

**ОТДЕЛЬНЫЕ ИДЕНТИЧНЫЕ ПРИЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
В ВОКАЛЬНОМ, СКРИПИЧНОМ И ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ.
ВОКАЛИЗАЦИЯ. ИНСТРУМЕНТАЛИЗАЦИЯ**

DOI 10.34685/ИИ.2025.22.35.003

Авакян Мария Арменовна,
профессор Института «Академия имени Маймонида»
РГУ им. А.Н.Косыгина (Москва)
Email: marry-1@mail.ru

Чекменев Алексей Игоревич,
доцент Института «Академия имени Маймонида»
РГУ им. А.Н.Косыгина (Москва)
Email: vertekscom@gmail.com

Чекменева Регина Робертовна,
кандидат искусствоведения,
Институт «Академия имени Маймонида»
РГУ им. А.Н.Косыгина (Москва)
Email: r.budagyan@mail.ru

Аннотация. В статье проанализированы и выявлены основные схожие приемы исполнительства в вокальном, скрипичном и фортепианном искусстве. Определена роль для качественного и профессионального исполнения произведений ряда приемов исполнительства: *vibrato*, резонанция, дыхание, *legato*, вокализация – в скрипичном и фортепианном искусствах, инструментализация – в вокальном. Авторы анализируют идентичные приемы исполнительства, схожие методы реализации, говорят об определенном триединстве вокального, фортепианного и скрипичного искусства. Доказывают, что это наличие массы схожих черт и пересечений важно не только с художественной, но и с практической стороны исполнительских искусств.

Ключевые слова: вокальное искусство, скрипичное искусство, фортепианное искусство, профессиональное исполнительство, вокализация, инструментализация, *vibrato*, *legato*, резонаторы.

Начать данное исследование следует с идеи тесной взаимосвязи вокального, фортепианного и скрипичного искусств, реализуемой на протяжении нескольких столетий. Несмотря на объективную и зримую корреляцию трех видов искусств, отдельного исследования, посвященного своеобразному триединству, в настоящее время не обнаружено. Безусловно, существуют труды, основанные на специфике исполнения различных вокальных произведений под фортепианный аккомпанемент, их методико-исполнительского анализа, особенностях работы в концертмейстерском классе с позиции пианиста и вокалиста, организации интегрированного обучения вокалу и фортепиано с точки зрения анализа российского научно-педагогического опыта. Или же исследованию различных опер композиторов, в которых в непосредственной взаимосвязи выступают не только фортепиано и голос, но и скрипка, вся струнно-смычковая группа симфонического оркестра. Однако определенные методы игры и пения в триединстве вокального, фортепианного и скрипичного искусства до настоящего момента не были скрупулезно проанализированы, что авторы и попытаются осуществить в данной работе.

Помимо этого в статье будут использованы и проанализированы такие общеизвестные понятия, как «вокализация» и «инструментализация», относительно вокального, фортепианного и скрипичного искусств.

Начнем с термина «вокализация». В музыкальном искусстве вокальная и инструментальная составляющие всегда шли в особой взаимосвязи друг с другом, что мы и отмечали ранее. Э.С.Алимова справедливо отмечает в своем исследовании: «Соединение двух способов музыкально-интонационного выражения – вокального и инструментального – уходит вглубь веков. В разных исторических, национальных и “персональных” (композиторских и исполнительских) претворениях эти начала взаимодействовали по-разному в трех логических вариантах: 1) паритетно; 2) с доминированием вокально-речевого истока; 3) с приоритетом инструментальной интонации» [1, с. 100].

Таким образом, можно заверить читателей, что в течение огромного количества времени происходит, своего рода, вокализация инструментальной музыки и инструментализация вокальной. Отметим, что широко известен термин «вокализация» относительно академического и эстрадного пения. Однако относительно инструментального исполнительства анализируемое понятие применяется исключительно в практической деятельности множества преподавателей и музыкантов. Тем не менее, вокализация инструментального начала какого-либо произведения является, пожалуй, одним из самых необходимых и важных критериев качественной и профессиональной игры. По этим причинам данный термин объективно заслуживает внимания со стороны современных исследователей. Именно по этим причинам данная работа отличается своей особенной актуальностью и практической значимостью.

