мелодия пьесы перекликается с другими лирическими мелодиями цикла («О чужих странах и людях», «Просьба ребенка»).

В средней части (*Ми мажор* после одноименного минора) происходит частичное обновление образа. На все том же оstinатном ритме аккомпанемента, скованном здесь тоническим органическим пунктом баса, появляется новый мелодический элемент в верхнем слое фактуры. Нисходящая квинтовая интонация в мерном движении четвертями ассоциируется с убаюкиванием ребенка.

Пьеса обрывается на полуслове — ребенок засыпает. В последних тактах пьесы это подчеркнуто затухающей звучностью (*diminuendo*), нисходящим движением мелодии и одновременно замедлением (*ritardando*) — все застывает на субдоминантовом аккорде на фермате.

Характер темы выявляется тем ярче, чем выразительнее исполняется ритм качания, пронизывающий всю пьесу. Многоплановость фактуры требует от исполнителя тонкого, разнообразного распределения силы звучности каждой мелодической линии. Сопрановый голос в верхнем регистре должен выступать рельефно, в нем следует подчеркнуть интонацию, выделенную акцентом (>).

«Слово поэта». Это своеобразное музыкальное послесловие возвышенно-просветленного философского характера, где автор как бы говорит: «Мы перелистали с вами чудесные страницы детства, склоним же голову перед этой непреходящей красотой»¹. Так, или почти так можно истолковать содержание этой пьесы. Возвышенность и значительность «слова поэта» подчеркивает аккордовая фактура крайних частей, ее хоральный склад. Интонация ($f^1-g^1-c^2$) выступает здесь как лейтмотив. Начальная аккордовая фактура в тактах 9—12 растворена в арпеджированных фигурациях и должна исполняться прозрачно и ровно, на «pp». После значительной ферматы и паузы на «pp», как бы издали, возникает небольшой речитатив, будто отдаленный голос поэта. Своего напряжения и силы речитатив достигает в третьем проведении в верхнем регистре.

Особого внимания при исполнении требует мотив, звучащий в тактах 7—8, 19—22. В нем слышится как бы интонация «сожаления» о безвозвратно ушедшем беззаботном детстве, особенно подчеркнутая в *ritardando* и *diminuendo* последних тактов.

«Детские сцены» — это собрание контрастных миниатюр.

¹ Житомирский Д. Шуман. М., 1964, с. 374.

объединенных в цикле единой сюжетной нитью, выступающей в заголовках пьес, детским тематизмом, его психологической правдивостью. В цикле Шуман стремился отразить не только различные сценки внешней жизни («Горелки», «Рыцарь на деревянной лошадке», «Пугание», «У камина»), внутренний мир детей («Просьба ребенка», «Полное удовольствие», «Грезы», «Не слишком ли серьезно?»), но и разнохарактерность в их смене. «Живая трактовка этих пьес связана с богатством переживания, — удивление, комизм, нежность, печальное настроение, вымыслы...»¹ Жанровые сценки отличаются скерцозностью характера, активностью движения; лирические — проникнуты тонкой эмоциональностью, нежным — лиризмом, искренностью поэтического высказывания. Для передачи внутренней разнохарактерности, жанровой изобразительности пьес Шуман тонко использует все многообразие приемов фортепианного изложения.

Почти для всех пьес характерна многоплановость изложения. Часто остигнутый ритмический рисунок подчеркивает здесь образную характерность пьес: убаюкивающий «ритм качания» в «Засыпающем ребенке», изображение скачки синкопированным движением в «Рыцаре на деревянной лошадке», причудливые «отсветы огня» в пьесе «У камина». В отдельных случаях образная характерность подчеркнута также жанровыми очертаниями марша и танцевальных ритмов мазурки и вальса в пьесах «Странная история» и «Важное событие».

Пианист в интерпретации произведения должен быть готов к преодолению внутренних контрастов стиля Шумана, должен уметь «втайне вслушиваться» в звуковые грезы этого «мечтателя»², добиваться органического соединения мощности и хрупкости, реальности и фантастики. При исполнении нужно добиваться сочетания виртуозности с проникновенным лиризмом, овладения утонченными, причудливыми колебаниями ритма многих сцен, колористическим многообразием фортепианной фактуры цикла.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА

Организация педагогического процесса в классе специального музыкального инструмента является одним из важнейших компонентов в системе воспитания будущего профессионала. Она складывается из взаимоотношений преподавателя и учащегося, общих проблем обучения, организации классных занятий и домашней работы ученика.

В предлагаемой статье рассматриваются взаимоотношения преподавателя и учащегося, а также общие проблемы обучения.

Взаимоотношения преподавателя и учащегося.

Преподаватель класса специального музыкального инструмента работает плодотворно, если он пользуется у учащихся авторитетом. Не случайно выдающийся пианист и педагог И. Гофман подчеркивал, что не представляет себе, как можно воспитывать будущего музыканта, не верящего педагогу, сомневающегося в его состоятельности.

На начальном этапе обучения школьник относится к своему наставнику с безграничным доверием, понимая, что тот вводит его в мир нового, увлекательного, неизведанного. Это доверие желательно сохранить и упрочить. Залог тому — высокое профессиональное мастерство педагога. По мере взросления ученик начинает подходить к замечаниям и поведению учителя критичнее. Заметив неуверенность или неточность в советах преподавателя, он недоверчиво реагирует и на правильные указания. Если педагог выступает с большими и разнообразными концертными программами, уверенно и увлеченно исполняет в классе произведения, над которыми работают его питомцы, эффективно руководит работой учащихся, развивает их художественное мышление — им созданы определенные условия для сохранения и укрепления своего авторитета.

Ученик, видящий в своем наставнике хорошего профессионала, но чувствующий, что того беспокоят узко учебные вопросы, а все связанное с повседневной жизнью, интересами, переживаниями школьника ему глубоко безразлично, теряет большую степень доверия. Он хочет найти в учителе старшего друга — строгого и справедливого, правдивого и чуткого, помогающего ориентироваться во всех сложностях многогранной жизни. Если преподаватель является таковым, его авторитет необычайно высок и ничего общего не имеет с пресловутой авторитарностью,

¹ Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965, с. 118.

² Голубовская Н. Искусство педализации. М., 1974, с. 83.

возведенной в ранг основного принципа общей педагогической де, Крейцера.

Дети необычайно тонко чувствуют фальшь, неправду, несправедливость. Не всегда правильно оценивая поступки преподавателя или товарища, они решают возникшую перед ними проблему с прямолинейной беспощадностью детской непосредственности, основываясь преимущественно на эмоциональном восприятии факта. Преподаватель, изучивший и понявший натуру своего ученика, должен помочь ему разобраться в сложившейся ситуации, неназойливо, но убедительно направить мысли ребенка в нужное русло, натолкнуть на критическое осмысление происшедшего и подвести к правильному решению. Так прививаются навыки восторженного анализа события, умение правильно разобраться в себе, в своем отношении к случившемуся.

Бывают случаи, когда педагог несправедлив к ученику. Не желая признать ошибку, он не считает нужным «снизойти» до объяснения со своим питомцем, хотя единственно правильным было бы признание ошибки и извинение перед учащимся, независимо от его возраста.

Сложнее, когда конфликт возникает между воспитанником и коллегой преподавателя специальности по вине последнего. Ребенок, недоумевающий по поводу случившегося, верящий своему наставнику, обращается за советом. Дети предельно чутки к правде, гораздо менее взрослых склонны идти на сделки с совестью, и всякие попытки обелить неблагоприятные поступки старшего подтачивают веру в справедливость. Тяжело переживаемая обида, как правило, не забывается. Не случайно А. М. Горький писал: «...Работа ума в детстве ложится на душу слишком глубокими шрамами, часто они не зарастают всю жизнь»¹. Поэтому лучше выдержать трудный, неприятный разговор с товарищем по работе, убедить его исправить ошибку, нежели утратить даже самую малую степень уважения ученика.

Дети хорошо ощущают дистанцию между ними и взрослыми. Они не любят, когда с ними разговаривают снисходительно-покровительственным тоном, который они воспринимают как пренебрежение. Иногда педагог, желая в кратчайший срок добиться положительных результатов в занятиях и поведении учащихся, прибегает к окрику или проводит явно назидательные беседы. Грубость и поучения вызывают своего рода оборонительную реакцию. Ученик, видя, что по отношению к нему отсутствует уважение и желание понять мотивы, породившие определенный образ действий, замыкается или становится резким.

