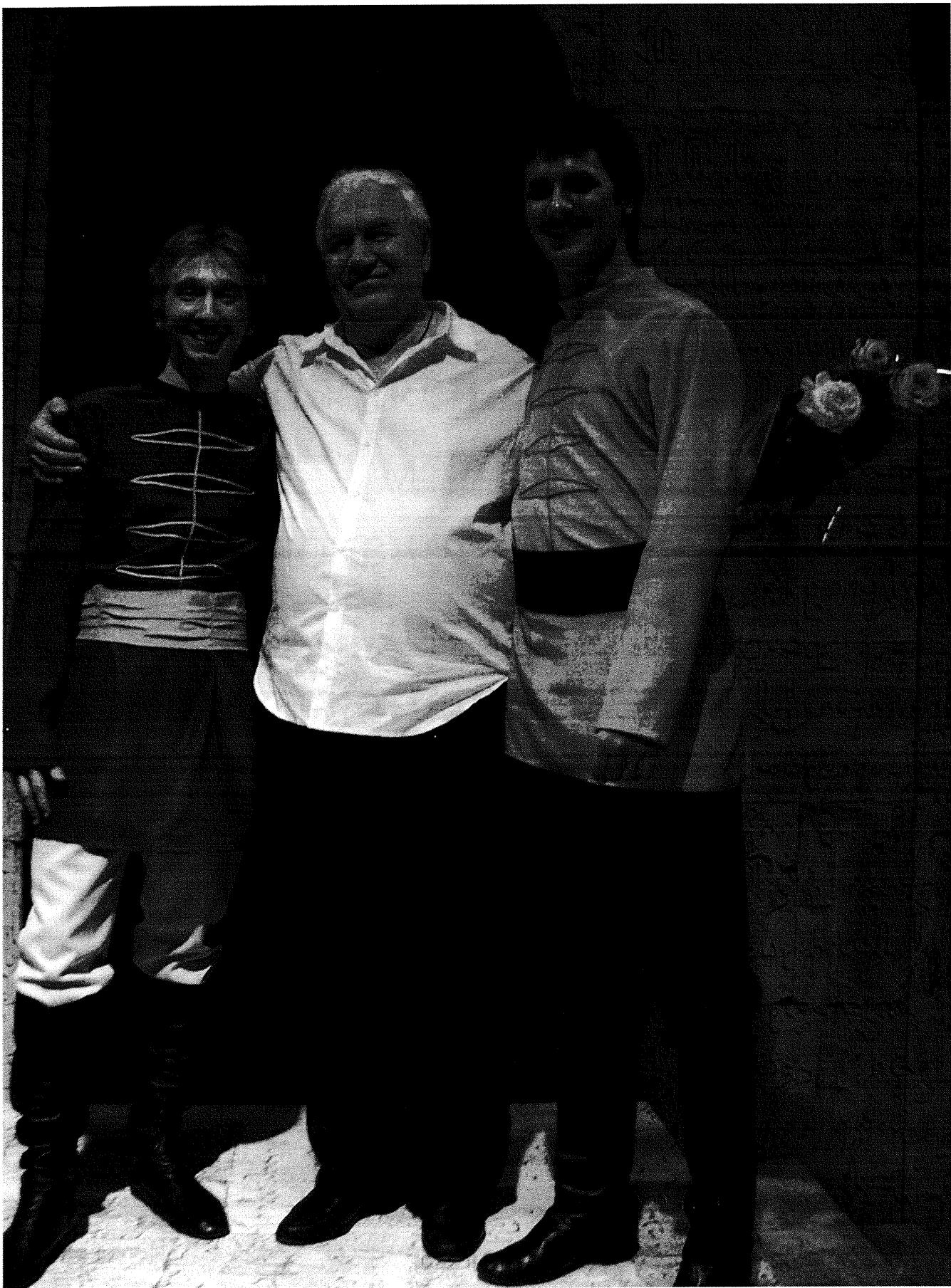


Санкт-Петербургская Консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова

Дипломная работа
на тему:
«Мой педагог –
Грайр Грайрович
Ханеданьян»

6 кнр



Содержание:

- 1. Предисловие**
- 2. Биография. Творческая деятельность.**
- 3. Композиторская деятельность.**
- 4. Художественная деятельность.**
- 5. Педагогическая деятельность.**
- 6. Педагогическая деятельность в Академии молодых певцов Мариинского театра.**
- 7. Педагогические принципы.**
- 8. Работа над музыкой.**
- 9. Заключение.**

1. Предисловие

Известная до боли фраза в последнее время «Нет пророка в своем отечестве», к сожалению, коснулась и оперного искусства.

Пол века назад по телевизорам транслировались красочные постановки с лучших театров, а по радио тотчас доносились голоса выдающихся певцов. Со сцены артисты драматических театров и кино зачитывали стихотворения гениев, а в театрах по их пьесам шли постановки, где ежедневно случались аншлаги. После представлений люди обменивались яркими эмоциями, а потом с утра на работе обсуждали новые постановки, со своими любимыми артистами, имена которых знала вся страна.

Деятели искусства прошлых лет были выращены в «парниках» культурной пропаганды, которую взращивали, каждый день поливали, ухаживали, избавляли от вредителей. На что сегодня может рассчитывать оперный артист? Где ему искать пищу для творчества и с кого брать пример? Как найти эстетику оперного жанра и на кого ровняться? Кто подскажет верное сценическое воплощение героев оперы?

Сегодня мы можем видеть, как из театров бесследно исчезают прекрасные постановки старых мастеров, которые были пропитаны красотой, смыслом, изяществом, стилем, а на их место приходят современные безвкусные оперные спектакли, которые как пулеметная лента вылетают одна за другой из рук молодых режиссеров. Послушав сегодняшних певцов и сравнив записи, оставшиеся с тех лет, когда опера, театр и кино были неотъемлемой частью жизни горожан, мы с вами слышим сегодняшние голоса, ничего не выраждающие, которые словно роботы бесцветными звуками изображают ноты. Виноваты ли они? Могут ли хорошо петь артисты в условиях безобразных постановок, где смысл порой искажен для того, чтобы сделать хороший «пиар» постановщику? Может ли певец хорошо исполнять романсы выдающихся композиторов не понимая смысла текстов гениальных писателей? Может ли существовать артист, композитор, оперный режиссер без театральной среды, которая бы сегодня его воспитывала?

К счастью жизнь сделала мне большой подарок, как для начинающего артиста и подарила мне педагога, который готов передать весь свой опыт, все знания. Этот человек, как неисчерпаемый клад искусства, который соединил в себе высококлассного певца, артиста, педагога, художника, композитора, человека, который дал дорогу в будущее и привел меня в театр.

Человек, о котором пойдет дальше речь – это «Пророк в моем Отечестве» который привил мне музыкальный вкус и привел в мир оперного искусства.

2. Биография. Творческая деятельность.

Родители и детство



Грайр Грайрович родился 6 июня 1939 г. в семье военнослужащего в городе Каменск, Ростовской области. Его отец Ханеданьян Грайр Айкович 1909 г.р. был выходцем из Турции. Его семья пострадала от турецкого геноцида армян. Родителям Грайра Айковича пришлось скрываться в других странах. Отца убили, а мать отдала своего сына в американский приют и сама эмигрировала в Грецию, а в дальнейшем в Египет. Спустя время Грайр Айкович совершил побег из американского приюта и нашел мать в Греции. По исполнению 20-ти лет решил вернуться в Армению, где его призвали в армию, за время которой он прошел две войны: Русско-Финскую и Великую отечественную в звании офицера-артиллериста, остался жив и дожил до 82 лет, работая после службы высококвалифицированным расточником на автомобильном заводе.

Мать Грайра Грайровича, Парамонова Антонина Михайловна, урожница г. Тамбова, прожила до 99 лет. Была всю жизнь домохозяйкой и всегда ездила по местам службы своего мужа.

После финской войны, в которой Грайр Айкович принимал участие в составе кавказской дивизии, Антонине Михайловне приходит похоронка о смерти ее супруга и в это время у нее рождается сын, которого она решает назвать именем мужа – Грайр (армянское Յրշյր) "господин" или от [hur] "огонь" + [ayg] "мужчина", - "человек огня"). Но вскоре выясняется, что отец Грайра Грайровича, попал в госпиталь в Ленинграде, где проходил лечение и спустя какое-то время в средней Азии мать и отец снова находят друг друга после чего переезжают в Баку.

Детство Грайра Грайровича прошло на Кавказе, что несомненно отразилось в будущем на его творчестве (композиция, живопись). После

войны его семья еще какое-то время жила в Баку, затем в Кутаиси. Когда Грайру исполнилось четырнадцать лет, отец его отправился во Львов, куда вскоре переехала и семья.

Благодаря тому, что вся семья оказалась во Львове, Грайр стал увлекаться оперой, ведь до этого чем он только не занимался: около десяти легкоатлетических дисциплин, а также гимнастика, волейбол, борьба и всем занимался очень серьезно.

Однако, несмотря на успехи в разных видах деятельности, он пошел работать на автомобильный завод «ЛАЗ», чтобы зарабатывать в семью уже какие-то деньги и помогать родителям. На заводе была очень хорошая самодеятельность, которой руководил инженер-плановик Анисим Авраамиевич Борецкий, директор капеллы «Трембита» во Львове и большой фанат вокала. Он начал прививать Грайру оперную эстетику. Сперва он не услышал никакого большого голоса у Грайра и сказал, что если ему нравится, то он может ходить слушать. Грайр посещал все занятия, на которых несомненно ему хотелось что-нибудь спеть.

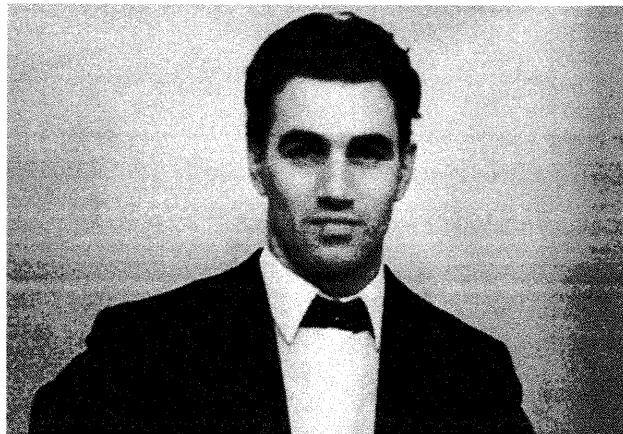
Однажды на урок никто не пришел и Грайр сам предложил свою кандидатуру. Они попробовали, и оказалось, что голос появился. Мастера были так удивлены красотой голоса, что сразу взялись с ним заниматься. Через месяц наш герой стал основным певцом заводской самодеятельности. Грайра среди рабочих называли заводским Шаляпиным, так как он пел басом, которого старался копировать со старых пластинок.

В дальнейшем Анисим Авраамиевич, можно сказать **КРЕСТНЫЙ** отец Грайра Грайровича, который дал дорогу в жизнь музыки, за руку отвел Грайра на прослушивание в консерваторию. Но Грайр Грайрович никогда не думал туда поступать и связывать свою жизнь с музыкой. Он признавался, что больше ему нравился балет, но вскоре после исполнений нескольких десятков арий влюбился в оперу.