Нередко, знакомясь с творчеством выдающихся преподавателей как предыдущего, так и нынешнего столетий, можно встретить в их речевом обиходе следующий тезис: «Исполнять произведение на инструменте необходимо ориентируясь на голос вокалиста». В данной работе мы будем исследовать творческую деятельность известных педагогов-инструменталистов по классам скрипки и фортепиано, выстраивать сравнительный анализ рабочего процесса как вокалистов, так и инструменталистов в части взаимообогащения и использования идентичных приемов игры и пения для достижения наилучшего результата исполнения какого-либо сочинения, роста и развития современного поколения музыкантов.

Исходя из исторической справки, а также особенностей преподавания скрипки в классах выдающихся мастеров XX столетия, отметим, что известный скрипач, педагог и дирижер Давид Федорович (Фишелевич) Ойстрах настоятельно рекомендовал своим студентам посещать Большой театр с целью прослушивания опер в исполнении профессиональных вокалистов. Часть его деятельности сводилась к тому, что скрипач запоминал звучание и тембр голоса певцов, а после спектакля во время собственных занятий всякий раз искал необходимый услышанный тембр на скрипке. Сам выдающийся музыкант вспоминал: «Идеалом была красота кантиленного пения крупных мастеров. До сих пор у меня в ушах Ариозо Мазепы в исполнении певца Большого театра Головина. Он меня потряс поразительным металлом в голосе. Я попытался тогда воспроизвести его звучание на скрипке. Мне близко звучание голоса таких певцов, как В.А.Атлантов, Ю.А.Мазурок» [2].

Известным трио является ансамбль Оборина, Ойстраха и Кнушевицкого. В посвященной ему статье К.Аджемова подчеркивалась гармоничность трио: «замечательная густая кантилена Кнушевицкого своим звуком, бархатистым тембром прекрасно сочеталась с серебристым звуком Ойстраха. Их звучание дополнял пением на рояле Оборин» [3, с. 147]. Автор также отметил, что деятельность трио имеет ценное просветительское значение, участники ансамбля следуют одному из главных жизненных правил музыканта, высказанным когда-то Шуманом: «Пользуйся всяким случаем играть что-либо сообща, как-то: дуэт, трио и т.п. Это сделает твою игру плавною, полною жизни, осмысленною...» [Там же, с. 148] В данном случае мы можем ярко убедиться в том, что Роберт Шуман в числе основных постулатов профессионального музыкального исполнительства называл плавность звука, его протяжность. Этот прием возможен не только при корректно выстроенном игровом аппарате, но и при богатом художественном и эстетическом воспитании музыканта, что и сводится к заветам Давида Фишелевича в части прослушивания профессиональных вокалистов скрипачами.

Участники ансамбля – Оборин, Ойстрах, Кнушевицкий всегда добивались полного слияния не только творческих намерений, но и богатства звукового выражения, чему объективно существенно способствовало ориентирование музыкантов-инструменталистов на академический вокал. Однако стоит отметить, что певческо-мелодическая природа струнно-смычковых инструментов, конкретно – скрипки, не сразу позиционировалась с этим инструментом. Как известно, «до XVI века в устной музыкальной практике струнные инструменты обычно сопровождали народные танцы при помощи моторного и звукоподражательного аккомпанемента» [4, с. 5]. Данные приемы используются в

народной музыке различных национальностей, в частности, у белорусов, цыган, поляков и многих других. Наряду с этим, скрипка используется и как народно-увеселительный музыкальный инструмент. Так, в Беларуси исторически скрипачи именовались как скоморохи, выполняя особо важную функцию в свадебном обряде. Традиционно цыганские мелодии, наряду с пронзительно печальными, основаны и на задорном ритме, виртуозных штрихах и приемах скрипичной игры. Однако и в академической скрипичной музыке также известны случаи звукоподражания, в творчестве – Никколо Паганини. Безусловно, существуют и другие особенно яркие ансамбли, в которых главным образом проявилась качественная и профессионально-певческая игра музыкантов на различных инструментах. Тем не менее, основная задача данной работы заключается в исследовании ориентиров вокализации и инструментализации в вокальном, скрипичном и фортепианном искусствах с технологической и практической сторон. По этой причине мы привели пример одного трио.

