

ВЯЧЕСЛАВ АРШАВИРОВИЧ ЕДИГАРЯН

*Пианист, кандидат искусствоведения,
доцент АГПУ им. Х. Абояна*
E-mail: e.va47@mail.ru

ԵՊԿ «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ Իրինա Լեռնիկի Զոլոտովայի
երաշխավորությամբ և ընդունվել տպագրության՝ 11.12.2018 թ.
ներկայացրել է հեղինակը՝ 1.10.2018 թ.

ГУГО РИМАН О ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Hаучное творчество выдающегося немецкого музыковеда Гуго Римана (*Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann, 1849–1919*) поражает как своей плодовитостью, так и разносторонностью. Пожалуй, нет музыканта, которому не был бы известен “Музыкальный словарь” (*Musik-Lexikon*) Римана и который хотя бы в общих чертах не был бы знаком с учением о ямбичности формообразования. Однако всемирно известный основоположник функционального направления в музыковедении не столь известен как теоретик фортепианного искусства. Если Риман и привлекает внимание пианистов в их практической (исполнительской и педагогической) деятельности, то прежде всего своими взглядами на строение музыкальной речи, на принципы фразировки.

В настоящей статье делается попытка расширить представление о вкладе Римана в фортепианное искусство. Автор статьи особо останавливается на вопросах, которые и сегодня продолжают быть актуальными.

В прославленной Лейпцигской консерватории Риман учился по классам композиции и фортепиано у Карла Рейнеке. Впоследствии, уже в достаточно зрелом возрасте (с 1881 по 1890 год) Риман становится преподавателем по классу фортепиано в не менее известной Гамбургской консерватории, где ему поручается также инспектирование “элементарных” (начальных) классов.

В Гамбурге Риман издает фундаментальную “Сравнительную фортепианную школу” (*Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule. Hamburg, 1883*), в которой особо представлен раздел “Элементарная школа”. Риман пишет, что “Элементарная школа” знакомит детей с основами его учения о фразировке, в результате чего “учащиеся гарантированы от ошибки принимать тактовый штрих (тактовую черту. – **В. Е.**) за знак препинания” (С. 101)* . (В скобках заметим, что в то же время зрелые пианисты с учением Римана о фразировке знакомились по его редакциям сонат Мо-

царта и Бетховена, Экспромтов и Музыкальных моментов Шуберта. С новой римановской фразировкой были изданы 52 этюда И. Крамера.)

Г. Риман создает целую серию инструктивных сборников для начинающих. В помощь своей "школе" Риман издает в Лейпциге тетрадь этюдов, при изучении которых закрепляются также новые аппликатурные принципы. Для лучшего понимания своих фразировочных принципов Риман издает в Берлине "Приготовительную школу фразировки" в двух тетрадях (первая на основе этюдов Бертини, *оп. 100*), там же издает сложные "Упражнения в гаммах", *оп. 41*, которые по его замыслу следует изучать лишь после этюдов Черни, *оп. 299*. Для конца первого года обучения Риман пишет и издает пьесы под названием "16 маленьких этюдов". Риман сочиняет "Шесть сонатин" *оп. 42*. В соответствие с традицией своего времени Риман—педагог много внимания уделяет упражнениям и даже создает пособие — "Указание для изучения технических упражнений".

Перечисленные римановские работы, с разных сторон касающиеся области фортепианной педагогики, свидетельствуют о широком интересе Римана к проблемам пианизма.

Основываясь на своем опыте педагога-пианиста, Г. Риман издает небольшую книжку под весьма претенциозным названием – “Катехизис фортепианной игры” (*Katechismus des Klavierspiels, Lpz., 1888*)*. Этот заимствованный у церкви жанр – краткое изложение основных принципов и взглядов в форме вопросов и ответов – оказался очень удобным: и компактным, и динамичным**. В течение короткого времени

* После пятого издания в 1916 году Риман изменил название на "Handbuch des Klavierspiels" ("Руководство по игре на фортепиано").

** В форме вопросов и ответов публикуются не только обычные газетные интервью. По следам Римана пошли и другие пианисты. Эта удобная форма использована Иосифом Гофманом в его "Ответах на вопросы о фортепианной игре". Глен Гульд в оригинальных "Интервью у самого себя" пропагандирует свои творческие взгляды.

* Здесь и далее страницы указаны по изданию в Примечаниях 1.