Что касается родителей, они были далеко от музыки из-за нехватки времени и хотя отец играл и на фортепиано, и на гитаре, и даже сочинял небольшую оперетту, но они ничего не знали об увлечении музыкой своего сына, а тем более о поступлении в консерваторию. А когда Грайр начал увольняться с завода, то у матери была большая трагедия, ведь на то время ее сын получал хорошие деньги, и его могла ждать очень хорошая карьера на заводе по тем временам, на что отец сказал: «Певцы быстро теряют голоса. Чем ты будешь потом заниматься?» - и посоветовал не забывать ему основную профессию и очень удивлялся, говоря: «Что-то я не слышал, чтобы ты когда-нибудь пел? С чего вдруг ты решил?»

Конечно спустя годы Грайр Грайрович не вернулся на автомобильный завод. Кроме занятий пением он так же со свойственным ему азартом и рвением увлекся композицией, рисованием, которые спустя его сложившуюся сольную карьеру сильно увлекают его и сегодня, разбавляя педагогическую работу. Высокая культура, хороший вкус и воспитанность этого человека – это несомненно большой вклад его родителей, которые смотря через призму времени гордились своим сыном.

Годы Консерватории



Грайр Грайрович поступил в консерваторию в 1958 году. Был принят как Бас. В консерватории было три главных педагога по вокалу - это Шелюжко Николай Владимирович (тенор), Кармалюк Павел Петрович, нар.артист СССР (баритон) и Дарчук Остап Иосифович (бас). Они втроем работали во Львовском театре и очень дружили между собой. В начале поступления Грайра курировал Кармалюк. Когда он услышал голос Грайра, то сразу побежал к ректору и по его рекомендации Грайра зачислили в число студентов. Несмотря на то что, его распределили в класс Шелюжко, потому что у него в классе были места, Грайр проводил все время на уроках у Кармалюка и Павел Петрович часто с ним занимался. Грайр Грайрович называет Кармалюка **ОСНОВНЫМ** педагогом в его профессии и повлиявшим в дальнейшем на его судьбу. Все, что Грайр получил главное в пении, по его словам, он получил от Кармалюка. «Сам пел и своих учеников заставлял петь естественно», - говорит Грайр Грайрович.

Интересен вокальный путь Грайра Грайровича, ведь он поступал в консерваторию басом, через два года в Львовском театре пел уже баритоном, а в будущем сделал карьеру драматического тенора.

Мысли о баритоне пришли Грайру после того как он послушал Батистини и понял, что искусственно загружает голос, после чего стал петь светлее, легче. На втором курсе Грайр спел баритоновый репертуар на экзамене. Кафедра одобрила.

На третьем курсе Грайр попадает в молодежную труппу Львовского театра, состоящую из одиннадцати студентов консерватории, как Баритон.

Когда Грайра окончательно захватила работа в театре, ему пришлось бросить занятие борьбой, которой он увлекался довольно серьезно. Он даже входил в сборную Украины по классической борьбе. Тренер горевал, что Грайр бросает занятия. Его партнер по борьбе потом стал серебряным призером олимпийских игр. Грайр признается, что если бы продолжал заниматься борьбой, то у него были бы все шансы тоже занять пьедестал на Олимпийских играх.

В консерватории Грайр Грайрович начал увлекаться композицией. Этому также способствовал великолепный педагогический состав

консерватории. Начиная от Ректора, Колеса Н.Ф., который сам был композитором, был еще и потрясающий теоретический факультет, в состав которого входили такие педагоги, как Всеволод Задерацкий, (впоследствии стал одним из знаменитых теоретиков Москвы), Арсений Николаевич Котляревский, завуч, органист, преподавал теорию музыки, курировал по композиции, Станислав Людкевич – композитор, входит в антологию современных композиторов.

Так же в консерватории были очень сильные хоровики. Грайр Грайрович пел в студенческом хоре, увлекался хоровым пением рядом с такими музыкантами, как Игорь Лацанич, Стефан Турчак, ставший впоследствии главным дирижером Киевской оперы.

- «Сейчас постепенно измельчали требования к специалистам в консерваториях, например: мне он не нравится, но он потрясающий специалист, поэтому он должен работать. А если будут по поводу, что он хороший специалист, но мне он не нравится и поэтому он не должен у нас работать, то получается то, что получается сейчас.

В Советском союзе критериями были должностные личные качества человека. Профессура была может не совсем «советская», но тем не менее никого не выгоняли. Никого из них не поменяли на советских педагогов, потому что понимали, к чему это приведет». (Грайр Грайрович)

Годы Львовского театра



Вощак Ярослав Антонович, главный дирижер Львовской оперы, набрал около 10 молодых певцов из консерватории, в число которых попал и Грайр Грайрович. Идея создания такой площадки для развития молодых специалистов перешли и стали основой моделью создания Академии молодых певцов Мариинского театра, но об академии немного позже.

Львовский театр сыграл для Грайра Грайровича колоссальную роль, ведь он встретил там Михаила Ивановича Торчинского, баса, который был уже на пенсии. Он был великий певец, гастролировал по всему Советскому Союзу. Про него не раз рассказывали старые певцы, которые слышали его, когда были молоды, но со временем все о нем стали забывать. Спустя годы ему дали спеть бенефисный спектакль из Русалки Даргомыжского – Мельника, и как рассказывает Грайр Грайрович: «Я такого никогда не слышал, чтобы голос был такой мягкий, такой сочный, бас, и при этом он так играл. Зал весь плакал. Голос невероятно летучий. У него я очень много взял того, что не надо петь резко, а нужно петь мягко».

После прослушивания в театр, Торчинский сразу подошел к Грайру, начал с ним беседовать, рассказал о себе. Они быстро подружились и Торчинский часто захаживал к Грайру на уроки, давал советы по тем вещам, которые он учил, и потом подсказывал – что надо учить. Он очень много рассказал о профессии. Это был уже **ТРЕТИЙ** человек повлиявший на судьбу Грайра Грайровича. В то время Грайру было около 20-ти лет, а старику около 70-ти, но это не помешало стать им очень хорошими друзьями, стирая возрастные границы. И вопрос о том петь ли тенором Грайру тоже решил Торчинский. Он объяснил чем отличается тенор от баритона и чем отличается высокая tessitura от верхних нот. Они вместе пришли к выводу, что у Грайра тенор, хотя он продолжал петь баритоном до ухода в армию, но отданые два года советским войскам, к сожалению разрушили все то, что было наработано за три года в составе солистов Львовского театра, ведь он уже тогда мог начать делать карьеру тенора, но судьба решила все по-своему.

Армия



Хоть Грайр Грайрович прошел военную кафедру в консерватории, но на момент ее окончания все льготы студентам отменили, что очень сильно ударило по карьере, а самое главное по здоровью, ведь первое, что он там приобрел – это хронический бронхит, который очень пагубен для певца и после ухода из армии это сильно сказалось на вокальном здоровье. Пришлось долго восстанавливаться, что и послужило одним из причин переезда в Одессу, в более теплый и морской климат. За Грайра Грайровича очень переживал Ярослав Вощак – главный дирижер Львовского оперного театра. На тот момент он переехал в Одессу и помог Грайру переместиться, устроив прослушивание в Одесский оперный театр. Грайр решил, что после армии он не останется во Львове, где его так легко отдали в войска.

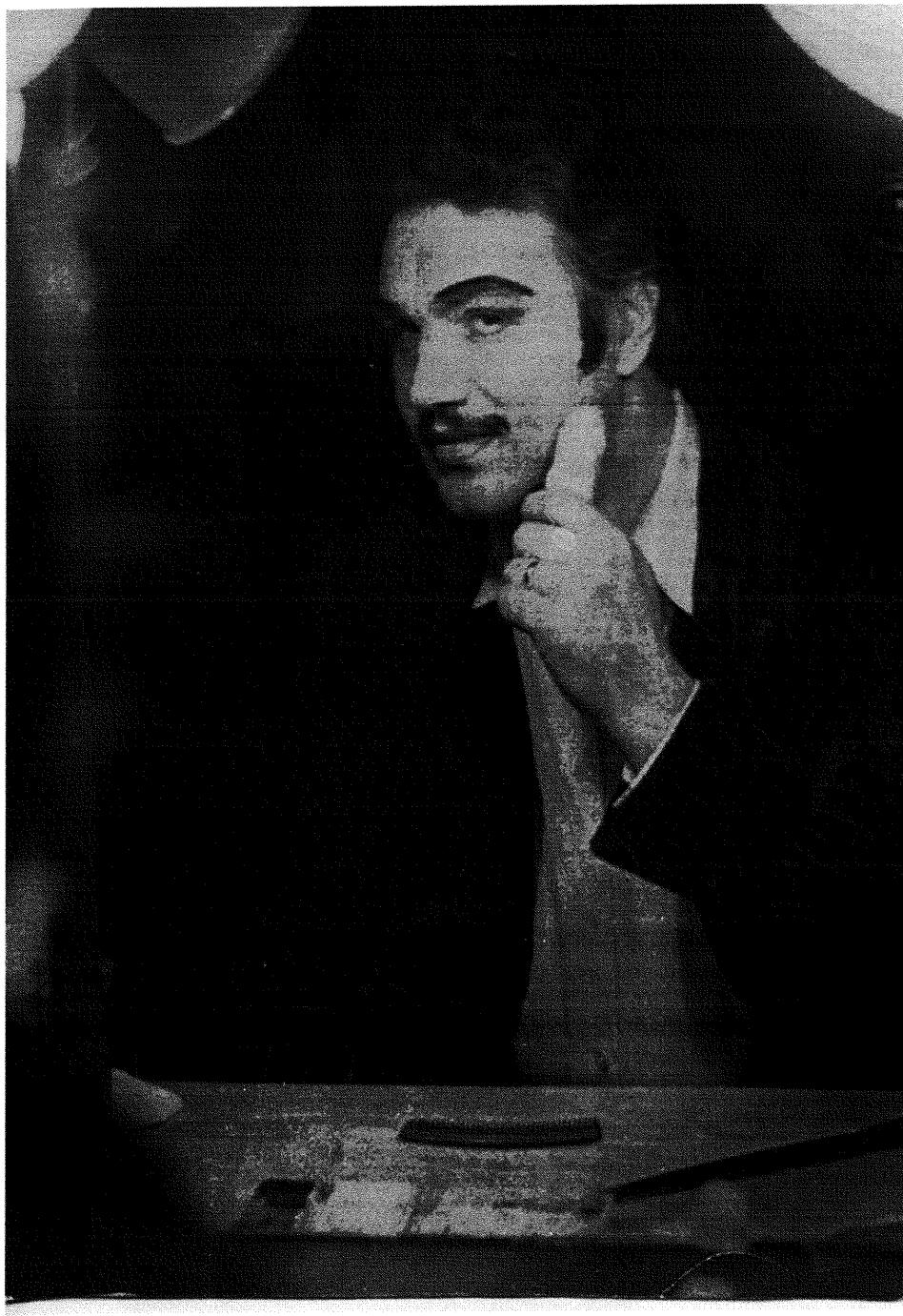
- «Армия без певцов обойдется», - говорит Грайр Грайрович, - «А вот страна, которая не бережет своих певцов, населена глупыми чиновниками, потому что как боец, я был никакой и меня все равно всегда там освобождали. Поэтому когда я пришел после армии в военкомат, меня спросили, – А какая у вас воинская специальность? – А я был приписан к оркестру, играл на малом барабане. Говорю, - Вас устраивает эта специальность? Они посмеялись и написали – Гранатометчик. Я им говорю, что я этот гранатомет в руках не держал, так что это учитите».

Грайр Грайрович часто выступал на концертах, которые вел Богдан Ступка, сослуживец в будущем актер театра и кино, а также Народный артист СССР. Но так, как в оркестре не было ни чтеца ни певца, то официально Богдан был на большом барабане, а Грайр на малом. Если бы не армия, говорит Грайр Грайрович, его карьера возможно пошла бы по-другому, ведь о нем в то время, как о молодом талантливом певце, были на слышаны и в Большом театре, и в Петербурге. Поэтому, как говорит Грайр Грайрович «У меня большая карьера, но другая. Меня знали все директора театров. Я везде гастролировал, но шума по газетам, по радио и телевидению не было».