Что в данной работе мы характеризуем как вокализация инструментальной музыки? Каким образом данный прием реализуется в скрипичном и далее – фортепианном исполнительстве? Как же происходит инструментализация вокальной музыки? Отвечая на эти вопросы, отметим, что в скрипичной литературе присутствует огромное количество разнообразных сочинений, в числе которых и многообразие лирических, кантиленных образцов, иногда – драматических и даже трагичных. Сама природа инструмента безусловно способствует максимальному приближению его тембра к звучанию человеческого голоса в процессе игры того или иного произведения. Однако с технической точки зрения скрипачи особенно усердно обращают внимание на различные аспекты игры, которые не позволяют осуществить главную задачу – исполнение кантиленного сочинения посредством вокализации, то есть, пропевания каждого звука, насыщения его природы эмоциональным и художественным смыслами. В числе данных аспектов стоит выделить смены смычка у скрипача, смены струн, позиций, которые наиболее ярко ведут как к успешной реализации вокализации на инструменте, мелодической линии, так и к невозможности передачи необходимого звучания. Музыканту следует добиться неслышных смен, благодаря чему и приобретет актуальность указанный в начале этой работы инструментально-вокальный прием. Наряду с вышеназванными критериями скрипачу также необходимо добиться и плавного ведения смычка. Стоит отметить, что этот прием в скрипичном исполнительстве является одним из наиболее сложных. Всякий раз все свои занятия скрипачу необходимо начинать с упражнений на правую руку, что даст еще большую возможность в части контроля ведения смычка, реализации качественного тембра и звука.

Пример 1. Прием вибрато у вокалистов

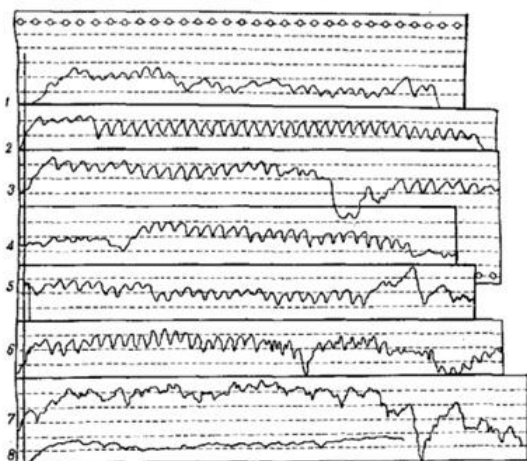


Рис. 28. Вибрато голоса мастеров пения и неопытных певцов, записанное при помощи самописца уровней электроакустических колебаний (по В. Морозову). 1. А. Патти — колоратурные украшения в арии Нормы. Обращает на себя внимание строгая ритмичность и плавность («округлость») вибрато. 2. Т. Руффо — фраза из арии Риголетто. 3. Б. Джиглы — заключительная фраза из романса Куртиса «Пой мне». 4. Н. Обухова — фраза из арии Далилы. 5. И. Козловский — заключительная фраза из песни Герцога. 6. С. Лемешев — фраза из песни «Когда я на почте служил ямщиком». 7. Неопытный певец — фраза из «Песни певца за сценой» (из оперы «Рафаэль»), хорошо видна неритмичность кривой вибрато и ее ломаный характер. 8. Слабо выраженное вибрато в голосе певца — мальчика 13 лет.

Источник: Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики (М., 1968)

Следующим, не менее важным критерием вокально-скрипичного исполнительства, является вибрация. Каждому скрипачу необходимо владеть различными видами вибрации для еще большей проникновенной передачи композиторского и собственного замысла. Указав все необходимые приемы скрипичной игры, отметим, что мы недаром используем в тексте такое понятие как вокально-скрипичное исполнительство. Вибрация, плавное ведение смычка/голоса, смены позиций/струн, тесситур — присутствуют как в вокальном, так и скрипичном искусстве. **Вибрато** как у вокалистов, так и инструменталистов дает эффект «живого», «плюющегося», протяжного и красивого звука. Для наглядности приведем пример из работы Л.Дмитриева «Основы вокальной методики» [13] (Пример 1).