Դ ա ն ա մ ո ւ ր ա յ ի ն կ ա լ ա ր ո ղ ա կ ա ն ա ր վ ե ս տ



и методиста А. Буховцева*, а в дальнейшем несколько раз переиздавался. А. Буховцев считает книгу Римана “ценным вкладом в музыкально–педагогическую литературу” (С. III).

“Катехизис” Римана состоит из введения и трех разделов, в которых даются ответы на 42 вопроса. В небольшом приложении Риман–педагог рекомендует учебный репертуар, дает краткую характеристику отдельным пособиям для начинающих пианистов.

В введении Риман дает ответы на пять вопросов общего характера. Так, он пишет, что “фортециано представляет наиболее подходящий инструмент для замены целого оркестра” (С. 5). Поэтому, несмотря на такое отрицательное качество как наличие заданной настройщиком высоты тона, Риман считает фортепиано “существенным средством для распространения музыкального образования” (С. 6). Но для “основательного развития способности представлять высоту тона” (С. 6) обучение игре на фортепиано должно сопровождаться пением (сольфеджированием) и упражнением в написании диктантов.

Риман считает, что пианист должен быть знаком с конструкцией инструмента, уметь в случае необходимости произвести небольшой ремонт и настройку – подклепать молоточек, заменить пружинку, подтянуть струну. Эту простую и столь необходимую пианистам образовательную задачу до сих пор не могут решить во многих музыкальных учебных заведениях.

В первой главе – “Инструмент” – Риман рассказывает о конструкции фортепиано.

Рассказывая о правой демпферной педали, Риман замечает, что “современный пианист играет собственно всегда с приподнятыми демпферами” (С. 14), т.е. постоянно пользуется так называемой запаздывающей педалью.

Особенно хотим обратить внимание на высказывание Римана по поводу инструмента для начина-

ющих. Он пишет, что “безусловно необходимо дать начинающему такому инструменту, у которого была бы ровная клавиатура, ясный, звучный тон, полное число струн, и который был бы хорошо настроен” (С. 16).

“Было бы большим заблуждением (выделено нами. – В. Е.) полагать, что для самого начала вполне достаточен убогий, старый, разбитый инструмент”, – пишет Г. Риман (С. 16). Любое фортепиано, если на нем играют “в продолжение целого ряда лет (...) делается негодным к употреблению” (С. 16). В этом смысле есть большая разница между фортепиано и смычковыми инструментами.

Еще одна большая разница. Детям, которые учатся на струнных смычковых, подбирают инструменты соответствующие размерам их маленьких рук (“четверушки”, “половинки”). Маленькие же пианисты почти повсюду лишены этих преимуществ. Сегодня даже на детских конкурсах, на мастер–классах у выдающихся педагогов талантливые дети вынуждены играть почти стоя (их ножки не достают до педалей) с висячими лотками и порой совершенно невообразимыми для подлинного пианизма движениями. Риман пишет о запатентованном (уже в то время!) фортепиано мастера Л. Крома с двойной клавиатурой – взрослой и детской, – где в детской клавиатуре октава на целую клавишу короче взрослой клавиатуры*.

Анализируя работу клавишного механизма, Г. Риман делает интересные выводы. Он справедливо подчеркивает, что при всех различиях в конструкциях механики, у всех фортепиано движения клавиш и молоточков “происходят внутри отвесной плоскости, мысленно проводимой через середину клавиши и молоточка” (С. 11). Отсюда вытекает, что единственным правильным способом воздействия на клавишу “может быть только вертикальное надавливание клавиши” (С. 11). Иными словами наиболее качественный звук на фортепиано воспроизводится при вертикальном (отвесном) ударе пальца по середине клавиши. Такое звукоизвлечение Риман называет “единственно правильным способом воздействия на механику” (С. 11).

Однако в дальнейшем он подробно описывает и боковой удар, и так называемый абцуг**. Чем меньше размеры руки, тем чаще она прибегает к боковым ударам. “Нет никакого основания боязливо избегать бокового удара”, – пишет Риман в другом месте (С. 33).

Вторая глава – “Исполнитель” – посвящена сугубо техническим проблемам исполнения: посадке за инструментом, артикуляции (разным формам удара), аппликатуре.