Почти никогда Грайра не приглашали через Гос.Концерт. Директора звонили напрямую, а тех кого зазывали через министерство, таких как Образцова, Атлантов, о них все время трубили в СМИ. Грайра даже отобрали на стажировку в Ла Скала, но он не поехал, потому что директор Одесского театра сказал: «У нас катастрофа, у нас останавливается репертуар, потому что если Грайр уедет, то некому будет петь». Во Львовский театр после армии Грайр так и не вернулся. Тем более там сменилось руководство. Сменился дирижер. Он был сугубо национальный, и репертуар начал меняться в сторону украинского.



Годы Одесского театра



В Одессу Грайр переехал 1965 году. В то время в театр пришел новый главный дирижер – Геннадий Пантелеймонович Проваторов. Грайр Грайрович называет его гением среди дирижеров, музыкантов. Он приехал из Москвы, где был главным дирижером Станиславского. С него началась новая эпоха в Одессе. Он начал ставить такие спектакли, как «Сказки Гофмана», которые никогда не шли в Советском Союзе. Самое главное, что они с Грайром Грайровичем подружились, и у них сложились очень хорошие дружеские отношения. Вскоре Грайр перешел из баритонов в тенора, а этому способствовал один интересный случай: Геннадий Пантелеймонович хотел,

чтобы Грайр спел Бориса в опере Мусоргского «Борис Годунов», но Грайр не видел смысла возвращаться в басы, ведь он еще со Львова знал, что обладает тенором. Тогда Грайр решил показать Проваторову партию Радамесса, которую он заранее подготовил. После услышанного Геннадию Пантелеимоновичу не надо было второй раз ничего говорить. Он тут же устроил прослушивание, где Грайр спел две баритональных и две теноровых арии, после чего совет единогласно решил, что он тенор. Грайром было поставлено единственное условие, что он сам будет заниматься переходом из баритонов в тенора и никто в этот процесс вмешиваться не будет. Чтобы Грайр не пристаивал, он последующий год пел разный репертуар (баритона и тенора).

Первое, что он спел, была партия Канио из оп. «Паяцы», следом Хозе, Каварадосси и Радамес. Вскоре полностью перешел в партию тенора. Лишь спустя несколько лет, когда все баритоны заболели, по просьбе единожды исполнил партию Жермона в «Травиате». И как говорит Грайр Грайрович: «Для меня это не составило труда. Я и сейчас могу спеть басом, байтоном, тенором – не имеет значения. Могу спеть любую партию».

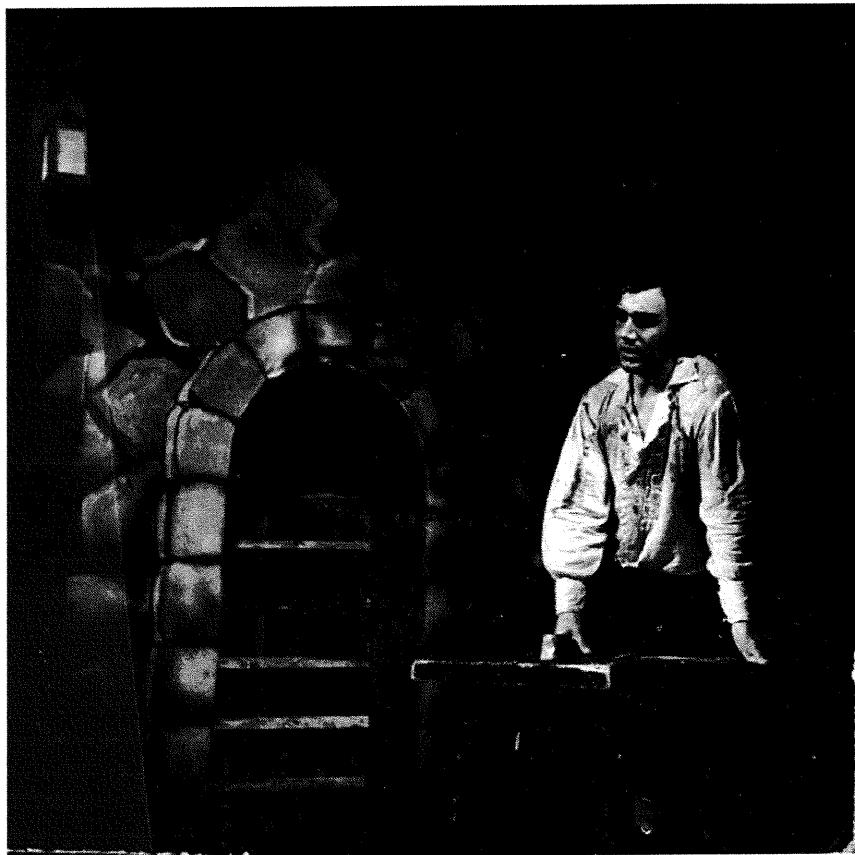
Вскоре Грайр начал наращивать репертуар, и давать сольные концерты. Пиком его выступлений стал концерт, состоящий из 22-ух теноровых арий плюс сверху неаполитанские песни: концерт сильно затянулся. Все это было сделано для того, чтобы скорее утвердиться в теноровом репертуаре. После этого на Грайра посыпались телеграммы отовсюду с приглашениями спеть в спектаклях. Первое приглашение пришло со Свердловска буквально через неделю после «Паяцев» и двух «Кармен». Это были первые гастроли в качестве Тенора. После гастролировал в Тбилиси, Ташкенте и т.д.

В то время в Одесский театр каждый месяц приезжало по два, три гастролера. Гос. Концерт все время приглашал румын, болгар, из Ла Скала, из Канады, вообщем певцов высшего класса. Певцы всегда удивлялись Грайру Грайровичу, что такого уровня тенор и зачастую сами прислушивались к его пению.

Еще одна интересная история случилась с Грайром в стенах Одесского театра. В Одессе у Грайра был большой поклонник – машинист сцены, верховой сцены. У него был кабинет наверху, где тот оборудовал запись. В то время записи были большой редкостью. Верховой сцены был грек и большой фанат итальянской музыки, оперы, певцов. Он беспрерывно записывал Грайра на каждом спектакле, концерте и постоянно, когда встречал, звал его к себе в кабинет послушать. Часто заказывал, чтобы Грайр что то выучил и спел, приходил специально к нему на уроки. А потом Грайр случайно узнал, что он эти записи продает под Марко Дель Монако. Но благодаря тому, что он постоянно показывал Грайру свои записи, а записи были мастерские, профессионально-студийные и засчет этого Грайр как-то ориентировался в тех направлениях вокала, которые он избирал, а так же постоянные долгие уроки с концертмейстером по полтора, два часа ежедневно. Помимо этого каждый месяц Грайр давал около 10 спектаклей, а

оставшееся время занимали гастроли. В общем практики было много. В Одессе в то время была золотая пора оперы. Все время были аншлаги. Приезжали певцы из всего Советского Союза.

Годы ГАБТ им. Навои Узбекистана



Рашидов лично пригласил Грайра Грайровича в ГАБТ им. Навои и создал такие условия пребывания Грайру Грайровичу, что звание народного артиста Грайр получил неожиданно. Как-то ранним утром ему сказали: «Ты еще не читал сегодняшнюю газету? Почитай на последней странице». И на последней странице было написано: «Званием народного артиста Узбекистана удостаивается Артист театра ГАБТа им. Навои Ханеданъян Грайр Грайрович».

В театре Грайр Грайрович представлял обширный репертуар. Много занимался, оттачивал свой стиль и вокальное мастерство. В Ташкенте было очень много интеллигентии. На спектаклях Грайра были всегда аншлаги. Что примечательно, он впервые там начал работать в консерватории как педагог. Тогда на должность зав. Кафедры пригласили из Ленинграда товарища Барсова. Уровень консерватории был очень хороший, а если сейчас, по словам Грайра Грайровича, взглянуть на консерваторию в Ташкенте – ее можно назвать одной из лучших среди бывших стран СССР. Так же за этот период Грайр совершенствовал и свой композиторский дар. В то время было написано десяток романсов на стихи А. Навои, О. Хаяма и др.

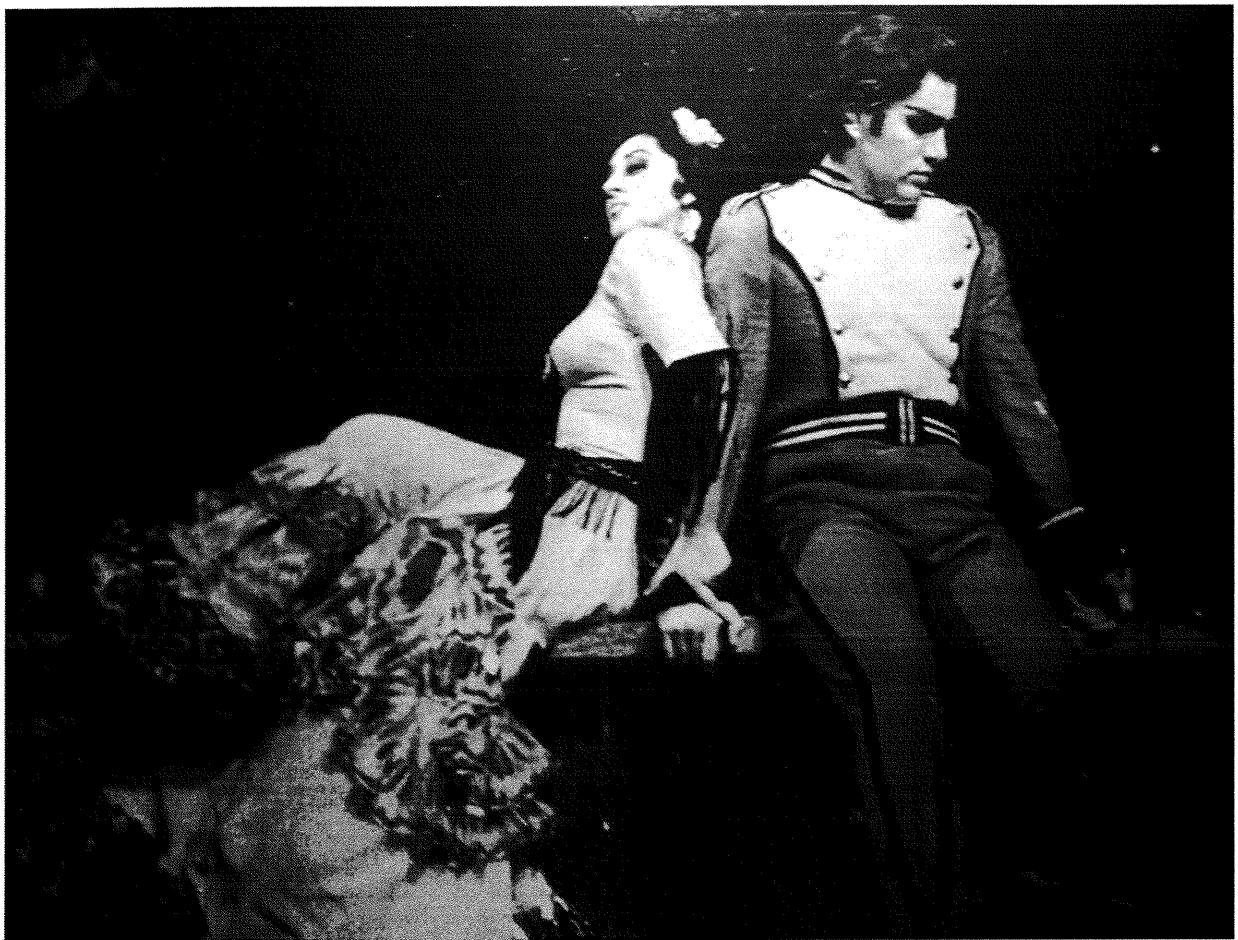
Грайр пропел в Ташкентском театре с 1972 по 1980 год.