Вибрато у вокалистов является одним из компонентов обертонового звучания. В процессе использования вибрато звук становится более богатым и полнозвучным. В данном случае стоит отметить тот факт, что не только у вокалистов звук становится более объемным в процессе использования вибрато: у струнников заполненный обертонами звук оказывается гораздо богаче так называемого «белого». Однако существует множество примеров

вокальных арий, скрипичных произведений, в которых музыканту необходимо реализовать именно белый звук, исходя из собственной и композиторской художественной концепции.

Любое звуковое колебание имеет форму волны. В вокале вибрато осуществляется посредством свободного мелко колеблющегося движения гортани на дыхании, а струнно-смычковые инструменты, например, делают вибрацию с помощью мелкого покачивания пальцем на грифе инструмента, либо кисти, локтя руки. Нахождение правильных колебаний занимает у обучающегося большое количество времени, так как механизм, особенно в пении, сложен в формировании и контроле (Пример 2).

Пример 2. Схема колебания струны и образования волн

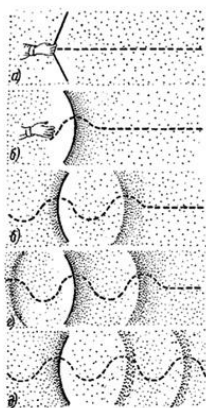


Рис. 1. Схема колебания струны и образования волн. Пунктирная линия — графическое изображение образующихся волн: а) струна оттянута, но воздушная среда еще спокойна; б) струна отпущена, появилась первая волна сгущения, на месте, где она была, образовалось разрежение; в) образование второй волны, идущей в обратном направлении, и второго разрежения; г) и д) образование последующих волн сгущения и разрежения. График дает периодическую кривую — синусоиду.

Источник: Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики (М., 1968)

В фортепианном исполнительском искусстве прием вибрации зачастую не используется музыкантами в силу специфики, устройства и природы самого инструмента, его строения. Безусловно, в лирических сочинениях или же побочных партиях какого-либо отдельного произведения пианист может использовать анализируемый прием, однако такого отклика, как это происходит в процессе исполнения на струнных инструментах или же в вокальном исполнительском искусстве, на фортепиано достичь не удастся. Тем не менее, в настоящее время можно встретить большое количество различных видеозаписей, на которых отчетливо заметно использование пианистами данного приема.

Существует, пожалуй, практически единственное кардинальное отличие вокального исполнительства

от инструментального, заключающееся в дыхании. Так, с временной точки зрения вокальные фразы короче из-за физиологической особенности организма человека. В то время как паузы/дыхание в скрипичном или фортепианном искусстве могут быть не ограниченными во времени. Отсюда понятно, по какой причине как предыдущее, так и нынешнее поколения педагогов-скрипачей ассоциируют звук инструмента с голосом. По этим причинам мы и актуализируем понятие *вокализация инструментального тембра*.

Выдающиеся представители скрипичного искусства, такие как Г.Телеман, А.Корелли, А.Вивальди, Дж.Тартини, Ф.Джеминиани, П.Локателли и многие другие также пропагандировали пение на инструменте. В частности, Телеман создал «Упражнения в пении, игре и генерал-басе» [5], в котором утверждал, что пение является основой инструментального исполнительства. Джеминиани требовал от всех скрипачей звучания, превосходящего по красоте человеческий голос. В своем учебном пособии «Искусство игры на скрипке. Трактат о хорошем вкусе» [6] он пишет, что главное достижение исполнительского искусства заключается в придании инструменту звука, способного соперничать с самым совершенным человеческим голосом. В то время как С.Е.Фейнберг, сравнивая дыхание певца с движением смычка скрипача, называет звуковедение на смычковых инструментах «видимым дыханием музыки» [7, с. 180].

Что же касается фортепианного исполнительского искусства, то и в процессе игры различных сочинений на рояле пианисты также применяют певчую манеру игры. В данном случае можно говорить о вокализации фортепианного исполнительства. Так, в исследовании С.Ю.Лысенко, В.В.Будникова отмечено: «“Пение”, выраженное в пластике кисти и рук, есть проприоцептивная синестезия (рецепция движения в пространстве). Имитация естественности вокальной фразы апеллирует к внутренним возможностям интероцептивных связей» [8, с. 65]. Играть и представлять в процессе исполнительства то, что поет певец, стало одной из основных ассоциаций для формирования правильной, выразительной мелодической линии в процессе игры на фортепиано. Такой критерий исполнительства является вполне закономерным, на наш взгляд, так как человеческий голос считают «совершенным музыкальным инструментом». К примеру, подобную мысль в своем труде также высказывает и И.И.Маторина: «Человеческий голос издавна считался единственным совершенным музыкальным инструментом, поскольку был способен воплотить слово в музыкальных звуках» [9, с. 18].