Большую роль в установлении между педагогом и учеником отношений взаимопонимания и доверия играет поведение педа-

гога, культура его общения с окружающими. Известно, что учащиеся перенимают особенности жестов, походки, манеру игры любимого наставника, стараются во всем походить на него. Они очень наблюдательны и умеют отличать естественное от показного. Если детям внушают, что нужно быть отзывчивыми и чуткими, уважать педагогов и товарищей, и они отмечают полное соответствие между словами и поведением их учителя, то они верят ему и стараются подражать. Но если дети заметят обратное, убедятся, что слово учителя расходится с делом, то учителю трудно рассчитывать на любовь и уважение воспитанников.

Ребятам понятна и близка простота и сердечность обращения. Они с особой любовью и уважением относятся к педагогу, который обладает этими чертами. Их отталкивает напыщенность, высокомерие, что по сути является утонченной грубостью, прикрытой внешней респектабельностью. Вынужденные притесняться к такому поведению преподавателя, скрывая свое истинное отношение, в котором нет любви и уважения, а присутствуют неприязнь и боязнь, дети проявляют определенную степень смирения, ханжества. А. С. Макаренко в «Книге для родителей» дал четкую формулировку этому явлению: «Эгоизм, плюс цинизм, плюс нищенская эстетика показного смирения», — и особо подчеркнул опасность и недопустимость его культивирования.

В то же время ученики не одобряют заискивания, не прощают, когда учитель, стремясь установить дружеские отношения, унижается до панибратства. Они хорошо понимают, что имеют дело с безвольным, не ценящим свое достоинство и звание, человеком. Естественно, такой педагог не может быть настоящим воспитателем.

Немаловажное значение для авторитета педагога имеет его аккуратность, которую следует проявлять решительно во всем. Отталкивающее впечатление производит неряшливый педагог. Неприемлема и другая крайность, когда преподаватель буквально демонстрирует сотрудникам и учащимся богатый гардероб и мастерство применения косметики. Более строгое отношение к себе педагога в этом плане не только укрепляет его авторитет, но и в значительной мере способствует воспитанию у учащихся вкуса, чувства меры, умения правильно одеваться и вести себя в служебной обстановке.

Отдельные педагоги-музыканты резко отрицательно относятся к желанию своих питомцев ознакомиться с работой другого преподавателя или его учеников, позаимствовать какие-либо исполнительские приемы. При этом решительно игнорируется полезность или уместность использования тех или иных способов игры и методов их усвоения. Доминирует чувство оскорбленного достоинства. Такие педагоги, обвиняя питомца в недоверии, требуют полного, слепого подчинения или угрожают

¹ Горький М. Детство. В людях. Мои университеты. М. — Л., 1949, с. 255.

переводом в другой класс. Они стремятся тщательно оградить своих учеников от любого постороннего влияния. Эта позиция порождается различными причинами, среди которых особенно опасны безмерная вера в непогрешимость своих педагогических знаний и способностей и безрассудная, бессмысленная ревность. То и другое — следствие чрезмерной самоуверенности, болезненного самомнения, а иногда и известной ограниченности.

Решительно осуждая педагога этого типа, Н. А. Добролюбов писал: «Он старается удержать своего питомца в тех правилах, которых сам держится: старание совершенно естественное и понятное, но тем не менее вредное в высшей степени, как скоро оно доходит до стеснения собственной воли и ума ребенка... Такое воспитание, без сомнения, есть враг всякого усовершенствования и успеха, — ведет к мертвой неподвижности и застою... влияние его отражается уже не на одних отдельных личностях, а на целом обществе»¹.

Нередко педагог, не сумев разобраться в поставленных учеником вопросах, подсознательно ощущает ограниченность своих педагогических знаний. Но опасаясь, что его авторитет может пострадать, он старается защитить его любыми средствами. Принятые меры часто дают прямо противоположный результат, ослабляя влияние учителя на воспитанника, так как последний понимает, что наставник проявляет педагогическую несостоятельность и необъективность.

Совсем иначе работают те преподаватели, которые не замыкаются в одной раз и навсегда установленной системе способов воспитания. Они энергично ищут общения, заимствуют методы коллег, тщательно анализируют и претворяют их в своей практике. Являясь квалифицированными специалистами, они тем не менее далеки от уверенности в идеальной правильности собственной работы, и это заставляет их неуклонно совершенствовать педагогическое мастерство, советоваться с товарищами, накапливать знания, искать более эффективные средства обучения. Настоящего педагога не насторожит постороннее влияние, не озадачит вопрос ученика. Высокий профессиональный уровень позволит ему признать правильность заимствованного приема или объяснить, почему его нельзя применить в данном случае и указать произведение, где он должен быть использован. Если такой педагог не знаком с какой-либо проблемой, он не побоится в этом признаться. На ученика это производит благоприятное впечатление, так как он видит, что его наставник предельно правдив. М. Горький, отмечая благотворность такого поступка, писал: «Нравилось мне, когда он отвечал «не знаю», «не могу сказать», и сильно приближало это меня к нему — видна тут его честность. Коли учитель раз-

¹ Добролюбов Н. А. Избранные философские произведения. Т. I, М., 1948, с. 63.

решает себе сознаться в незнании — стало быть, он знает нечто!»¹.

Чувственное восприятие детьми урока музыки чрезвычайно богато. Дети тонко реагируют на настроение педагога и наверняка заподозрят безразличие и бесхарактерность, если он постоянно спокоен, благодушен, в его душевном состоянии преобладают только мажорные тона. Ученик, явившийся к такому педагогу на урок неподготовленным, понимает, что это не вызовет решительного осуждения — в худшем случае его ласково пожурят. Находясь в атмосфере всепрощенчества и безнаказанности ученик не может упорно заниматься, ему не привито чувство ответственности, дисциплинированности. Какую бы требовательность впоследствии ни проявлял учитель, такое неблагоприятное, одностороннее эмоциональное воздействие на учащегося дает себя знать — трудно заставить его работать.

Если же сенсорная реакция педагога не однотонна, если он искренне переживает и радости и печали юного музыканта, неподдельно рад большим и малым успехам, не понимает и не принимает уклонений от занятий на инструменте (а эти чувства не оставляют равнодушным ученика), то он создает все условия для поддержания творческой атмосферы в классе и благотворно воздействует на психику питомца.

Некоторые преподаватели считают неприемлемым выражать по отношению к воспитанникам какие-либо эмоции, считая это нарушением педагогической этики. Н. А. Сорокин в учебнике дидактики по этому поводу отмечает: «Требование педагогического такта не исключает проявления учителем своих чувств: он может и должен быть на уроке не только бодрым и веселым, чутким и добрым, но и (в нужных случаях и в определенных рамках) огорченным, возмущенным и сердитым. При этом не следует терять чувство самообладания, уметь держать себя в руках»².

Некоторые общие проблемы обучения.

Одна из особенностей процесса воспитания музыканта заключается в том, что занятия в классе специального инструмента ведутся индивидуально. Некоторые преподаватели музыки полагают, что задача формирования всесторонней, гармонически развитой личности должна решаться общеобразовательной школой и к их деятельности прямого отношения не имеет. Естественно, в детском коллективе, руководимом группой наставников, для решения этой задачи условия более благоприятны. Однако одностороннее понимание своих обязанностей частью

¹ Горький М. Собрание сочинений в 30 томах, т. 8, М., 1950, с. 350.

² Сорокин Н. А. Дидактика. М., 1974, с. 189.

преподавателей специального музыкального инструмента. Низводит проблему музыкального образования до уровня обучения ремеслу. Эта позиция в корне неверна уже потому, что индивидуальная учебная работа, представляющая собой одну из сторон единого педагогического процесса, создает по-своему благодатные условия для глубокого изучения личности ребенка и позволяет активно воздействовать на него.

Влияние преподавателя специальности на учащихся особенно велико, так как его авторитет, как правило, чрезвычайно высок. Если учитель музыки самоустраивается от насущных проблем воспитания подрастающего поколения, то у учеников его класса может сложиться мнение об искусстве как сфере деятельности, обособленной от жизни общества, в котором они живут. Подобное умозаключение будет стимулировать развитие индивидуалистических черт характера, способствовать отрыву от жизни коллектива, служить импульсом к появлению эгоистических наклонностей и стремлений ставить интересы индивидуума выше интересов общества.