Годы Орджоникидзе



После того как умер Ашрафи Мухтар Ашрафович – главный дирижер Узбекского театра, уровень в театре начинает падать и Грайр переезжает по приглашению в Орджоникидзе (совр. Владикавказ, Сев. Осетия). Сначала он приезжает туда на гастроли, а вскоре его приглашают остаться и занять место солиста, с сохранением зарплаты, которую он получал в Ташкенте. И первый спектакль, который ставят с Грайром – это *Паяцы*. Вскоре был поставлен *Отелло*, которым, кстати, дирижировал еще молодой Валерий Абисалович Гергиев. Уровень в театре был потрясающий. Там шла и *«Аида»*, и *«Кармен»*, и *«Паяцы»*, и *«Тоска»*, и *«Чио-чио-сан»*. В те годы Грайр не преподавал официально, но занимался с молодыми солистами театра. Там же произошло судьбоносное знакомство с будущей супругой Грайра Грайрова, Ларисой Абисаловной Гергиевой, которая в то время работала аккомпаниатором в театре.

Пермский театр



Вскоре на постанову «Отелло» Грайра пригласил Пермский оперный театр, и лично Александр Анисимов, который работал в свое время в Минске. Со временем они стали хорошими друзьями. Грайр был приглашен солистом, где проработал вместе с Ларисой Гергиевой с 1987 по 1996 года и исполнил почти весь теноровый репертуар. Так же в Пермском театре состоялось историческое событие: Грайр Грайрович отметил свой 50-летний юбилей, на котором порадовал своих поклонников концертным исполнением своей первой оперы Тамара и Давид, написанной в 1987 году.

Большой Театр

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЧЕСКИЙ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР СССР

10 ДЕКАБРЯ 1970 г.

В СПЕКТАКЛЕ

АИДА

ВЫСТУПЯТ В РОЛЯХ:

Народные артисты РСФСР

АИДЫ - Т. Ф. ТУГАРИНОВА

солист Одесского государственного академического
театра оперы и балета

РАДАМЕСА - Г. Г. ХАНЕДАНЬЯН

РАМФИСА - В. В. ЯРОСЛАВЦЕВ

В ГАБТе СССР гастролировал неоднократно: пел «Аиду», «Кармен»,
Подготовил «Пиковую даму».



Мариинский Театр

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
Государственный академический
ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА
имени С. М. КИРОВА

ВОСКРЕСЕНЬЕ
29
ИЮНЯ 1969 г.

ВОСКРЕСЕНЬЕ
29
ИЮНЯ 1969 г.

Солистка Театра оперы и балета имени С. М. Кирова
стажер Миланского театра „Ла Скала“ (Италия)
лауреат Международного конкурса

Ирина
БОГАЧЕВА
исполнит партию **КАРМЕН**

Солист Одесского театра оперы и балета засл. арт. УССР
Григорий ХАНЕДАНЬЯН
исполнит партию **ХОЗЕ**
в опере Ж. БИЗЕ
КАРМЕН
Директор И. ЛАЦАНИЧ

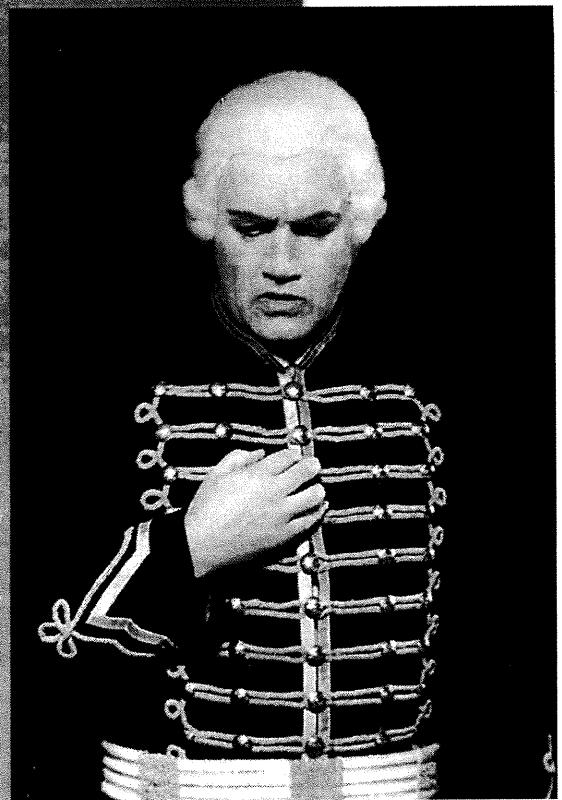
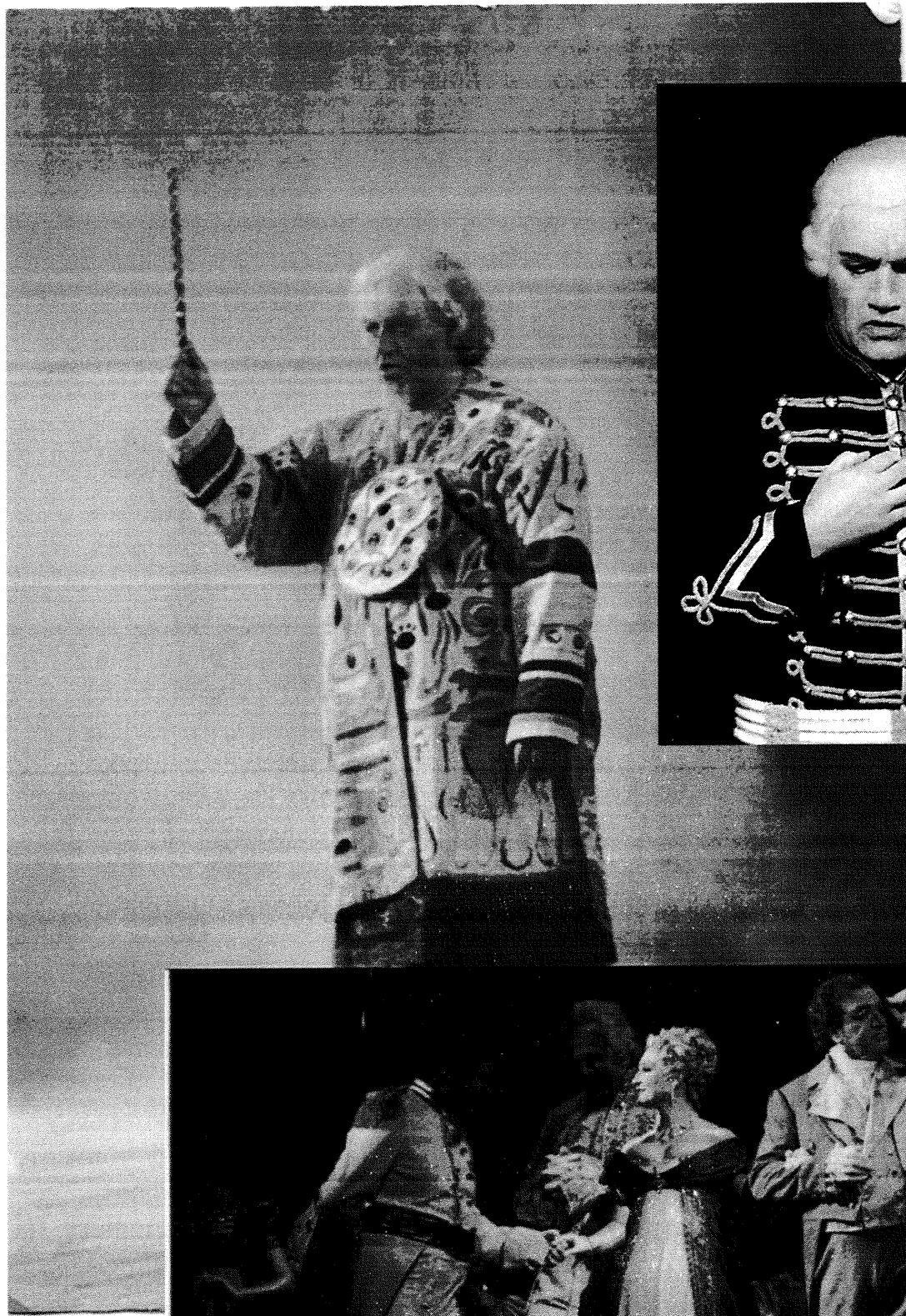
Начало спектакля в 19 час. 30 мин.
Билеты предлагаются к покупке театру «Киевский» с 11 до 20 часов, в Центральной театральной кассе (Банков. д. 44) и районных кассах.

В 1967 году в Одессу съехались гости, в том числе директор тогда еще Кировского театра, Рачинский Петр Иванович. Он услышал впервые, как поет Грайр Грайрович. От Кировского театра выступал премьер Соловьев, артист балета. После концерта он подошел к Грайру и предложил приехать в Петербург на гастроли. Директор Одесского театра сказал, что только при одном условии – если он его не будет к себе переманивать. В итоге Грайра вызвали на два спектакля «Аиду» и «Кармен». «Аиду» пела румынка Лючия Станеску, была гастролерша с мировым именем (ее сестра Вирджиния Зиани пела в Ла Скала, с которой Грайр тоже выступал в Одессе). Дирижер «Аиды» Джемал Далгат (его внук Михаил Татарников, главный дирижер Михайловского театра в Санкт-Петербурге), а «Кармен» дирижировал Федотов. Это были первые гастроли в Кировском театре. Потом Грайр неоднократно приезжал в театр. Исполнял опять же «Аиду», «Кармен». Почему-то публика сравнивала Грайра с Марио Дель Монако и те, кто помнили те первые выступления, когда Грайр в дальнейшем приезжал, говорили, что у нас было впечатление, что это приехал итальянец. Директор, не смотря на договоренности, конечно же старался переманить Грайра в Кировский театр. Потом его инициативу сменил режиссер Тихомиров, но тем не менее до 90-х годов Грайр постоянно приезжал, как гастролер и пел «Аиду», «Чио-Чио-Сан».