* Интересно, что в 1933 году С. И. Савшинский предложил фабрике “Красный Октябрь” выпускать пианино уменьшенных размеров и, видимо, экспериментальную партию таких инструментов фабрика создала, поскольку в прокатном пункте фабрики имелось небольшое пианино диапазоном в пять октав с уменьшенной мензурой клавиш (3. С. 40).

** Абцуг – это мягкое, чаще всего секундовое, разрешение задержания, когда клавиша берется легким движением при подъеме кисти.

Դաստիարակության կատալոգի արվեստ

В этой главе некоторые римановские замечания (“незначительные” с точки зрения педагогов–дилетантов), свидетельствуют о его богатом исполнительском и педагогическом опыте.

Так, Риман обращает внимание на такой “незначительный” момент, как местонахождение рук в первоначальных упражнениях начинающих пианистов. Для воспитания правильного, естественного, свободно свисающего положения плеч эти упражнения и пьесы должны исполняться левой рукой в пределах малой октавы, правой рукой – во второй октаве*. Таковы, по мнению Римана, “Технические упражнения” Луи Пледи (иногда, Плэди). А “очевидная ошибка” Алоиса Шмита “состоит в том, что в них правая рука играет на клавишах до¹–соль¹ вместо до²–соль²” (С. 21).

Очень много тонких замечаний, касающихся посадки за инструментом, положения рук и их частей, говорит о незаурядном таланте и знаниях Г. Римана – педагога–пианиста. Так, например, отрицательно высказывается Риман о низком положении кисти, “когда большой палец лежит на клавише всем краем ногтевой фаланги” (С. 24)**.

Многие формы пианистических движений Риман описывает со всеми мельчайшими подробностями в духе современной ему немецкой анатомо–физиологической школы. После долгого периода резкой критики взглядов “отцов основателей” этой школы (Р. Брейтхаупта, Ф. Штейнгаузена) в 70–80–е годы прошлого столетия наступило некоторое прозрение. Выяснилось, что немецкие ученые (в том числе и герой нашей статьи) во многих случаях были правы и формирование рациональных пианистических движений – одно из важнейших задач фортепианной педагогики (1, 2, 3).

Риман пишет, что раннее включение в репертуар ребенка четырехручного репертуара “вредит начальному развитию памяти на места клавиш” (С. 20). Это замечание опытного педагога следует иметь в виду авторам детских пособий, которые очень часто простую, подчас одноголосную, фактуру репертуара начинающего пианиста расцвечивают партией педагога. Учитывая замечание Римана, при исполнении такого четырехручного репертуара не следует сдвигать стул ребенка вправо. А решение проблем, связанных с возникающими неудобствами в партии педагога, должен брать на себя сам педагог.

Вообще в вопросах посадки за инструментом Риман, как опытный педагог–практик, подчеркивает самые важные моменты. Так он пишет, что стул должен быть такой высоты, чтобы локоть был “чуть–чуть выше уровня клавиатуры” (С. 21). Ключевое слово здесь “чуть–чуть”, потому что далее Риман подчерки-

* Всегда ли учитывают композиторы, создавая произведения детского репертуара, этот важный для хорошего звукоизвлечения момент в воспитании техники маленького пианиста?

** Современным адептам Гленна Гульда кажется, что, копируя подобную манеру игры великого музыканта, они попутно приближаются и к его гениальным трактовкам. В фортепианной педагогике подобные “взгляды” абсолютно неприемлемы.

вает – “передплечье должно оставаться почти (!) в горизонтальном положении (с незначительным лишь наклоном к кисти), кистевой сустав (запястье. – В.Е.) не должен сгибаться ни вниз, ни вверх” (С. 21). Поскольку “если кистевой сустав держится слишком низко (вдавлен к низу), то кисть, свесиваясь вместе с играющими пальцами, обременяет последние, если же кистевой сустав поднят к верху, то вся кисть опирается на пальцы: в обоих случаях, таким образом бегłość затрудняется” (С. 22).

А ведь неподвижная кисть – абсолютное требование старой школы, часто сопровождаемое “пыткой” с монетой на запястье при игре гамм. Риман против этого “высшего идеала” фортепианной техники, который приводит к “судорожному онемению” (С. 36). Риман относит себя к “новой” школе, среди представителей которой называет Листа, Таузига, Бюлова (С. 44).

Разное отношение “старой” и “новой” школ к вопросу подвижности кисти дало различные аппликатурные формулы. Среди приведенных примеров “новых” аппликатурных формул (С. 47–52) мы обнаруживаем схожесть с аппликатурными идеями Артура Шнабеля. А римановскому знанию аппликатур двойных нот (терции, сексты, октавы) может позавидовать опытный пианист (С. 55–60).