Далее хочется привести высказывания выдающихся пианистов, методами игры которых до сих пор пользуется огромное количество современных музыкантов. Так, К.Игумнов и Г.Нейгауз стремились вокализировать свое исполнительство на рояле, избирая данный критерий игры в качестве одного из главенствующих. Игумнов считал: «Пение – это главный закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки» [10]. Нейгауз утверждал: «Я буду стремиться всеми силами и, несмотря на все препятствия, буду добиваться пения, пения и пения!» [11, с. 150] Среди не менее известных пианистов, стремившихся вокализировать свою игру, назовем С.В.Рахманинова, А.Рубинштейна, Ф.Шопена и др.

Наряду с сольными, оркестровыми произведениями для фортепиано композиторами создано и великое множество вокальных романсов, циклов и тетрадей данного жанра, которые написаны именно под аккомпанемент фортепиано. В некоторых из них вокальная партия зачастую противопоставляется фортепианной, мелодическая линия у вокалиста порой в точности повторяется и у пианиста. Таким образом, на наш взгляд, композиторы стремились, с одной стороны, дифференцировать два инструмента, а с другой – продемонстрировать их взаимодействие, вокально-инструментальный тандем.

Исходя из исключительно вокальной специфики исполнения, можно заверить, что сложный по своей физиологии и технике процесс заставляет певцов на протяжении нескольких лет оттачивать мастерство владения своим голосовым аппаратом. В частности, как инструменталисты ориентируются в своей игре на пение, так и вокалисты стремятся исполнять какие-либо сочинения, представляя звучание скрипки, конкретно – ведение смычка, и фортепиано, плавное и гладкое ведение мелодической линии. В настоящее время существует ряд фундаментальных компонентов в технике пения, без которых исполнитель не освоит вокальное мастерство в должной мере. Так, дыхание – вокальная опора, резонанс или резонанция, свободное пение.

Образовательный процесс вокального исполнительства состоит из постоянных поисков правильных и комфортных ощущений, «эталонного» звука. Дыхание – это естественный физиологический процесс жизнедеятельности организма человека. В музыкальном смысле дыхание представляет собой способ выражения мысли, которая может проявляться как в паузах, так и мелодической линии. Многие исполнители пренебрегают данным, не менее значимым аспектом вокального искусства, что перерастает в непонятное, лишённое всякого смысла исполнение сочинения. Вокалистам стоит прорабатывать музыкальный текст, обращая внимание на структуру построения мелодической линии произведения, его паузы, динамические акценты, выстраивание сильных и слабых долей. Множество современных певцов не используют в своей практической деятельности и такой прием, как проговаривание ритмических групп в виде слов и фраз «про себя». Однако все данные приемы способствуют улучшению качества исполняемого репертуара. Фактически можно сказать, что все данные методы игры и пения используют в своей деятельности не только вокалисты. Методом проговаривания нотного текста пользуются как скрипачи, так и пианисты. Выстраивание мелодической линии произведения относительно ее структуры, пауз, динамических акцентов – одна из важнейших особенностей ознакомления музыканта с произведением.

Еще одним общим компонентом вокального и инструментального исполнительства является реализация приема *legato*, которое как нельзя лучше отвечает запросам музыкантов с точки зрения вокализации инструментального начала и инструментализации вокального. Так, легатное пение достигается двумя составляющими – ровным дыханием и правильным вибрато. В инструментальной музыке ровное дыхание проявляется в грамотной фразировке, звуки должны динамически соразмерно звучать, а в исполнении присутствовать как логическое начало, так и завершение фразы.