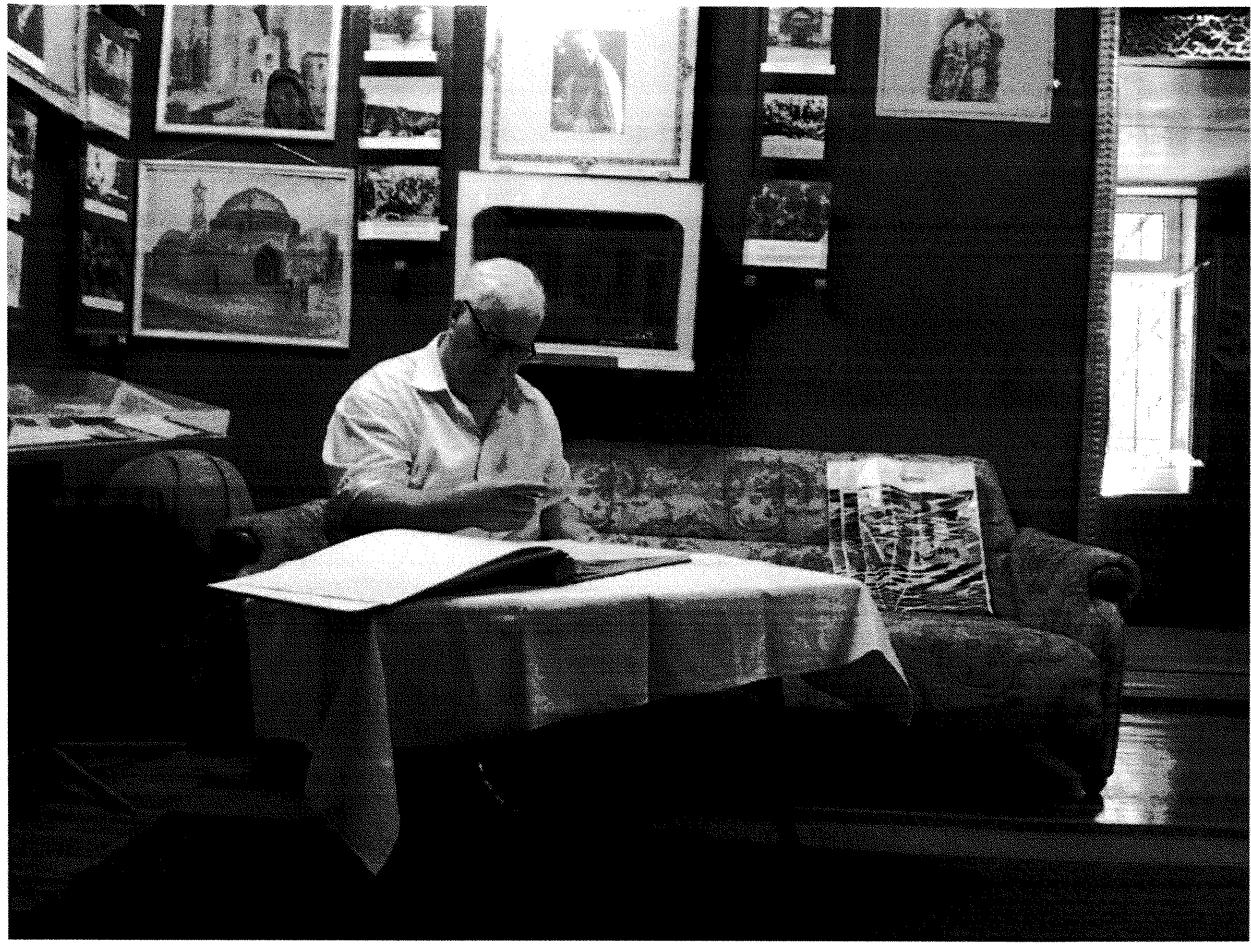
Неоднократно Грайр ездил на гастроли с Мариинским театром будучи еще Пермским солистом. Вскоре умер директор Пермской оперы, который приходился хорошим другом Грайру и он решил оттуда уезжать вместе с супругой Ларисой Гергиевой. В 1996 году они переезжают в Мариинский театр, а в 1998 открывают Академию Молодых Оперных певцов.

Последнее выступление Грайра на Мариинской сцене состоялось в роли Самсона в опере «Самсон и Далила» под управлением Тугана Сохиева. Тогда Грайру Грайровичу исполнилось 69 лет. Это было личное решение Грайра последний раз выйти на оперную сцену.

«Надо вовремя остановиться. Единственное, это как когда-то был у Марка Рейзена юбилей и он вышел и спел пару романсов на своем концерте и удивил публику, потому что голос молодой, голос свежий, абсолютно не тронутый старостью и что он им владеет, но это не значит что надо петь. Да и вообще если с возрастом голос становится старый и начинает качаться – это не значит, что он стареет, это значит что ты им не владеешь». (Г.Г. Ханеданьян)



3. Композиторская деятельность



Введение

Грайр Грайрович занимается композиторской деятельностью уже более 50 лет. Из-под его пера вышли десятки романсов, которые исполняются сегодня для широкой публики Санкт-Петербурга и других городов друзьями и любителями творчества Грайра Грайровича. В его копилке есть несколько опер и балетов, которые нашли свое применение в театрах городов России, таких как Владикавказ, Сочи, Пермь, Москва и конечно города на Неве. Одна из последних его опер прошла на сцене большого концертного зала консерватории им. Глазунова. Сценическая постановка «Египетские ночи», по незаконченному произведению А.С. Пушкина порадовала зрителей своей необычной музыкой и режиссерским решением, где главный в спектакле – это герой, от которого не должны отвлекать зрителя новомодные нагромождения современных режиссеров. Музыка, пропитанная характерной для автора восточной нотой, не раз волновала слушателя, и в этот вечер зал несколько раз взрывался аплодисментами. Зрители высоко оценили талант композитора и несли цветы к сцене, на которую в свой 75 день рождения вышел виновник торжества.

Романсы

Все началось в 1958 году, когда Грайр Грайрович поступил во Львовскую консерваторию, где вскоре начал заниматься композицией. Поначалу, это было скорее увлечением, и Г.Г. не думал о активной композиторской деятельности.

Первые сочинения композитора датируются 1960 годом. Они были написаны на стихи Лермонтова и Тютчева, к поэзии которых он обращается лишь спустя 45 лет. В 2005 году на стихотворение Тютчева написан всего один романс, а на стихи Лермонтова в 2006 издается цикл, включающий в себя шесть произведений. За этот период написано много романсов на стихи Пушкина, в том числе цикл на его стихотворения в 2000 году. Также написаны вокальные циклы на стихи Байрона, Бальмонта.

Далее будут приведены цитаты из работы доктора искусствоведения, профессора, специалиста в области музыкальной фольклористики, этномузыкознания и общей культурологии Беслана Галимовича Ашхотова «О вокальной лирике Г.Г. Ханеданьяна».

«Одним из важных факторов раскрытия содержания в музыке является национальный колорит, который создает ряд конкретных стилистических и жанровых аллюзий, помогающих семантическому раскрытию музыкального текста. Генетическая память в сознании композитора конкретные символы, идентифицирующие тип культуры, в которой рос автор, и которая формировала его, как художника, языковые элементы, несущие определенную семантическую нагрузку должны иметь место в самом современном по музыкальному языку произведении.

Г.Г. Ханеданьян воспитан на традициях отечественной культуры и западноевропейского музыкального искусства. Данные факты творческой биографии композитора показывают, что армянские корни прямого влияния на его творчество не могли оказать. Действительно в романсах на стихи восточных поэтов Ханеданьян склоняется к витиевато-орнаментальной стилистике, где тонкую изысканно-трепетную мелодику следует воспринимать как фактор влияния восточного орнаментализма русских композиторов на его творчество.

В то же время у автора есть отдельные страницы, имеющие прямое отношение к армянскому мелосу. В частности в романсе «Ты не спрашивай» на стихи М. Акопяна одноголосное вступление и характер последующего фортепианного сопровождения дает ясное представление о монодийной народно-музыкальной культуре. Яркий национальный колорит имеет и параллелизм трезвучий, построенных на II, IV минорной, III с пониженным квинтовым звуком ступенях.

Интонационный строй другого романса «Сонет о страннике» на стихи А. Граши широко включает типичные для армянской песни интервалы увеличенной секунды и уменьшенной кварты. Грайр Грайрович использует и

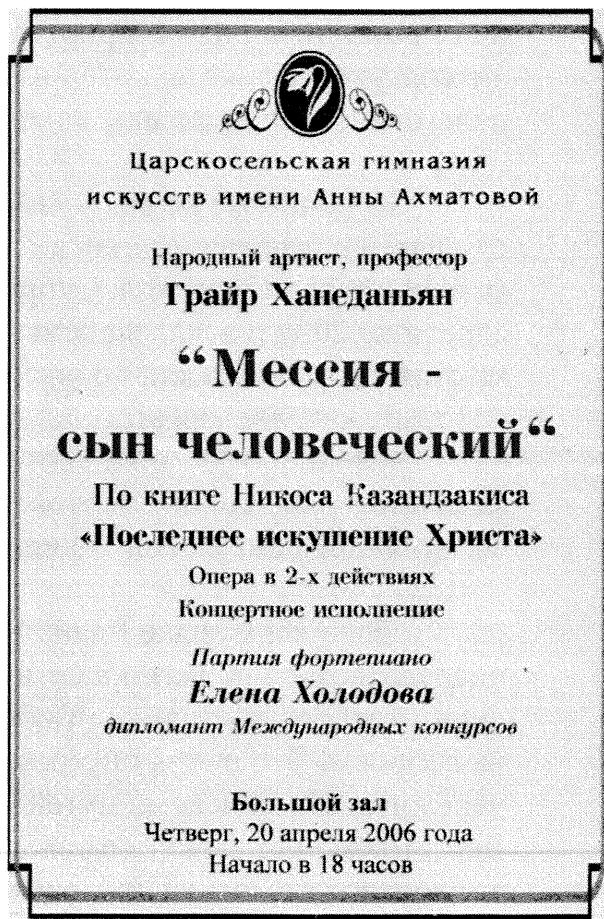
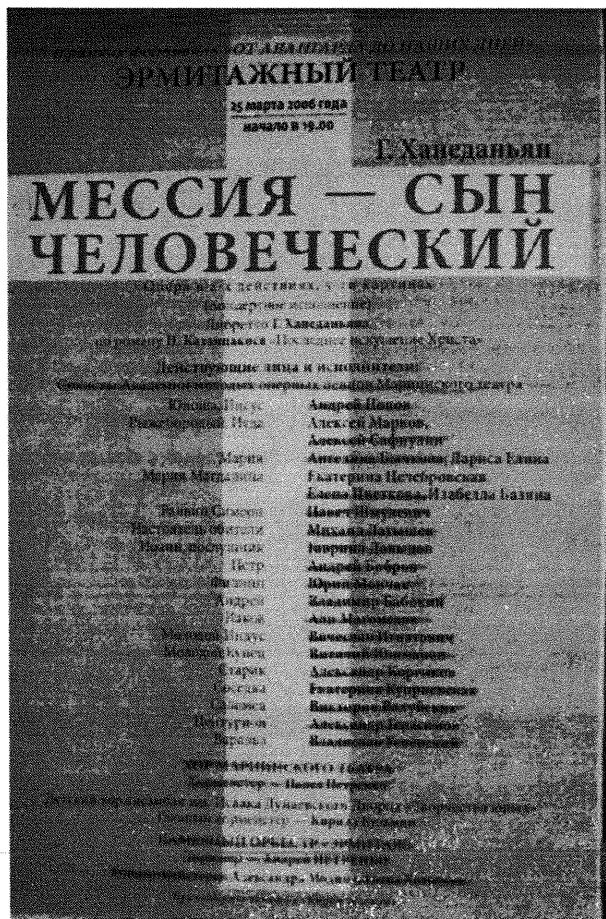
принцип монотоникальности, являющейся отличительной чертой музыки устной традиции армян.

Если в большинстве вокальных сочинений автора наблюдается динамика смены ладовых опорных центров, то «армянские» романсы строятся с одной ладотональной опорой, не допускающей возникновения других, хоть и временных. В этих же случаях композитор демонстрирует закономерности народно-профессионального вариативного музикализации». (Б.Г. Ашхотов)

Оперное творчество

Жанровые пристрастия автора во многом определяются содержанием его основной специальности – вокальным искусством. Как можно было ознакомиться выше, композитор много пишет романсов, однако немаловажное место в его композиторском творчестве занимает оперный жанр.