Не случайно учебные программы классов специальных инструментов, предупреждая о недопустимости обособленности, подчеркивают, что преподаватели, ведущие индивидуальные занятия, несут ответственность не только за профессиональную подготовку учеников, но и за их воспитание, и должны способствовать формированию коммунистического мировоззрения, решительно пресекая проявления индивидуализма. Эти требования отражают один из важнейших педагогических заветов В. И. Ленина: «Нельзя ограничить себя рамками узко учительской деятельности. ...Задача новой педагогики—связать учительскую деятельность с задачей социалистической организации общества»¹.

Необходимость воспитания всесторонне развитой личности подчеркивается тем обстоятельством, что музыкант сталкивается с различными видами практической деятельности. Он должен быть готов стать солистом, участником или руководителем ансамбля (трио, квартета), ведущим исполнителем большого коллектива (концертмейстером оркестра, концертмейстером группы инструментов), педагогом. Названные профили предполагают подготовку хорошего профессионала, обладающего педагогическими знаниями и навыками воспитательской деятельности. Будущий преподаватель должен обладать огромным объемом специфических знаний. Естественно, они даются воспитаннику коллективом педагогов, но методы и приемы применения этих знаний на практике ученик познает в процессе индивидуальных занятий.

Один из наиболее ответственных этапов обучения на любом инструменте — начальный. Особенность преподавания на струн-

¹ Ленин В. И. О народном образовании. М., 1957, с. 247.

но-смычковых инструментах в этот период состоит в том, что приобретение элементарных навыков звукоизвлечения — сложный и сравнительно длительный процесс, отодвигающий музицирование на некоторый срок на второй план и требующий определенного абстрагирования от музыки при усвоении первичных двигательных актов. Ученик, жаждущий играть на инструменте, испытывает разочарование, увидев, что ему предстоит заниматься малоинтересными упражнениями. Главное в этот период — суметь заинтересовать его, увлечь, пробудить страстное желание работать. Наиболее действенный способ достижения этой цели — рассказ педагога об инструменте, его выразительных возможностях, о выдающихся исполнителях и, что особенно результативно, исполнение некоторых простых, но впечатляющих произведений. Такой урок-концерт желательно провести с группой начинающих в присутствии родителей, так как заинтересованность последних и помощь их в занятиях на раннем этапе обучения необычайно ценны. «Скучные» упражнения следует «омузикалить». Так при ведении смычка по открытым струнам и извлечении ровного красивого звука ученику нравится, когда преподаватель аккомпанирует ему на рояле.

При освоении хватки смычка и помещения левой руки в игровое положение следует учитывать некоторые обстоятельства. Ученик, видя незнакомый, довольно сложный акустический прибор — смычок, плохо представляя его вес, не зная меру усилий, может с чрезвычайной силой схватить его. Такое действие в дальнейшем может вызвать нежелательные последствия. Поэтому прежде всего необходимо объяснить и показать способ держания смычка, приучив ученика располагать пальцы на каком-либо привычном для него предмете (например, на толстом карандаше). Ознакомив со смычком, нужно дать ощутить его вес, произвести с ним какие-либо манипуляции. Психологически подготовленный к держанию смычка, учащийся устанавливает его на инструмент. Через некоторое время ему позволяется вести смычок средней частью, используя небольшой отрезок. По усвоении правильных навыков размах движения увеличивается.

Педагог должен сам неоднократно извлекать звук на открытой струне, что позволит ученику получать и обновлять звуковые представления, вырабатывать первичный слуховой критерий и добиваться аналогичного результата. Затем правая рука кладется на колено, а левая помещается на гриф в игровое положение, но пальцы находятся на некотором расстоянии от струны. Далее учащийся приближает все пальцы к струне, слегка надавливает на нее и возвращает их в исходное положение. Постепенно давление на струну увеличивается, и определяется его мера. Ее можно проконтролировать, извлекая звук легко усваиваемым приемом *пиццикато*. Довольно скоро можно приступить к разучиванию простейших пьес при одновременной разобщенной постановке.

После приобретения навыков элементарных движений обеих рук ученик готов к выполнению новой задачи — согласованным действиям их при извлечении звука смычком. Сначала желательно играть отдельные звуки, позже можно усложнить задачу — подвести ученика к игре гаммы в одну октаву. Затем следует приступить к исполнению пьес, выученных ранее приемом *пиццикато*.

Одновременно с работой над постановкой следует осваивать нотную грамоту и приучать ученика сольфеджировать пьесы, которые ему предстоит исполнять. Навыки сольфеджирования должны приобретаться также и в классе специального инструмента и несколько опережать освоение игровых движений. Такое построение учебного процесса учитывает использование слухового метода обучения¹, что оказывает огромное воздействие на развитие музыканта.

Однако часто педагоги учат так, что учащийся, видя ноту (музыкальную последовательность), отыскивает ее на инструменте и только после этого слышит высоту звука. Этот так называемый «двигательный» метод глубоко порочен, так как приучает подчинять слуховые впечатления двигательным реакциям и играть по схеме: «вижу ноту — двигаюсь — слышу ее»². Движение подавляет слуховые представления, превалирует над ними, низводя их до уровня пассивных, вторичных ощущений.

Наиболее прогрессивным является слуховой метод, применение которого максимально развивает навыки слухового порядка путем активного сольфеджирования и заставляет ученика играть по схеме: «вижу ноту — слышу ее — двигаюсь», создавая условия для возрастания роли слуха и подчинения двигательных реакций слуховым представлениям. При обучении слуховым методом ученик привыкает к первичности слуховых представлений, которые становятся все богаче, и вырабатывает, как верно замечает С. М. Майкапар, «...способность представлять себе музыкальные тоны, звуковые краски, мелодии, аккорды, ритмы и целые сложные музыкальные произведения, совершенно не получая никаких музыкальных впечатлений извне»³, что стимулирует развитие и формирование музыкально-художественного мышления.

В дальнейшем данный метод явится мощным стимулом создания ярких художественных слуховых образов, работа над которыми должна проводиться параллельно.

Нередко приходится слышать довольно грамотное, профессиональное исполнение, не увлекающее и не доставляющее эстетического наслаждения. Очевидно, в воспитании музыканта были допущены серьезные просчеты. Обычно это недостат-

ки раннего периода обучения. Однако они нередко сопутствуют и более поздним этапам профессионального образования и заключаются в том, что педагог, придавая огромное значение приобретению правильных навыков игры (изучению «ремесленной» стороны исполнительского акта), игнорирует при этом задачу воспитания творческого отношения к музыке, не приучает к переживанию ее.

Другая причина неинтересного, бессодержательного исполнения часто кроется в том, что учащиеся выучивают концерт или сонату сначала чисто технически и значительно позже привносят в созданный технический образ (динамический стереотип) художественное начало, забывая, что с самого раннего этапа обучения они должны чувствовать себя творцами произведений, должны научиться передавать эмоциональный строй музыки.

Говоря о необходимости воспитания личности с богатыми музыкальными представлениями и тонким пониманием музыки, выдающийся немецкий композитор, создатель специальной системы воспитания детей Карл Орф подчеркивал: «Фантазию и способность к переживанию следует развивать в раннем возрасте. Все, что ребенок переживает, все, что в нем разбужено и воспитано, скажется на протяжении всей жизни его. Никогда не утратит он то, что было заложено в эти годы, никогда впоследствии не проявит интереса к тому, что в нем не было развито»¹.

Обращает на себя внимание следующий факт. Дети с удовольствием подражают разговору взрослых, подмечают и имитируют манеру их поведения. Декламируя стихи, рассказывая сказки, они стремятся интонациями голоса подчеркнуть характерные черты определенного образа. Живые, находчивые, артистичные в привычной обстановке, они при выступлении на эстраде вдруг превращаются в автоматы, прилежно «выдающие» тщательно «запрограммированное» произведение, оставаясь нередко при этом равнодушными к его содержанию. Подобное «муницирование» даст возможность заметить одаренность ребенка только в том случае, если он может «раскрываться» на эстраде, что при массовом обучении большая редкость. Чаше наблюдается обратное: единственное эмоциональное состояние, испытываемое большинством учеников, — это страх перед эстрадой, стимулирующий появление зажатости игрового аппарата и снижение качества исполнения.