Рассуждая над грамотным исполнением приема *legato* у струнных инструментов, конкретно – скрипки, стоит опять же привести пример занятий Д.Ф.Ойстраха. В своей педагогике музыкант пропагандировал исполнение гамм различными способами, отрабатывая звуковедение и плавность в правой руке. Одним из способов выработки полноценного звучания было продолжительное ведение смычка на половинные и целые длительности. Другим, не менее значимым приемом игры является длительное ведение смычка на различные динамические нюансы. В частности, у колодки смычок играет в нюансе *piano*, увеличивает нюансировку к середине и в конце также уходит на *pianissimo*. Музыкантам, на наш взгляд, стоит всячески отрабатывать данный прием, реализуя одну из отличительных особенностей струнного исполнительства – легатное звучание фразы, которое и способствует вокализации исполнения.

Помимо этого в фортепианном исполнительском искусстве *legato* служит связующе-образующим звеном. В частности, в своей статье «Речь на фортепиано» М.Г.Карпычев пишет: «Легато нужно прежде всего понимать как ментальную категорию, объединяющую сознанием пианиста ряд интонаций. Логика сцепления интонаций надежная предпосылка связной игры» [12, с. 15].

Еще одним важным компонентом, объединяющим как вокальное, так и инструментальное начала, является **резонанция**. Процесс резонанса представляет собой темброобразующий механизм. С помощью резонанса звук наполняется тем или иным набором обертонов, при котором голос или инструмент обретает свою индивидуальность и красоту. Резонанция происходит с помощью резонаторов, объема воздуха, заключенного в упругие стенки и имеющего выходное отверстие. Энергия звука, которая скапливается в пустых полостях, увеличивается и видоизменяется, выходя за их пределы, в результате чего дает слушателю уже измененный, более громкий по силе и обертоновый тембр голоса.

В голосовом аппарате имеется большое количество полостей и пустот, как неизменных (трахея, бронхи), так и тех, которые певец может сам менять в процессе голосообразования (полость гортани, глотки, рта, носоглотки). Резонирование также считается одним из технически сложных вокальных процессов по той причине, что мягкие ткани имеют огромное количество вариаций и форм в голосообразовании, и певцу приходится находить «золотую середину» в звучании.

У струнно-смычковых инструментов таким резонатором является, скорее, весь корпус инструмента, так как и деки, и подставка с грифом, и подгрифик – все начинает резонировать в процессе игры на инструменте, отдавая должное количество звука: деки направляют в пространство колебания от вибрации струн, подставка цепляет колебательные движения струн, дек и грифа. Таким образом, на струнно-смычковом инструменте действительно каждая деталь и часть корпуса является резонатором. По этим причинам множество музыкантов стремятся отыскать необходимый материал, из которого сделан как сам инструмент, так и все его части. Однако и исполнитель может искусственно вмешаться в процесс резонанции игры на скрипке, что проявляется в силе нажатия на смычок и струну.

В фортепианном исполнительском искусстве таким резонатором служит дека инструмента. Тем не менее, в современном фортепианном искусстве композиторы зачастую используют различные приемы, в которых резонатором начинают выступать поднятые демпфера. В частности, цикл фортепианных миниатюр «Макрокосмос» Дж. Крама создан для амплифицированного фортепиано, что представляет собой инструмент с увеличенными тембральными возможностями. Данным циклом композитор стремился продемонстрировать расширение привычных рамок традиционного инструмента, многообразие его технологических особенностей.

Завершая проведенный анализ, стоит отметить, что вокальное, фортепианное и скрипичное искусства с практической и педагогической точек зрения в течение нескольких столетий шли в тесной взаимосвязи. Это проявляется как в создании композиторами огромного количества различных циклов романсов, песен, множества сочинений для голоса и фортепиано, так и в синтезе триединства относительно оперного театра. В своей практике современные исполнители и преподаватели-инструменталисты, конкретно – скрипачи и пианисты, зачастую пользуются некоторыми приемами игры, пересекающимися с вокальным искусством, в числе которых выделяются *vibrato*, резонанция, *legato* и др. Также скрипачи и пианисты активно используют метод вокализации исполняемой мелодической линии, оборота, фразы. Абсолютно идентичная ситуация происходит и в вокальном исполнительском искусстве – то, что мы охарактеризовали как инструментализация.