Из под его пера на сегодняшний день вышло 8 опер, таких как «Тамара и Давид», написанная в 1987г., «Каин» - 1998г., «Сократ» - 2001г., «Египетские ночи» - 2004г., «Мессия – Сын человеческий» - 2005г., детская опера «Жемчужина Адальмины» - 2010г., оркестровка оперы-баллады «Ленора» на текст В.А. Жуковского по мотивам баллады И.Р. Цумштега – 2012г., «Андроник – император Византии» - 2013г.



Как отмечает Б.Г. Ашхотов:

«Обращает внимание тематика его оперных сочинений: библейский сюжет, судьба античного философа, далекая историческая хроника времен царствования грузинской царицы Тамары и т.д. Такое многообразие содержательности и философская глубина сюжетов, переносимых в оперное творчество свидетельствует о духовной зрелости автора.

В отличие от многих современных композиторов, которые в угоду современной технике письма приближают вокальную линию к инструментальному звучанию, Ханеданьян больше всего стремится к гибкой мелодической линии широкого дыхания, точкой отсчета которой становится поэтический текст. На мой взгляд такой композиционный метод композитор строит исходя из принципа естественности и простоты вокального интонирования, как естественна и приста наша речь, даже если она насыщена пафосом и драматизмом. Иначе говоря, автор вкладывает в основу мелодической линии (в оперной или камерно-симфонической музыке) закономерности речевого дыхания и артикуляции. Синтез слова и мелодии образуют некий алгоритм – музыка направляет к поэтической семантике, а само слово объясняет закономерность выбора комплекса музыкальной выразительности и логику музыкального формообразования.

Естественность высказывания и искренность чувств, составляющие основу парадигматики композиторского творчества, определяют континуальность вокальной линии».

Как сказано выше музыковедом Б.Г. Ашхотовым оперное творчество и его вокальная линия строится посредством точного выражения в музыке литературного текста, которому подчинено все произведение. Как и в своей педагогической практике, композитор идет от слова, от фразы, от интонации.

Конечно же не вся музыка Грайра Грайровича может нравиться слушателю, так как не многие произведения написаны в традициях композиторов классиков. Скорее в его музыке преобладают течения середины 20-ого века, особенности которых до сих пор еще не понятны многими слушателями, но уже признаны и любимы во всем мире, на основе которых, как мне кажется, композитор и создает свой музыкальный язык:

«Я не профессиональный композитор, а певец и композицией занимаюсь, как хобби. Поэтому пишу так, как мне нравится, не поверяя сегодняшним днем» (Г.Г.Ханеданьян)

В своей музыке Грайр Грайрович создает эмоциональный ряд посредством слов. Возникает некое «пуччиневское» движение мыслей и души, которое постоянно прибывает в неспокойном состоянии, ищет ответы на вопросы. Это очень интересный синтез речевой интонации и переживаний, поисками путей которого в свое время занялся еще сам Даргомыжский, довел до совершенства в своих операх Мусоргский, и продолжившие его опыт Прокофьев и Шостакович. Все это рождает новый уровень музыкального языка, который как новый пласт искусства,

закладывается на следующие несколько веков для понимания и осознания современными людьми и нашими потомками.

Как говорит сам Грайр Грайрович в одном из интервью про свою оперу «Сократ»:

«Я писал Сократа языком следующего поколения певцов. Певцы должны владеть интонацией так, как призывал в свое время Шаляпин. Шаляпин открыл в России закон психологической интонации в опере и с успехом им пользовался. Но певцы пошли путем вокализации в меньшей степени занимаясь психологическими вещами: очень трудно отказаться от своего красивого голоса в пользу интонации и психологизма.

Я писал для молодых певцов академии, используя все то, чему их обучают, чтобы они спели эластично, вложил большой запас трудностей в речитативы. А для того, чтобы донести философский смысл, каждое слово должно отчетливо прозвучать и быть услышанным. В «Сократе» ведутся философские разговоры, парадоксальные споры, истина достигается путем логики. Поэтому любое пропавшее слово нарушило бы внимание к этому спору. Этой оперой я даю материал для раскрытия у ребят их возможностей и музыкальных способностей. Конечно же эта опера несет и педагогические цели».



Тамара и Давид

Хочется сказать пару слов и о первой опере Грайра Грайровича «Тамара и Давид» премьера, которой прошла в феврале 1997 года на сцене Пермского театра оперы и балета им. Чайковского в рамках празднования его 125-летия. Один из праздничных вечеров был посвящен 35-летию творческой деятельности Грайра Грайровича. В этот вечер главный солист Пермского театра выступил перед зрителями еще и как композитор – автор оперы «Тамара и Давид», в которой сам исполнил сразу две партии.

В опере ожидают события, происходящие в Иверии (Грузии) XII века. Главным героям – Иверийской царице Тамаре и ее жениху Давиду противостоят князья-заговорщики. Идет жестокая борьба. Воины-богатыри, как и подобает героям эпоса, побеждают коварных врагов. Меломаны встретят здесь все традиционные формы: интродукцию-вступление, арии, вокальные ансамбли, хоры. Происходящее на сцене предполагает яркие сценические ситуации : картины битвы, марш крестоносцев, сцена патриарха и царицы Тамары и т.д.

Если вы захотите услышать в музыке сугубо национальное «грузинское» начало, то в ней нет ни обильных фольклорных цитат, ни стилизации в народном духе.

«Я сознательно выбрал такое направление, - говорит автор, - мне хотелось показать Восток глазами европейца» И действительно, все персонажи в опере раскрываются через хорошо знакомый европейскому слуху мелос. Например в партии Тамары звучат интонации романса, у Давида, помимо песенно-танцевальной стихии, ярко ощутима героика. Воинственное решительное начало связано с поступками князя-заговорщика Абуласана. Элементы традиций православного пения слышны в партии Патриарха Микеля. Русская песенность ощутима в партии Юрия Боголюбского. Роль оркестра чрезвычайно важна, ведь он как бы допевает образы. Придает им законченность. Первое впечатление при знакомстве с оперой – общий благородный характер музыки, где выразительным мелодиям с их восточным колоритом сопутствуют пряные, красочные гармонии». (Г.Г. Ханеданьян)

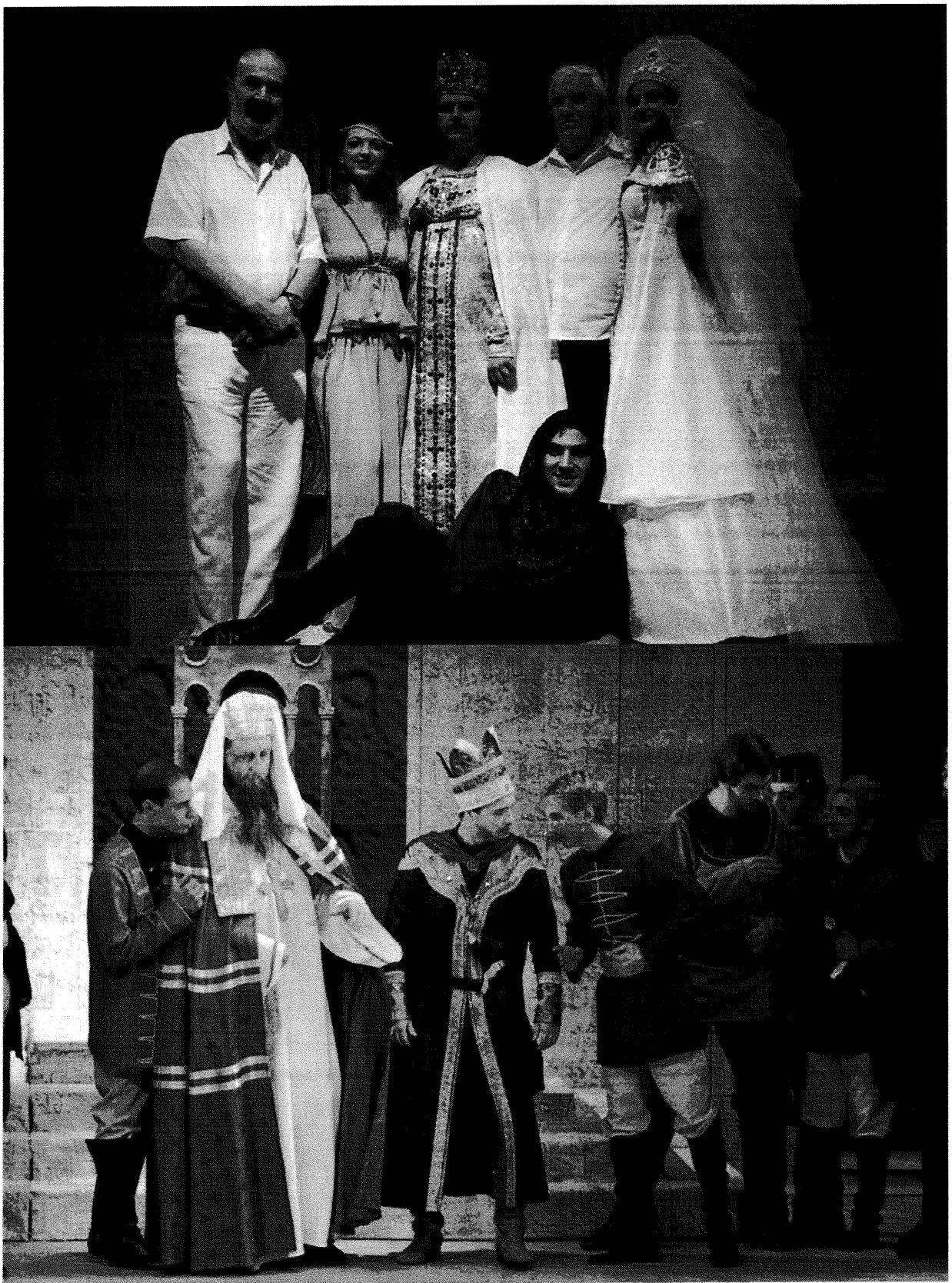
«Я пишу сюжеты, я пишу картины. Но это не музыкальный импрессионизм, потому что я не пишу, как Дебюсси. Я пишу и картины и это не совсем импрессионизм, хотя выполнены в стиле Пуантилизма. Я пишу реальных людей, реальные вещи. Вот эти сюжеты и вот эти слова, которые я использую звучат вот так, я их так слышу. Мои оперы отличаются от других, что меня интересуют серьезные тексты. Кладу первоисточник на музыку и стараюсь никогда не менять текст, так как уважаю труды Пушкина, Лермонтова и т.д.

Мне удалось написать 3 оперы посвященные 12 веку. Это краеугольный век человечества. Это было золотое время человечества. Царица Тамара, Крестоносцы, Андроник Комнин.

Трилогия. По хронологии первая Мессия – Сын человеческий, вторая Андроник, Третья Тамара и Давид.» (Г.Г. Ханеданьян)

Из планов набудущее Грайр Грайрович выделяет свой балет «Наргиз», который будет сейчас ставиться в Ташкенте. Сейчас Грайр пишет на тему итальянских фестивалей – венецианский, неаполитанский, флорентийский. Все фестивали на итальянском и русском языках – типа учебника итальянского языка. Комедия Дэль Артэ.







Баллада Ленора

Немаловажный вклад Грайр Грайрович сделал в международный проект «ЛЕНОРА», который уже нашел много единомышленников и отозвался в сердцах многих слушателей. Ниже будет приведена статья, которая опубликована в сети Интернет на официальном портале данного проекта.