Довольно часто ученики, привыкнув в какой-то степени к эстраде, вдруг «раскрываются» в старших классах. Отмечая правомерность этого явления, следует заметить, что оно должно наступать на самом раннем этапе занятий музыкой. Не случайно у педагогов, стимулирующих возникновение определенных эмо-

¹ Готсдинер А. Слуховой метод обучения. Л., 1963.

² Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966, с. 23—26.

³ Майкапар С. М. Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития. Издание 2, П., 1915, с. 53.

¹ Система детского музыкального воспитания Карла Орфа. Под редакцией Л. А. Баренбойма. Л., 1970, с. 49.

циональных состояний при исполнении художественных произведений, различные по одаренности дети (независимо от возраста), выступая в концертах, наилучшим образом демонстрируют свои исполнительские данные. К сожалению, пока еще не разработана стройная, эффективная система воспитания музыканта-артиста, хотя этому вопросу и уделялось внимание¹.

В своей педагогической практике мы используем ряд приемов, формирующих артистические навыки у юного исполнителя. Обратим внимание на два следующих.

1. Известно, что детская игра — это своеобразный способ освоения действительности, в процессе игры дети приобретают определенные навыки. Это обстоятельство учитывал П. С. Столярский в работе с малышами. В его классе дети увлеченно играли игрушками, разложенными в уголке. Занятия на скрипке под руководством профессора были продолжением игры. Они проходили в непринужденной обстановке и не вызывали у малышей ни малейшей настороженности к инструменту, упражнениям, исполнению произведений. При самой строгой требовательности работа на инструменте была абсолютно нормальным, естественным актом. Ребенок, занимаясь, не думал, что совершает нечто сложное, требующее напряжения. Питомцы П. С. Столярского, выступая с концертами, сохраняли эту естественность. Культивирование данного качества необычайно ценно. Воспитывать его на раннем этапе обучения можно, прибегая к описанному приему в том или ином варианте, учитывая при этом психологию современного ребенка.

2. Педагог, понимающий, что одна из задач музицирования — передача разнообразных состояний, старается с первых же шагов обучения привить ученику стремление выражать в реальном звучании различные чувства и раскрывать замысел исполняемого произведения. Наиболее действенным в воспитании этих необходимых исполнителю качеств представляется использование богатой детской восприимчивости при раскрытии художественного замысла произведения, культивирование чувственной отзывчивости на любое музыкальное впечатление. Часто педагог оперирует на уроках привычными для него музыкальными терминами, забывая, что ученику эти абстрактные понятия малодоступны. Было бы неправильно исключать их из практики. Нужно объяснять их, эффективно воздействуя на богатое воображение детей, используя присущее им предметно-чувственное восприятие окружающего мира. Им порой непонятны требования: «Играй тише, громче, быстрее, медленнее!». Многократно повторенные, они не выполняются. Но достаточно предложить

¹ Наиболее интересной представляется работа Л. Баренбойма. См.: Л. А. Баренбойм. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969.

ученику попытаться изобразить различные состояния «героя», как появятся осязаемые результаты. Попробуйте малышу, исполняющему пьесу «Ходит зайка по саду» сказать: «Покажи Зайку грустным». И он сам изберет сравнительно медленный темп, извлечет приглушенный звук. «А как показать веселого Зайку?» — и темп становится быстрее, звучность ярче, характерные акценты подчеркивают радостное настроение.

Работа в этом направлении должна постепенно усложняться. Она особенно эффективна, если образы близки учащимся и связываются с их жизнью. Известно, что определенную трудность представляет приобретение навыков исполнения непрерывных *крецендо* и *диминуэндо* на протяжении больших музыкальных отрезков, а также извлечение мощного звука в кульминации. Хорошие результаты легко достижимы, когда педагог, разбирая, например, «Марш» Г. Шлемюллера, рассказывает, исполняя пьесу, следующее: «Далеко, едва слышно, звучит марш», — в нюансе *пианиссимо* играют первые такты. «Колонна пионеров идет по улице, она приближается», — звучность возрастает. «Мы уже видим пионеров. Развеваются знамена и галстуки, гремят барабаны, трубят трубы!» — звучание очень громкое. «Вот они рядом с нами», — кульминация. «Колонна удаляется», — постепенное снижение силы звука. «Она уходит все дальше», — звучность постоянно уменьшается. «Ее уже не видно, только еле слышны удары барабана», — *пиццикато пианиссимо*. «Прислушиваемся. ...Музыка уже не слышна», — ощущение паузы после окончания пьесы.

При таком методе работы ученик чутко вслушивается в произведение, мир его слуховых и эмоциональных представлений становится богаче и сложнее. Мышление музыкальными образами превращается в естественное явление, музыканту есть о чем рассказать слушателю, и его игра содержательна и искренна.

Следует помнить, что такой труд требует от ученика большого психического напряжения, и его продолжительность должна нормироваться педагогом. В противном случае возможен срыв домашних занятий, так как эмоциональное пресыщение закономерно сменится торможением. Во избежание этого желательно урок планировать таким образом, чтобы виды деятельности учащегося чередовались (эмоциональная уступала рациональной и наоборот). Предупреждению эмоционального перенапряжения способствуют трех-четырёхминутные перерывы в течение урока.

Настоящая работа не ставила целью дать исчерпывающее освещение и решение всех проблем организации педагогического процесса в классе специального музыкального инструмента. Внимание обращалось на вопросы, представляющиеся наиболее важными в практической деятельности музыкантов-преподавателей.

О ВОСПИТАНИИ И ОБУЧЕНИИ В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Огромную роль в формировании коммунистической нравственности и всестороннем развитии молодого поколения играет в нашем социалистическом государстве эстетическое воспитание. Эстетическое воспитание — это прежде всего воспитание чувств. Человек, чувства которого не воспитаны, «глух» и «слеп», ему неведома красота мира, а значит, он едва ли способен и на красивые благородные поступки. Не потеряли своего значения и сегодня слова А. Луначарского о том, что «ни один учебник арифметики не объяснит, что такое добро и что такое зло, а вот искусство еще с дошкольных лет помогает это объяснить»¹.

Составной частью общеэстетического воспитания является музыкальное воспитание. Человек, любящий музыку, умеющий ее слушать и слышать, умеет слушать и других людей, сочувствовать им, сострадать, сопереживать. Музыка обостряет эмоциональную отзывчивость и является могучим источником мысли. Выдающийся советский педагог В. А. Сухомлинский в своей работе с детьми большое внимание уделял их музыкальному воспитанию. Необходимо полностью согласиться с его мыслями, что «без музыкального воспитания невозможно полноценное умственное развитие ребенка... Музыкальный образ по-новому раскрывает перед людьми особенности предметов и явлений действительности»².

В ряду разнообразных музыкальных учреждений, развивающих в ребенке любовь к прекрасному, художественное начало, важнейшая роль принадлежит детской музыкальной школе. В связи с этим особое значение приобретают вопросы педагогики школьного возраста. Задачи советской музыкальной школы велики и не должны ограничиваться только воспитанием профессиональных навыков игры на том или ином инструменте. Детская музыкальная школа в нашей стране призвана также формировать личность ребенка, его мировоззрение как будущего члена коммунистического общества, прививать ему чувство патриотизма, любви к родине. Школа должна заботиться о развитии музыкальной культуры и художественного вкуса ученика, научить его сознательно слушать музыкальное произведение, содействовать пробуждению у него активного интереса

и любви к музыке, формировать его как музыканта-исполнителя, подготавливая в художественном и техническом отношении к практической музыкальной деятельности.

К сожалению, во многих музыкальных школах внимание педагогов сосредоточивается главным образом, на узко профессиональных вопросах. В них недостаточно уделяется внимания общему музыкально-культурному развитию ребенка. В этом заключается одна из причин того, что выпускники музыкальных школ, поступая в музыкальное училище, часто оказываются неприспособленными к самостоятельной работе, не всегда умеют применять свои знания в практической деятельности. Многие учащиеся, окончив музыкальную школу, прекращают занятия музыкой, не испытывая потребности в ней.