Множество выдающихся исполнителей и преподавателей как предшествующих, так и нынешнего поколения с обеих сторон проявляли особенный интерес к деятельности коллег. В настоящее время преподаватели крупных средних и высших учебных музыкальных заведений страны также акцентируют внимание своих подопечных на следовании традициям советской скрипичной, фортепианной и вокальной школ.

ЛИТЕРАТУРА

[1] Алимova, Э. С. Генезис и «Пластовая» специфика феномена «Вокально-инструментальный ансамбль» // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 4. – С. 99-105.

- [2] Давид Ойстрах: Покоритель музыкального Эвереста // Точка ART : [сетевое издание]. – URL: <https://magazineart.art/theatre/david-ojstrah-pokoritel-muzykalnogo-jeveresta/> (дата обращения: 01.10.2025).
- [3] Аджемов, К. Трио Л.Оборин, Д.Ойстрах, С.Кнушевицкий // Музыкальная академия. – 1957. – № 5(222). – С. 146-148.
- [4] Ситдикова, Ф. Б. К вопросу о параллелях интонационно-выразительных характеристик скрипки и человеческого голоса // Вестник Башкирского университета. – 2010. – № 3. – Т. 15. – С. 2-7.
- [5] Телеман, Г. Ф. Упражнения в пении, игре и генерал-басе : [Репринт. изд.: *Telemann G.P. "Singe-, Spiel- und Generalbassübung"*. Berlin : Liepmannssohn, 1914.]. – Б.м., 2012.
- [6] Джеминиани, Ф. Искусство игры на скрипке. Трактат о хорошем вкусе : Учеб. пособ. / пер. с ит. ; изд. 5-е, стереотип. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021.
- [7] Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 340 с.
- [8] Лысенко, С. Ю., Будников, В. В. Певучая манера игры на фортепиано как тембральная иллюзия: синестетический аспект // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 1(23). – С. 62-68.
- [9] Маторина, И. И. Проблема сакральности в творчестве Г. В. Свиридова // Проблемы музыковедения: история и современность. – 2015. – № 2(3). – С. 17-19.
- [10] Цит. по : Рабинович, Д. Выдающиеся музыканты: интервью и портреты : Константин Игумнов // E-musica : [электронная библиотека]. – URL: <https://www.e-musica.ru/book/101102016> (дата обращения: 01.10.2025).
- [11] Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога : 5-е изд. – Москва : Музыка, 1988. – 241 с.
- [12] Карпычев, М. Г. Речь на фортепиано // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 4(22). – С. 14-19.
- [13] Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики : Учеб. пособие для муз. вузов. – Москва : Музыка, 1968. – 675 с. : ил., нот. ил.

SEPARATE IDENTICAL TECHNIQUES OF PERFORMANCE IN VOCAL, VIOLIN AND PIANO ART. VOCALIZATION. INSTRUMENTALIZATION

Avakyan Maria Armenovna,

Associate Professor, Institute "Maimonides Academy"
RSU named after A.N.Kosygin (Moscow)

Chekmenev Alexey Igorevich,

Associate Professor, Institute "Maimonides Academy"
RSU named after A.N.Kosygin (Moscow)

Chekmeneva Regina Robertovna,

PhD in Art History, Institute "Maimonides Academy"
RSU named after A.N.Kosygin (Moscow)

Abstract. *This article analyzes and identifies key similarities in performance techniques in vocal, violin, and piano. The role of a number of performance techniques in high-quality and professional performance is determined: vibrato, resonance, breathing, legato, and vocalization in violin and piano, and instrumentalization in vocal performance. The authors analyze identical performance techniques and similar methods of implementation, demonstrating a certain trinity between vocal, piano, and violin performance. They demonstrate that this multitude of similarities and intersections is important not only from an artistic perspective but also from a practical perspective.*

Keywords: *vocal art, violin art, piano art, professional performance, vocalization, instrumentalization, vibrato, legato, resonators.*

© Авторы, текст, ил., 2025
Статья поступила в редакцию 01.09.2025.

Ссылка на статью:

Авакян, М. А. Отдельные идентичные приемы исполнительства в вокальном, скрипичном и фортепианном искусстве. Вокализация. Инструментализация / **Авакян М.А., Чеменов А.И., Чеменова Р.Р.** – DOI 10.34685/NI.2025.22.35.003. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2025. – № 4(62). – С. 89-96. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/729.html&j_id=66.