Педагог–пианист Г. Риман знает, что дети, начинающие учиться, не выдерживают целого часа занятий, у них “в последнюю четверть часа внимание будет сильно ослаблено” (С. 66).

В третьей главе – “Пьесы” – Риман много внимания уделяет строению музыкальной речи, своим взглядам на фразировку. “Правильно определить фразировку” – главная задача исполнителя, “играть с выражением – то же, что говорить осмысленно” (С. 98).

Римановская категоричность в признании ямбичности строения музыкальной речи впоследствии подверглась критике. Критике подверглась категоричная однозначность, однако во многих случаях (например, бауховская мелодика) “Римана следует уважать”**.

Прошло более полтора века со дня выхода в свет “Катехизиса фортепианной игры” Гуго Римана, однако и сегодня многие его взгляды и высказывания остаются актуальными.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Риман Г., Катехизис фортепианной игры., М.: П. Юргенсон, 1892. Riman C., Katekhizis fortepiannoj igry., M.: P. Yurgenson, 1982.
2. Сағյүшкіна О.П., Агогика как проблема музыкальной педагогики., //Музыкальное образование в контексте культуры., М., 1996. Saigushkina O. P., Agogika kak problema muzykal'noj pedagogiki., //Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury., M., 1996.
3. Воротицкий М. В., Самарий Ильич Савшинский., СПб.:

* Так, во время урока с автором данной статьи, высказался один из основателей армянской фортепианной педагогики, профессор Ереванской консерватории Георгий Вардович Сараджев.

Դաշնամուրային կատարողական արվեստ

Композитор, 2011. Vorotnoj M. V., Samarij Il'ich Savshinskij, SPB.: Kompozitor, 2011.

Рекомендуемая литература

1. Шульпяков О. Ф., Техническое развитие музыканта-исполнителя. Л., 1973. Shul'pyakov O. F., Tekhnicheskoe razvitiye muzykanta-ispolnitelya. L., 1973.
2. Шульпяков О. Ф., Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л. 1986. Shul'pyakov O. F.,

Քանդիք-քարեր.Հուգո Ռիման, դաշնամուր, ուսումնական մեթոդիկա, դաշնամուրային արվեստի պատմություն:

Ключевые слова: Гуго Риман, фортепиано, методика обучения, история пианизма.

Keywords: Hugo Riemann, piano, training technique, history of piano art.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին.Եղիգարչյան ՎՅԱՉԵՍԼԱՎ ԱՐԾԱՎԻՐԻ (ծ. 1947 թ. Բարվում): Ավարտել է՝ 1970-ին Բարվիչ Հ. Հաջիբեկովի ամփ. պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ֆակուլտետը (գերազանց): 1974 թ. սեղափոխվել է Երևան: 2004 թ. ՀԿԱ-ում պաշտպանել է «Ալեքսանդր Հարուրյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունները» ատենախոսությունը, շնորհվել է արվեստագիտուրյան թեկնածուի կոչում: Աշխատել է՝ 1970-1974 թթ. Սումգայիթի երաժշտական ուսումնարանի դաշնամուրային բաժնում, վարիչ: Դասավանդում է՝ Խ. Արովյանի ամփ. Հայկական մանկավարժական ինստիտուտում՝ դասախում, դրցենում (2005 թ.), Երաժշտական գործիքային կատարողական մեթոդիկայում՝ վարիչ (2009-2012 թթ.): Հեղինակը է՝ «Դաշնամուրի դասավանդման մեթոդիկա» գրքի, Երև.՝ 1999 թ. (ռուս. լեզվով), «Ալեքսանդր Հարուրյունյանի դաշնամուրային ստեղծագործություններ» մենագրության, Երև.՝ 2011 թ. (ռուս. լեզվով) և մի շաբաթ գիտական հոդվածների՝ հրատարակված ամսագրերում և պարբերականներում: Կատարողական նվազագանձնում երան նշանակալից մեկնարանումներից են՝ Ծովենի 24 պրելյուդի դիմումները, Բալլագ՝ ֆա-մինորը, Պոլոնեզ՝ Լա-բենդ մասնորը, Լիստի Սոնատ (սի մինոր) և Սեֆիսոն-վապսը, Ուխինամինենվի դաշնամուրի և նվազականի 3-րդ Կոնցերտը, Էտյուդ-Պատկերները, Պրոլուքի Սարկազմները, Ա. Հարուրյունյանի «Երեք երաժշտական պատկերներ» և ուսուողիա «Մեր հին երգերը»: Բակալավրիան և մագիստրոսական կրթությամբ պատրաստել է հայրենից ավելի շրջանավարտներ, այդ թվում՝ երկու միջազգային մրցույթների դափնիների:

Сведения об авторе: ЕДИГАРЯН ВЯЧЕСЛАВ АРШАВИРОВИЧ (род. в 1947 году, Баку). В 1970 году окончил с отличием фортепианный факультет Азгосконсерватории им. У. Гаджибекова. С 1970 по 1974 год работал в Сумгаитском музыкальном училище в должности заведующего фортепианным отделением. В 1974 году переехал в Ереван и был принят по конкурсу на должность старшего преподавателя в Армпединститут им Х. Абовяна. В 2004 году в Академии наук защитил диссертацию "Фортепианное творчество Александра Арутюняна". Кандидат искусствоведения, доцент (2005). С 2009 по 2012 гг. был заведующим кафедры АГПУ им Х. Абовяна. Среди научных работ: книга "Методика преподавания фортепиано" (1999), монография "Фортепианное творчество Александра Арутюняна" (2011), свыше двадцати статей в научных журналах и периодике. Выступал как в сольных, так и в сборных концертах. В исполнительском репертуаре выделяются такие сочинения, как 24 прелюдии, Баллада (f-moll), Поло-нез As-dur Ф. Шопена, Соната си-минор, Мефисто-вальс Ф. Листа, Третий концерт, Этюды-картины С. Рахманинова, Сарказмы С. Прокофьева, Три музыкальные картины, Рапсодия "Наши старые песни" А. Арутюняна. В бакалавриате и магистратуре подготовил свыше ста выпускников, среди которых два лауреата международных конкурсов.

Information about the author: EDIGARYAN VYACHESLAV ARSHAVI (b. in 1947, Baku). In 1970 graduated with honors from piano faculty of BSC after Uzeir Hadzhibekov. From 1970 to 1974 worked in the Sumgayit musical school as the curator of piano department. In 1974 have moved to Yerevan and has been admitted on a competition to a position of the senior pedagogue in ASPU after Khachatur Aboyan. In 2004 in Academy of Sciences has defended the dissertation "Piano creativity of Alexander Harutyunyan". He is PhD Candidate, Docent (2005). From 2009 to 2012 has been curator of department of ASPU after Khachatur Aboyan. Among scientific works: the book "Methodology of Piano Teaching" (1999), the monograph "Piano Creativity of Alexander Harutyunyan" (2011), over twenty articles in scientific journals and the periodical press. He acted both in solo, and in combined concerts. In the performing repertoire such compositions as 24 preludes, the Ballad (f-moll), As-dur Polonaise Chopin's, the Sonata (h-moll) and Mefisto-wals Liszt, the Third concert, Rachmaninov's Etudes-Picture, Sarkazms of Prokofiev, "Three musical pictures", the Rhapsody "Our Old Songs" of A. Harutyunyan are selected. In a bachelor degree and a magistracy have prepared over hundred graduates among whom there are two winners of the international competitions.

Ամփոփում

Արվեստագիտուրյան թեկնածու, Խ. Արովյանի ամփ. ՀՊԱՀ դոցենտ Վյաչեսլավ Արշավիրի Եղիգարյան. - «Հուգո Ռիմանի դաշնամուրային մանկավարժության մասին»:

Հոդվածը նվիրված է գերմանացի անվանի երաժշտական Հուգո Ռիմանի դաշնամուրային մանկավարժության տեսակետներին և նրա «Դաշնամուրային նվազի կատենիդական» գրքին: Հոդվածի հեղինակը հասուն կանգ է առնում այն հարցերի վրա, որոնք այսօր ել մնում են արդիական:

Summary

PhD Candidate, Docent of ASPU after Khachatur Aboyan Vyacheslav A. Yedigaryan. - "Hugo Riman about piano playing".

V. Edigaryan's article is devoted to the views of an outstanding German musicologist Hugo Riemann on piano pedagogics and his book "Catechism of piano playing". The article's author especially focuses on questions that remain of great importance nowadays.