Рукописная партитура музыкальной баллады «Ленора» придворного немецкого композитора Иоганна Рудольфа Цумштега (Zumsteeg) на стихи знаменитого немецкого поэта Готфрида Августа Бюргера (Bürge), датируемая концом XVIII века, была обнаружена в одной из частных коллекций Санкт-Петербурга в 2012 году. Это знаменательное событие, так как именно 2012-2013 - перекрестный год Германии в России и России в Германии, а 2013 – год 400-летнего юбилея Российского Императорского Дома Романовых.

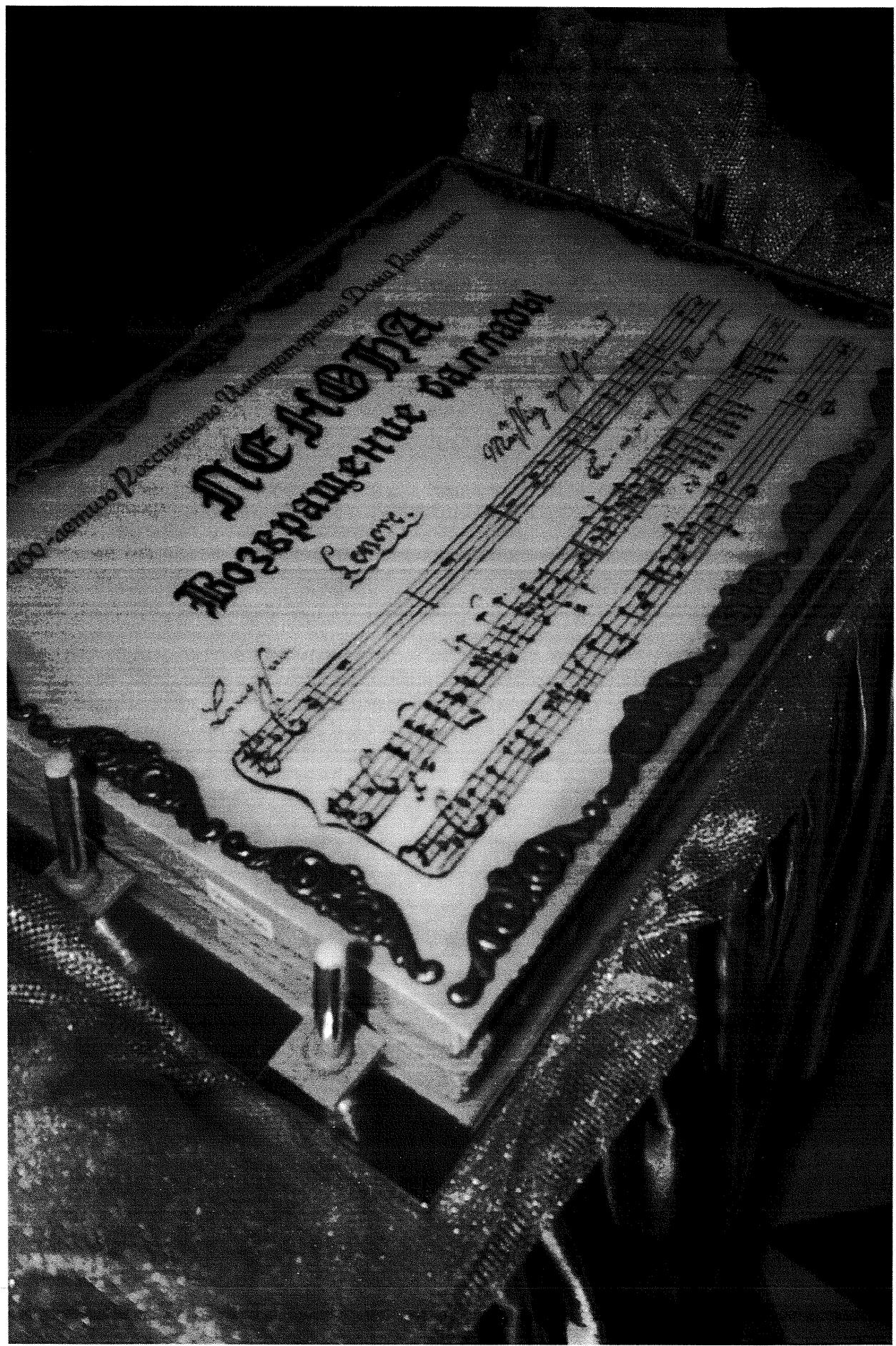
По оценкам специалистов, рукописная партитура «Ленора» - из коллекции Фридриха Вильгельма III, о чем свидетельствуют водяные знаки и надписи на обложке. Впоследствии она принадлежала супруге российского Императора Николая I, Александре Федоровне – дочери короля Пруссии Фридриха Вильгельма III, урожденной принцессы Фредерики-Луизы-Шарлотты-Вильгельмины. Музыкальная баллада «Ленора» была одним из

любимых произведений прусского короля Фридриха Вильгельма III, и неоднократно ставилась при его дворе в 1798-1803 годах, поскольку красноречиво отражала патриотические настроения немецкого общества той эпохи, активно защищавшего свою независимость от наполеоновского вмешательства. По этой же причине была популярна «Ленора» и в России. Александра Федоровна, будучи натурой романтичной и сентиментальной, тоже очень любила это произведение, которое неоднократно слышала при дворе отца: баллада ассоциировалась у нее с исторической Родиной.

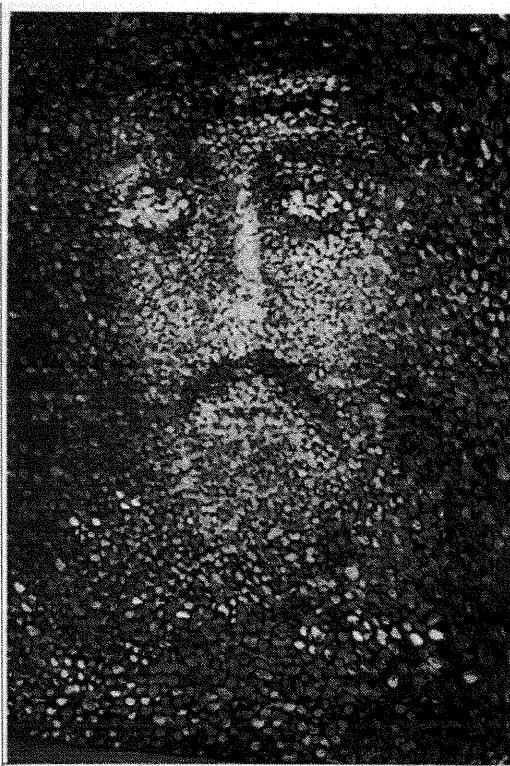
В VIII главе «Евгения Онегина» великий русский поэт А. С. Пушкин называет образ Леноры своей музой. В 1808-1812 годах Василий Андреевич Жуковский сделал вольные интерпретации сюжета баллады «Ленора» в поэмах «Людмила» и «Светлана». Примечательно, что В. А. Жуковский с 1817 года был учителем русского языка императрицы Александры Федоровны, и в 1831 году по ее просьбе В. А. Жуковский сделал третий дословный перевод баллады «Ленора», так как музыкальная баллада «Ленора» готовилась к постановке на сцене нового здания Императорского Александрийского театра в 1832 году. Мятежные романтические настроения баллады ассоциировались у Николая I с декабристским движением и премьера «Леноры» так и не состоялась при Русском дворе, но через два века это может произойти при содействии Фонда музейных раритетов «Просвещенная держава».

Существует мнение, что литературное и музыкальное творчество Готфрида Августа Бюргера и Иоганна Рудольфа Цумштега оказало значительное влияние на «Фауста» Иоганна Гете (1749-1832), некоторые стихи Эдгара По (1809-1849), а также на роман «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова (1891-1940), обожавшего классическую музыку и, безусловно, верившего в Любовь после Смерти.

Партитура баллады получила высокую оценку профессиональных музыкантов, композиторов и музыкальных критиков, которые уверены, что постановка «Леноры» привлечет огромное внимание широкой публики и как музыкальное, и как знаковое культурно-историческое событие. Реконструкцией музыкальной баллады, а также ее оркестровой версией занимается народный артист Узбекистана и Северной Осетии-Алании, композитор, художник, педагог Академии молодых певцов Мариинского театра – Грайр Грайрович Ханеданьян. Вокальные партии исполняют лучшие солисты Мариинского театра. На пред премьерный показ баллады , который состоялся 18 мая 2013 г. приглашены представители культурной общественности Петербурга, члены Российского Дворянского собрания, представители и члены Императорского дома Романовых, представители и члены рода Бисмарков.



4. Художественная деятельность



Когда Грайр в 1958 году поступал в консерваторию, вместе с ним поступал так называемый «возрастной» (т.е. не молодой) тенор, Владимир Овсейчук, который так и не смог поступить. Во время вступительных экзаменов они познакомились, и оказалось, что Владимир художник и художник-реставратор, который работает в местной Львовской картинной галерее. Владимир узнал, что Грайр рисует еще со школы природу, пейзаж и пробовал рисовать маслом, но все это делал, как дилитант.

«Все очень было сложно достать. Не было таких, как сейчас, художественных магазинов. Были лишь ученические краски плохого качества» (Г.Г. Ханеданьян).

Когда они подружились, Грайр начал ходить к нему в галерею, смотрел запасники. Там была потрясающая картинная галерея, где висели картины итальянских мастеров типа Тициана и других настоящих художников. Грайр все время наблюдал, как Владимир реставрировал картины. Овсейчук был выпускником Петербургской школы. Вскоре они сошлись в общей любви к творчеству импрессионистов. Владимир любил произведения Сезанна, Грайр - Клода Монэ и Ван Гога.

Владимир постоянно помогал Грайру красками и холстами и все время удивлялся, как Грайр рисует. Складывалось впечатление, что Грайр как будто уже был научен импрессионизму, которому, как утверждал Владимир, по сути невозможно научить. Около 5 лет они держали связь и многое делали вместе, но после отъезда из Львова их дороги, к сожалению, разошлись.

Первые картины которые остались у Грайра импрессионистские. Спустя какое-то время Грайр оставил импрессионизм и обратился к пуантилизму. Это произошло после знакомствами с оригиналами Ван Гога, хотя родоначальником стиля являлись Сера и Синьяк, но все французы-импрессионисты, как рассказывает Грайр Грайрович, прошли через Пуантилизм. У Грайра это стало основным наклонением в его работах.