В программах для детских музыкальных школ (составленных Министерством культуры СССР) выдвигаются требования, направленные на то, чтобы сделать музыкальное образование широким и многосторонним. «Перед всем педагогическим коллективом школы и особенно перед педагогом по специальности, который является основным руководителем и воспитателем ученика, — отмечается в методической записке, — поставлена ответственная задача воспитания и формирования мировоззрения, моральной облика, эстетических взглядов и профессионального мастерства учащегося. Педагог должен прививать ученику интерес к занятиям и любовь к музыке, воспитывая его вкус на лучших образцах»¹. Этим важнейшим задачам педагоги школы часто уделяют мало внимания. Текущая работа над произведениями, подготовка к выступлениям, концертам, экзаменам поглощают все внимание педагогов и учащихся, а главная, основная задача — воспитание личности музыканта — порой выпадает из поля зрения. Эта задача требует от педагога не только больших знаний, но и умения организовать работу с учащимися. Преподаватель детской музыкальной школы должен не только владеть пианистическим мастерством, общей и музыкальной культурой, методикой обучения, — он должен любить свою специальность, быть преданным делу учителя-воспитателя.

Виднейшие музыканты-педагоги считали первоначальный этап обучения одним из самых трудных и ответственных для педагога. Можно согласиться с мнением известного пианиста И. Гофмана, который писал: «Начало — это дело такой огромной важности, что тут хорошо только самое лучшее... Для начала нужен учитель основательный, внимательный, добросовестный, бдительный и опытный, обладающий глубокой музыкальностью и пониманием детской психологии»².

¹ Программа по классу специального фортепиано для детских музыкальных школ. М., 1965, с. 4.

² Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, с. 80—81.

¹ Из выступления Д. Кабалевского на IV съезде композиторов СССР. «Советская музыка», 1969, № 3, с. 7.

² Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. Киев, 1974, с. 64.

Аналогичные мысли высказывают и другие известные методисты, в частности К. Мартинсен: «Для первоначального обучения главное — высокообразованный музыкант и педагог... Так как здесь закладывается фундамент для всего остального... Вести первоначальное обучение — высокая обязанность, по меньшей мере столь же ответственная, как и преподавание в классах мастерства»¹. Л. Ауэр в книге «Моя школа игры на скрипке» пишет: «Крупная ошибка таится в мнении, что для этого (первоначального обучения) пригоден любой учитель...»². Виднейший советский музыкант, пианист и педагог профессор С. Савшинский отмечает: «Именно в этот период большей частью решается вопрос о том, быть ли ребенку музыкантом»³.

Известный советский композитор А. Эшпай очень ярко и вдохновенно сказал о влиянии, которое оказывает личность первого педагога на развитие музыкального дарования ребенка: «От нашего первого шага, от того, кто нам открыл интересный мир музыки, полный чудес и тайн, зависит наша жизнь в этом мире, наше отношение к нему. Педагог должен обладать большими знаниями, широтой взглядов, учительским даром. Должен воспитать в ученике святое отношение к музыке, строгость музыкальных суждений, безупречный вкус»⁴.

В области исполнительского искусства существует мнение, будто бы педагог — это неудавшийся исполнитель и что всякий крупный исполнитель, если захочет, может стать педагогом. Истоки подобных заблуждений кроются в массовости педагогической профессии. Между тем педагогический талант столь же (а может быть и более) редок, как любой другой.

Профессия музыкального педагога предполагает наличие разнообразных навыков, знаний и сложного комплекса способностей, требует глубокой разносторонней подготовки. Педагог должен обладать интуицией музыканта-исполнителя в сочетании с искусством анализа и точного обоснования того, что он слышит. Для высокопрофессионального педагога мало быть только музыкантом, надо выработать в себе особое педагогическое мышление, умение проникнуть во внутренний мир ученика, умение учитывать его индивидуальные особенности. Педагогу-музыканту надо многое знать и в области общей педагогики, и в области психологии.

Успех педагогической деятельности в детской музыкальной школе определяют три фактора: педагогическая направленность, педагогические способности и педагогическое мастерство.

1. Педагогическая направленность (призвание) выражается

¹ Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966, с. 150—151.

² Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Л., 1933, с. 60.

³ Савшинский С. Пианист и его работа. Л., 1961, с. 255.

⁴ Цит. по книге Е. П. Макуренковой «О педагогике В. В. Листовой». М., 1971, с. 7.

в любви к педагогической деятельности, которая тесно связана с любовью к детям. А. М. Горький писал: «Детей должны воспитывать люди, которые по природе своей тяготеют к этому делу, требующему великого терпения и чуткой осторожности в обращении с будущими строителями нового мира»¹.

Любовь к педагогической деятельности заключается в том, что человек рассматривает ее как смысл своей жизни, знает и любит свой предмет, переживает успех и неуспех в работе, постоянно стремится совершенствовать свое мастерство. Любовь к детям проявляется в чутком, внимательном отношении к ученикам, в искреннем, простом, сердечном (но не сентиментальном) обращении с ними. Нельзя воспитывать ребенка в нервной обстановке. Развитие учащегося зависит от общей атмосферы классных уроков. Ученик должен быть уверен в доброжелательном и заинтересованном отношении к нему педагога. Профессор А. Гольденвейзер говорил: «Если... у вас было уже десять учеников и входит одиннадцатый, а у вас на лице написано: какая досада, еще один идет! — этого ученика вам никогда не простит. Как бы вы ни устали, вы должны давать урок так, как будто вам особенно приятно в данную минуту заниматься именно этим делом»².

Никогда нельзя «подрезать творческие крылья» ученика, пришедшего в класс уже играющим, фразой «о коренной ломке». Надо поддерживать в нем надежду на дальнейшее продвижение. Очень вредно критиковать работу предшествующего педагога, это может разрушить цельность детского характера, нуждающегося в авторитете. Занимаясь с учеником, не надо забывать о его ближайшем окружении — семье. Родители должны стать помощниками педагога. Подлинный педагог обладает педагогическим оптимизмом, верой в то, что педагогическое воздействие способно побороть даже недостатки характера человека.

2. Педагогические способности, как и всякие другие качества человека, развиваются в процессе его практической работы. Они включают в себя: умение ясно, доходчиво, интересно и увлекательно передавать детям свои знания, понимать психологию ученика, уметь наблюдать, быть чутким, творчески мыслящим педагогом, избегать штампов в работе, уметь анализировать, критиковать свой опыт. Педагог также должен иметь и определенные организаторские способности: уметь планировать работу, учитывая конкретную обстановку, возможности ученика, организовать индивидуальную работу ученика в классе и дома. Необходимо иметь в виду, что дети часто болеют, поэтому для того, чтобы успеть пройти необходимую программу, работа должна планироваться с некоторым резервом времени. Это

¹ Горький А. М. Собрание сочинений, т. 24. М., 1953, с. 298.

² Гольденвейзер А. Советы мастера. «Советская музыка», М., 1965, с. 98.

даст возможность изменить направление занятий в случаях серьезной болезни учащегося.

Большое значение имеют и индивидуальные черты характера педагога. Педагог должен обладать волей, целеустремленностью, требовательностью, умением довести дело до конца и в срок, настойчивостью в преодолении трудностей. Работа педагога — очень сложная, направленная на формирование личности, — невозможна без настойчивости, которая требует больших усилий воли, выдержки, терпения, владения своими чувствами, настроениями. Многие зависят от того, как сказать и указать ученику на его недостатки. Люди несдержанные, не обладающие достаточной силой воли, легко раздражающиеся и действующие под влиянием аффекта, заниматься педагогикой (особенно с детьми) не имеют права. Это не значит, что педагог должен вообще скрывать свои эмоции, он должен быть хозяином своих поступков, быть предельно честным и справедливым по отношению к ученикам. В таком случае строгость и требовательность педагога будут восприниматься как высшая справедливость, которую дети прекрасно чувствуют и в которой они нуждаются.

3. Педагогическое мастерство тесно связано со знанием своего предмета. Нельзя научить тому, чего не знаешь сам. Обучая, педагог растворяется в ученике, отдает себя ему бескорыстно и безвозмездно.

Педагогическое творчество, как и всякое иное, преобразует самого творца, углубляет его, обогащает. Педагог должен непрерывно заниматься самовоспитанием, постоянно пополнять свои знания. Воспитывать других — значит воспитывать самого себя. Обычно наиболее талантливыми педагогами бывают люди, обогащающие свой предмет материалом, почерпнутым из книг, нот, жизненных наблюдений, имеющие разностороннюю теоретическую и практическую подготовку. Педагог должен следить за специальной литературой, изучать опыт выдающихся педагогов, обобщать собственный опыт. Г. Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры» пишет: «Учитель игры на любом инструменте... должен быть прежде всего учителем, то есть разъяснителем и толкователем музыки... учитель должен довести до ученика не только так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры, короче, он должен быть одновременно и историком музыки, теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта и игры на фортепиано».¹

И все же, как бы ни был эрудирован педагог, одних знаний ему недостаточно. Учителю необходимо также уметь применить их на практике. Общеизвестно, что бывают педагоги,

¹ Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры». М., 1958, с. 196.

хорошо знающие предмет и в то же время беспомощные в его передаче. Педагогическое мастерство теснейшим образом связано с педагогическим творчеством — умением подобрать материал сообразно склонностям ученика. Педагог должен уметь продумать примеры, упражнения, подобрать яркие сравнения для активизации творческого воображения ученика и т. д. Педагогу необходимо учитывать то, что нравится и что хочет учить ребенок. Безусловно, ему необходимо вести и большую работу по развитию музыкального вкуса школьника. Вспомним по этому поводу слова, сказанные выдающимся советским композитором Д. Кабалевским: «Формирование хорошего вкуса надо начинать в самом раннем детстве. Надо, чтобы хорошая народная, классическая, современная музыка входила в круг детских интересов и в те же ранние годы, когда и умная и добрая книга. Только любовь и привычка к подлинному искусству может стать надежным иммунитетом против пошлости и дурного вкуса»¹.

Для педагога чрезвычайно важно вызвать у ученика интерес к работе. Существенную роль в этом играет его собственная увлеченность предметом. Это неоднократно отмечали многие видные педагоги, психологи, музыканты. Интерес — лучшее средство сосредоточить внимание ученика, собрать волю, усилить слуховой контроль. Заинтересованность музыкой возникает тогда, когда в классе царит подлинная художественная атмосфера, когда сам педагог-музыкант умеет раскрыть красоту и смысл изучаемого произведения. Общеизвестно, что у детей младшего школьного возраста мышление конкретное, образное. Поэтому для того, чтобы вызвать интерес ребенка к изучаемой пьесе, учителю полезно придумать рассказ или сделать рисунок, близкий к музыкально-образному содержанию пьесы. Нужно умело сочетать процесс усвоения знаний, привития навыков к труду с постоянно поддерживающимся у ученика интересом, любовью к музыке.

Советская музыкальная школа должна воспитывать ученика активным, самостоятельным, жизнеспособным музыкантом, готовым служить строительству коммунистической культуры. А это во многом зависит от того, насколько полно будут раскрыты в процессе обучения заложенные в ученике возможности, насколько широко будет развита его индивидуальность. Педагог должен глубоко изучить положительные и отрицательные стороны личности ученика и в зависимости от этого строить свою работу с ним. Далеко не изжит в педагогической практике формальный метод обучения, сказывающийся и в подборе репертуара, и в последовательности его прохождения, и в манере обращения с учащимися. Нет и двух учеников, в обучении

¹ Кабалевский Д. Техника и музыкальная культура современности. «Советская музыка», 1968, № 11, с. 12.

которых можно было бы применить одинаковые приемы. Каждый ученик представляет сложную музыкальную проблему, и педагогу надо обладать интуицией, чтобы распознать с детства «изюминку» данной индивидуальности. Известны случаи, когда многообещающее дарование превращалось в посредственного пианиста. Одной из причин этого может быть неправильный метод обучения в школе, при котором педагог навязывал ученику свое понимание музыки, подавлял волю ученика, не развивал активность и воображение и добивался во что бы то ни стало от него выполнения всех мельчайших нюансов, всех «оттенков» созданного самим педагогом интерпретационного плана. Такой метод обучения губителен для развития индивидуальности ребенка. Педагог не должен искусственно форсировать развитие ученика. Надо уметь ждать и развивать его духовные силы, его творческую инициативу, всегда имея в виду интересы ученика.

Проблема воспитания индивидуальности зависит и от умения педагога найти ту или иную форму воздействия на ученика в зависимости от особенностей его темперамента, типа нервной деятельности. Каждый тип нервной деятельности, характера учащегося требует индивидуального подхода в выборе репертуара и темпа развития.

В педагогической деятельности важен также учет возрастных особенностей ученика. Много трудностей возникает при обучении детей переходного возраста. Случается, что подростки начинают нервничать, бояться уроков, избегать публичных выступлений. Педагог обязан спокойно выяснить причины, быть осторожным в своем общении с учеником, не оказывать на него давления. Хорошее знание психологии ученика, внимательное изучение его индивидуальных и возрастных особенностей, интересов и переживаний помогут педагогу найти необходимые методы и приемы работы.

Огромное значение при обучении имеет педагогический такт, бережное, чуткое и внимательное отношение к ученику, соединенное с уважением к его личности. Педагог обязан ценить внимание, сосредоточенность ученика, не злоупотреблять этими качествами, никогда не забывать, что ученик — это ребенок, и в его жизни есть еще много других интересов и обязанностей. Бестактность поведения педагога во время занятий весьма отрицательно влияет на учеников. Они становятся замкнутыми, озлобленными, теряют веру в свои силы, у них появляется желание делать все наперекор, возникает желание бросить занятия. Не следует делать замечания по поводу недостатков, не зависящих от воли ученика. Ирония, насмешки, унижение личности ученика оскорбительными замечаниями и характеристиками недопустимы в работе педагога.

Незыблемым в глазах ученика должен быть и авторитет педагога. Тогда его влияние на ученика любого возраста будет обеспечено. Уважение учащихся к педагогу определяется его

личными качествами и педагогическим мастерством. Рост авторитета учителя зависит от ряда обстоятельств. Очень важна первая встреча, когда интерес и внимание учащихся к личности педагога особенно велики. Профессиональный авторитет педагога должен сочетаться с его высоким идейно-моральным обликом и общей культурой. Нельзя забывать, что поведение учителя находится под сильнейшим контролем его учеников. Один ложный шаг, неосторожное слово могут подорвать уважение к учителю. Восстановить потерянный авторитет очень трудно.

Педагог должен всегда помнить об этике своего труда, о взаимоотношениях в коллективе — детском и взрослом. Товарищеская этика должна им строго соблюдаться даже в самых сложных условиях. Только преданность и любовь к своему делу, работа над повышением своей квалификации, тактичный подход к учащимся, доброжелательная критика работы товарищей могут в глазах учащихся и других учителей завоевать и удержать авторитет педагога.

Одной из основных задач педагога является воспитание самостоятельности у ученика. Умение самостоятельно мыслить приходит к нему не сразу. Важно, чтобы в работе с учеником педагог не требовал от него слепого послушания. Надо научить ученика понимать авторский замысел. Педагог здесь не должен оберегать учащегося от творческих мук. По этому поводу Г. Г. Нейгауз пишет: «Считаю, что одна из главных задач педагога — сделать... так, чтобы быть ненужным ученику..., т. е. привить ему... самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели»¹.

Проблема развития самостоятельности — это прежде всего проблема выработки у учащихся сознательного отношения к музыкальному искусству. Ученик восьми-девяти лет должен уметь рассказать словами то, что он играет. Умение самостоятельно мыслить не приходит само собой. Педагог должен воспитывать в ученике волю, целеустремленность при работе над произведением, настойчивость в преодолении трудностей, которые могут возникнуть и т. д. Известный пианист П. Серебряков на вопрос, что он считает главным в трудном деле воспитания молодежи, ответил так: «Основной задачей педагога я считаю умение воспитать самостоятельно мыслящего музыканта; не ученика, с готовностью выполняющего любое твоё требование, а именно музыканта, умеющего веско возражать, логично спорить, иначе говоря, человека, способного в будущем к самостоятельной творческой деятельности»². Такое воспитание надо начинать с детства, в детской музыкальной школе, с обучения элементар-

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958, с. 194.

² Н. Ростопчина. К 60-летию П. А. Серебрякова. «Советская музыка», 1969, № 2, с. 60.

ной музыкальной грамотности, с выработки у ученика умения сознательно разбираться в трудностях и преодолевать их.

В процессе музыкального обучения большую роль играет хорошо налаженная домашняя работа учащихся, развитие навыков сознательного отношения к труду, регулярная проверка педагогом домашних заданий. Часто педагоги музыкальных школ чрезмерно опекают учеников, не верят в их силы, не стимулируют развитие их самостоятельности. Необходимо систематически развивать в ученике пытливость, научить его работать и любить свой труд.

Огромное значение для педагогической работы имеет знакомство всех педагогов с опытом лучших представителей фортепианного исполнительского искусства. Им необходимо постоянно изучать передовые методы работы, изживать ремесленнические принципы воспитания учащихся. Педагог должен критически относиться к своей работе, внимательно прислушиваться к советам коллег. Болезненная реакция на дружескую критику — недостаток работы коллектива школы. Молодые педагоги музыкальных школ постоянно нуждаются в чутком и доброжелательном отношении со стороны своих старших товарищей.

Педагогический труд — огромная радость, но и еще большая ответственность. В нашей стране учитель — одна из самых уважаемых и почетных профессий. Труд его ценен и прекрасен. Именно под влиянием учителя закладываются фундамент знаний, основы мировоззрения человека, формируется характер. Все качества, определяющие облик советского человека, — его коммунистическая сознательность, любовь к труду, патриотизм, гуманность, чувство интернационализма, — воспитываются под воздействием и при активном участии учителя. И кем бы ни стал в дальнейшем ученик, — музыкантом, врачом или рабочим, — задача педагога-музыканта — воспитать в нем творческое мышление, эмоциональную отзывчивость. Эти качества скажутся впоследствии в любой сфере деятельности.

И. Г. ЮЛДАШЕВА

ЗАДАЧИ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ УЗБЕКИСТАНА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Проблема воспитания всесторонне развитой личности будущего строителя коммунистического общества не может быть полностью решена без художественного и, в частности, музыкального образования.

Наиболее массовое звено музыкального образования — детская музыкальная школа. Она охватывает огромное количество учащихся. Число детских музыкальных школ и количество занимающихся в них непрерывно и быстро растет. Так с 1945 по 1976 год число ДМШ в Узбекистане увеличилось с 9 до 211, сейчас в них обучается 53 996 детей.

Согласно «Положению», детская музыкальная школа призвана, с одной стороны, «приобщить учащихся к музыкальной культуре, воспитывая их эстетические вкусы на лучших классических образцах советской, русской и зарубежной музыки, а также музыки братских народов СССР, дать ученикам общее музыкальное образование, практические навыки и знания, необходимые для дальнейшей общественно-полезной деятельности...», с другой — подготовить наиболее одаренных из них к поступлению в музыкальное училище¹.

В Узбекистане музыкальная школа-семилетка многие годы выполняла в основном вторую функцию. Поэтому сложившиеся здесь традиции преподавания перекликались и перекликаются до сих пор с методами работы профессиональных учебных заведений. Основное внимание сосредоточивается на узко профессиональных вопросах. Наблюдения и факты говорят о том, что многие дети, проучившись в музыкальной школе несколько лет, остаются равнодушными к музыке, не становятся активными слушателями и тем более горячими пропагандистами ее.

Почему это происходит? Почему ребенок приходит в школу почти всегда с горячим желанием играть на каком-либо инструменте, верит в то, что он попал в сказочный мир чудес, а уходит из стен школы равнодушным?

Для того чтобы выступить с программой на академконцерте и экзамене, ученики со средними музыкальными данными учат положенную программу целый год. Ученик «проходит» очень мало произведений, не умеет самостоятельно работать над нотным текстом, читать с листа, играть в ансамбле, подбирать по слуху, транспонировать. В результате горячий интерес к музыке сменяется равнодушием, а иногда и отвращением к ней. Этим можно

¹ Положение о детской музыкальной школе. М., 1963, с. 2.

объяснить отсев учащихся, нежелание посещать симфонические и камерные концерты, оперные спектакли.

Если в общеобразовательной школе за последние годы произошли большие перемены, изменились формы и методы обучения, то в музыкальной продолжают господствовать прежние традиции обучения. Настало время, когда следует перейти к дифференцированному обучению. Учащихся, обладающих яркими музыкальными способностями, ДМШ должна готовить так, чтобы окончив ее, они смогли бы продолжать образование в стенах специальных музыкальных учебных заведений. Остальных же нужно воспитывать грамотными слушателями и любителями музыки, чтобы в будущем они не только активно посещали концерты, театры, но и участвовали в кружках самодеятельности, любительских организациях, в домашнем музицировании.

С дифференциацией учащихся на будущих «любителей» музыки и «профессионалов» тесно связаны вопросы учебных планов и программ, методов преподавания, наконец, подготовленности педагогов к выполнению поставленных перед ними задач. В наши дни педагог ДМШ, помня о дифференцированном обучении, ориентирующемся на возможности и способности отдельного ребенка, обязан осознать, что роль школы заключается прежде всего в пробуждении творческих сил учащегося, любви к прекрасному, любви к искусству.

Музыкальное воспитание осуществляется на уроках специальности и музыкально-теоретического цикла. Педагог по специальности должен найти индивидуальный подход к каждому ребенку, следя за планомерностью его музыкального образования, развивать воображение и инициативу, направлять интеллектуальные поиски, а не заниматься только разучиванием учебной программы. Если педагог проводит с учащимися беседы о музыке, театре, литературе, живописи, интересуется их взглядами, вкусами и впечатлениями, выступает как исполнитель, постоянно расширяет и углубляет свои знания, то в его классе царит творческая музыкальная обстановка. Под влиянием педагога формируются взгляды, черты характера, складывается моральный облик ученика — будущего советского гражданина, развивается трудолюбие, настойчивость, целеустремленность, воля, складываются эстетические воззрения, вырабатываются нормы поведения.

Важнейшим предметом теоретического цикла является музыкальная литература. Изучение ее способствует постепенному формированию у учащихся навыков эстетического суждения, воспитывает их художественный вкус, пробуждает интерес к музыке и творчеству отдельных композиторов, развивает способность откликаться на выразительность художественных образов музыки. Музыкальная литература в сочетании с развитием навыков чтения с листа стимулирует самостоятельное музицирование учащихся. Все это позволяет им лучше и быстрее осваивать репертуар специального класса, глубже осознавать и в меру своих

возможностей претворять авторский замысел. Творческий подход к решению стоящих перед преподавателем музыкальной литературы проблем сделает этот курс эффективным средством музыкально-эстетического воспитания учащихся ДМШ.

Другой предмет музыкально-эстетического комплекса — сольфеджио. Он в значительной степени способствует музыкальному развитию учащихся. Современный мелодический и гармонический язык весьма сложен, и поэтому от музыканта требуется свободная слуховая ориентация. Сольфеджио способствует глубокому пониманию музыкального искусства, развитию кругозора учащихся и их исполнительских возможностей. Тонко развитый слух — основа исполнительского мастерства, ритмо-интонационной выразительности, техники педализации, владения тембро-динамическими красками звучания. Вот почему работа над совершенствованием музыкального слуха так необходима с самых первых лет обучения.

Курс сольфеджио для ДМШ также требует значительной перестройки. Детям с яркими музыкальными данными следует предъявлять более серьезные требования в отношении скорости и сложности написания музыкальных диктантов, определения на слух интервалов, аккордовых последований и т. д. Отсутствие дифференцированного подхода при изучении сольфеджио в ДМШ приводит к тому, что 90% ее выпускников, поступающих в музыкальные училища, не справляются с требованиями, предъявляемыми на вступительных экзаменах.

Одинаково важно в курсе сольфеджио использовать рекомендуемые программой пособия и одновременно привлекать местный материал. Процесс обучения в музыкальной школе строится на освоении классического искусства XVIII—XIX вв. Произведения выдающихся мастеров прошлого справедливо составляют основной «фонд» обучения. Сочинения же современных авторов, в том числе и композиторов Узбекистана, редко включаются в репертуар учащихся, мало изучаются в теоретических курсах. Задача педагогов — знакомить учащихся с народной музыкой, с творчеством композиторов нашей республики.

Эту работу следует проводить как в процессе учебных занятий, включая произведения современных композиторов Узбекистана в репертуар учащихся, так и во внеклассной работе.

В качестве примера можно использовать опыт ДМШ № 1 им. Садыкова (г. Ташкент). Проведенная по инициативе преподавателя школы М. Б. Шамшидовой внутришкольная олимпиада в 1967/68 учебном году пробудила интерес учащихся к дисциплинам музыкально-теоретического цикла. Теперь подобные олимпиады стали проводиться не только как внутришкольные, но в масштабах города. Учащиеся с большим увлечением участвуют в них, предварительно прослушивают новые произведения, знакомятся с литературой, картинами художников. Олимпиады, проходящие в торжественной, праздничной обста-

новке, собирают большую аудиторию слушателей из учащихся ДМШ, вызывают такой же горячий интерес, как и конкурсы музыкантов-исполнителей.

Наиболее доступным видом музыкального исполнительства является хоровое пение. Оно воспитывает чувство коллективизма, советского патриотизма, способствует гармоническому развитию человека коммунистического общества. Воспитание певческих навыков есть одновременно и воспитание человеческих чувств и эмоций, ибо само пение имеет глубокую эмоциональную основу.

За последние годы резко изменилось положение хорового класса в детских музыкальных школах Узбекистана. На отчетных концертах, смотрах, фестивалях, праздниках песни появляются новые хоровые коллективы детских музыкальных школ города Ташкента № 2 (руководитель М. Субаева), № 22 (руководитель А. Васильева) и на базе общеобразовательной школы № 99 (руководитель Ш. Ерматов). Опыт лучших из них должен широко пропагандироваться.

Хор «Веселые голоса» ДМШ № 2 Куйбышевского района столицы организован в 1957 г. Бывшие участники его стали специалистами различных профилей, но все они горячо любят искусство, посещают концерты симфонической и камерной музыки, помнят своего педагога, школу, а некоторые даже руководят самостоятельными хоровыми коллективами. Успехи хора, его активное и благотворное воздействие на эмоциональный мир школьника — это результат неустанных творческих поисков М. Субаевой, опыт которой заслуживает серьезного изучения.

Число детских музыкальных школ в республике непрерывно растет, соответственно увеличивается и контингент детей. Однако этот рост осуществляется, в основном, за счет лишь двух классов — фортепиано и баяна, куда дети из года в год принимаются по конкурсу. При отборе же учащихся для обучения на струнных и духовых инструментах многие музыкальные школы еще испытывают затруднения, которые, очевидно, объясняются тем, что ни родители, ни дети по-настоящему не знают этих инструментов, им не открылись еще красота и богатство их звучания. Пробудить их интерес к оркестровым инструментам можно и с помощью концертов, лекций, бесед. Но особенно важную роль может сыграть школьный оркестр. В Ташкенте успешно работают оркестры в музыкальных школах № 2, 4, 6, 15, 20. Однако, к сожалению, такие оркестры имеются далеко не во всех школах республики.

Родители, а тем более ученики, должны видеть цель занятий не только в исполнении соло с концертмейстером, но и в игре в большом коллективе. Если в одной школе количество оркестрантов недостаточное, то целесообразно объединить учащихся нескольких ДМШ и создать единый оркестр. Игра в таком оркестре не только способствовала бы пропаганде ор-

кестровых инструментов, он и воспитывала бы вкус к коллективному исполнению, что послужило бы стимулом к созданию оркестров, ансамблей в вузах, техникумах, где занимается большая часть учащихся, окончивших ДМШ.

В процессе музыкально-эстетического воспитания очень важен контакт музыкальной и общеобразовательной школ. Педагоги-музыканты должны подсказывать своим ученикам, как использовать накопленный опыт и знания в той школе, где они проводят большую часть своего времени. Учителям же общеобразовательных школ следует в детях, обучающихся музыке, видеть союзников и помощников в вопросах пропаганды музыкального искусства. Такого контакта между коллективами большинства школ нет. Анкетный опрос проведенный в нескольких общеобразовательных школах Ташкента (№ 64, 71, 8—10 классы) показал, что ученики окончившие ДМШ, как правило, не ощущают потребности быть инициаторами в общественно полезной просветительской деятельности.

В практике работы отдельных школ сделаны попытки найти различные формы контакта музыкальных и общеобразовательных школ. Примером может служить работа руководителей хоров ДМШ № 2 М. Субаевой, ДМШ № 22 А. Васильевой, детской филармонии при ДМШ № 8 г. Ташкента, а также опыт средней специальной музыкальной школы им. В. А. Успенского при Ташкентской государственной консерватории им. М. Ашрафи.

Коллектив педагогов и учащихся 10—11 классов теоретического отдела школы им. Успенского систематически ведет пропаганду музыкальных знаний среди учащихся общеобразовательных школ и ДМШ г. Ташкента. Музыкальные интересы школьников, их вкусы и пожелания были изучены при помощи анкетирования. На основе полученных данных был составлен план работы лектория. Учащиеся теоретического отдела, готовившие выступления под руководством педагогов, освещали такие темы, как «Русский фольклор и музыка», «Русская классическая литература и русская классическая музыка XIX в.», «Сказки А. С. Пушкина и русская опера», «Снегурочка» А. Н. Островского и ее музыкальное воплощение», «Н. В. Гоголь и русская музыка», «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина на оперной сцене» («Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Скупой рыцарь» С. В. Рахманинова, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова), «Русская поэзия и русский романс», «Русская история и русская опера» («Борис Годунов», «Хованщина» М. П. Мусоргского, «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова). Лекции сопровождались выступлениями учащихся исполнительских отделов, педагогов, хора и оркестра, использовалась и магнитофонная запись.

Приведенная форма просветительской деятельности ССМШ им. В. А. Успенского — это лишь одна из попыток найти наибо-

лее эффективные методы влияния музыкальной школы на формирование музыкально-эстетических вкусов детей. Только совместная работа общеобразовательной и музыкальной школ может дать положительные результаты в области эстетического воспитания школьников. Отсюда возникает необходимость превращения какой-либо ДМШ района в методический центр, который проводил бы эксперименты, обобщал бы положительные стороны практической деятельности по линии общего музыкального образования в музыкальной и общеобразовательной школах.

Обобщение опыта музыкального воспитания школьников необходимо проводить в содружестве с социологами, экономистами, психологами, необходима научно обоснованная система всестороннего эстетического воспитания подрастающего поколения.

ОГЛАВЛЕНИЕ

А. М. Геккельман. «Новелла» В. А. Успенского. Опыт исполнительского и текстологического анализа	6
А. М. Геккельман. Об исполнении Седьмой сонаты А. Н. Скрябина	17
Н. Р. Белага. Вопросы интерпретации концерта фортепиано со струнным оркестром и ударными Б. Зейдмана	37
Н. А. Букин. Соната для виолончели и фортепиано Г. Мушеля (Заметки исполнителя)	50
В. А. Качура. Интерпретационные замечания к прелюдии и фуге № 8 Г. Мушеля	63
Д. Х. Данияр-Ходжаева. Исполнительские комментарии к «Детским сценам» Р. Шумаца	70
В. З. Чахвадзе. Некоторые вопросы организации педагогического процесса в классе специального музыкального инструмента	81
Ю. И. Шупак. О воспитании и обучении в детской музыкальной школе.	92
И. Г. Юлдашева. Задачи детских музыкальных школ Узбекистана на современном этапе	101

МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

Ташкент — «Ўқитувчи» — 1980

Составитель: *А. М. Геккельман*

Спец. редактор *В. З. Плунгян*

Редактор *Т. Н. Самойлович*

Муз. редактор *С. Х. Юлдашева*

Художественный редактор *П. А. Бродский*

Технический редактор *Т. Г. Золотилова*

Корректоры *Л. В. Филиппова, Л. Д. Ким*

ИБ 1692

Сдано в набор 23. 05. 1980 г. Подписано в печать 24. 10. 1980 г.
Формат 60×90^{1/16}. Бумага тип. № 1. Кегль 10 б. шп. Печать высокая. Усл.
п. л. 6,75. Изд. л. 6,5. Тираж 2000. Зак. № 168. Цена 30 к.

Издательство «Ўқитувчи», Ташкент, ул. Навои, 30. Договор 122-79.

Типография № 2. Ташкентского полиграфического производственного объе-
динения «Матбуот» Государственного комитета ~~УзССР~~ по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли. Янцзоль. ул. Самаркандская,
44. 1980 г.

30 к.

«УҚИТУВЧИ»