Грайр Грайрович поясняет свой выбор: «Хоть в этом стиле никто сейчас почти не рисует, но я нашел там продолжение, потому что раньше пуантилизм был плоский, а я нашел в пуантилизме объемность. Что то вроде 3D». (Г.Г. Ханеданьян)

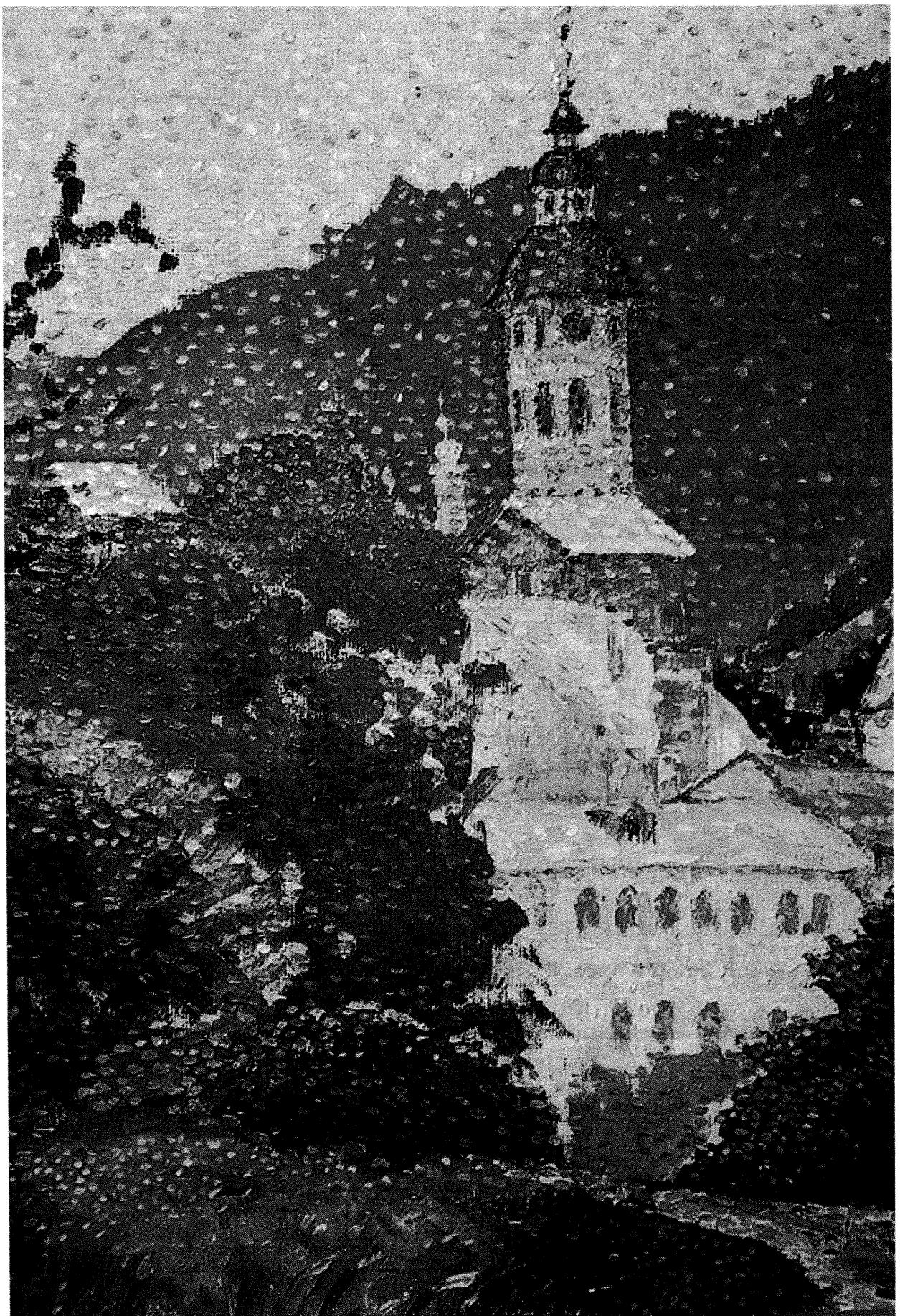
Художники высоко ценят талант Грайра. Удивляются что его картины написаны по всем правилам.

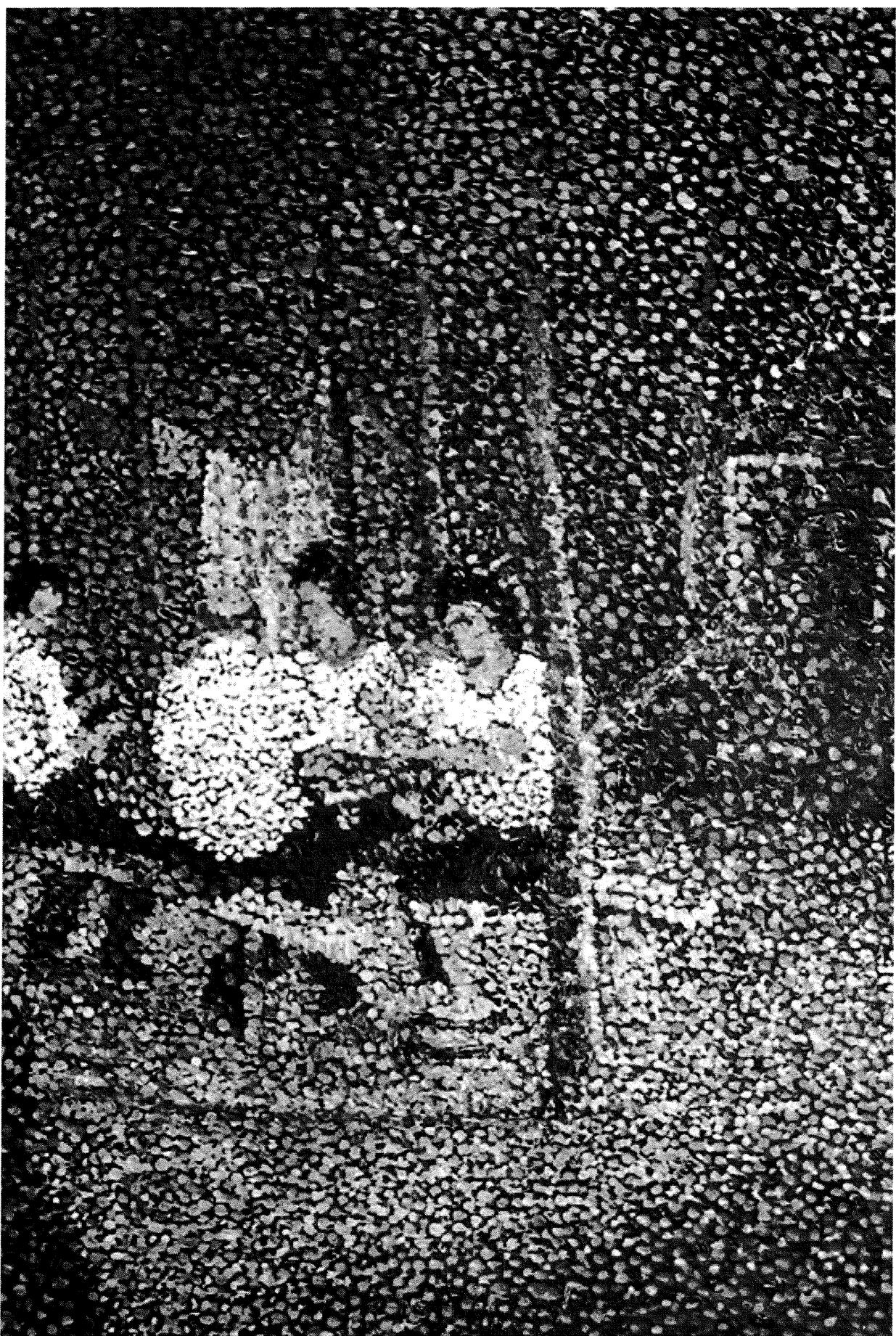
Грайр Грайрович выбирает сюжет, как и все импрессионисты – что его волнует, то и воплощает в картинах.

«Как, например выбирал Ван Гог», – рассказывает Грайр Грайрович, - «он говорил, что ему хочется столкнуть синий с оранжевым, а здесь он хочет столкнуть зеленый с розовым. Сначала ощущает идею колорита, а потом уже ищет сюжет. Очень часто идешь и думаешь: о вот как интересно совмещаются два цвета. Когда ты этим не занимаешься профессионально, ты можешь позволить себе какие то вольности и это здорово. А когда себя уже называешь профессионалом, то должен подчиняться каким-то рамкам и законам»

У Грайра Грайровича прошло не мало выставок – три выставки в Москве, три в Питере, три в Ташкенте, три во Владикавказе. И везде обязательно кому-то что-то очень нравилось, и он выделял ту или иную картину.

Когда заходишь в кабинет к Грайру Грайровичу, то видишь, что кабинет весь увешан его произведениями пера, и ты как будто попадаешь в тайный мир этого человека, в его мысли и образы, в то, как он видит и воспринимает этот мир. Самое главное, что он занимается своей живописью абсолютно искренне, выражая то, что действительно его взволновало, и ты понимаешь, что этот человек не гонится за славой или за дешевизной пафоса, называя себя прилюдно композитором или художником. Он всегда вставляет слово «любитель», которым подчеркивает свою заинтересованность и увлеченность, прежде всего искусством. Так же это дает ему право выступать за рамки принятого, и делать то, что ему нравится, не взирая на критику со стороны злопыхателей. Может быть поэтому в свои 75 лет, Грайр Грайрович себя прекрасно чувствует и постоянно творит, ведь как говорят в народе – кто себя отдает, тому силы Бог дает.





5. Педагогическая Деятельность

"Я своих учеников оцениваю не по карьере, которой они достигли, а по качеству того инструмента, который они смогли создать." (Г.Ханеданьян.)



Сфера педагогики для Грайра Грайровича можно считать естественным продолжением его театральной жизни. Свою преподавательскую деятельность он начинает в Ташкентской Государственной консерватории и ТТХИ с 1972 года.

С 1998 года Грайр Грайрович начинает преподавать в Санкт-Петербургской консерватории. В его классе вскоре насчитывается около 20 студентов.

Грайр Грайрович избирает систему мастер-классов, как наиболее результативную методику преподавания. Он часто говорит о системе мастер-классов и просит внимательно слушать друг друга на занятиях. Педагог считает, что это единственный способ развить у себя вокальный слух, чтобы не только самому научиться правильно петь, но и научиться слышать ошибки, которые делают другие певцы, почувствовать разницу между попаданием певца в десятку и застреванием голоса в мышцах, либо носильным закупориванием голоса в резонаторы. И действительно присутствуя на мастер-классах ты начинаешь анализировать действия исполнителя, его ошибки, к чему он прибегает, чтобы избавиться от проблем. Какие результаты дают те или иные вокальные примочки, и что дает снятие вокальных нагрузок и переключение внимания на слова, на образ.

«Лучше учиться на чужих ошибках, нежели на своих», - говорит педагог. И действительно наблюдая за действиями певца уже сам начинаешь понимать, что этому человеку достаточно только сказать слово, а тому важно сконцентрироваться на точке резонирования. Еще очень важная особенность

мастер-классов состоит в том, что ты постоянно знакомишься с новой музыкой, которую исполняют твои коллеги. Мало того, ты знакомишься с разными стилями музыки и правильной ее трактовкой, ведь зачастую учащиеся мало знают о своих героях, арии которых они исполняют, и педагог поправляет своих студентов, направляя голос и мысль в нужную сторону. Это также помогает студентам, который присутствующим на мастер классе больше раскрыть и свой образ персонажа, если эта ария находится в его репертуаре либо он соприкасается с ней в одной опере. В любом случае это увеличивает кругозор и помогает в дальнейшем раскрывать новые знания, формирующие артиста в его профессии.

Вот что сам говорит педагог:

«Глупость заниматься с человеком по 45 минут, потому что кроме усталости человек больше ничего не чувствует».

Грайр Грайрович занимается по системе Ауэра – знаменитого скрипача, который был одним из лучших в мире.

«Все ученики у него сидели на уроке и никто не знал, кого он спросит сегодня, но все должны быть готовы и они по очереди играли и он это все разбирал. Эта та система, которая делает великих художников, когда все сидят и рисуют один натюрморт или модель, которая позирует, а мастер ходит, проверяет и исправляет ошибки. Ведь если человек начинает все терять и человека не узнать, когда в классе появляется посторонний, то зачем тогда нужны такие занятия? Один на один он все делает, как только кто-то заглянул, то все – нет человека. Нам зачем такой труд, когда год делаешь, а он выходит на сцену и за 5 минут все потерял. Особенно хорошо, когда занимаешься и сидят вокалисты, а они все злые, они все непростые и я знаю, какие они там реплики отпускают, так что это тоже очень хорошая школа. К этому надо привыкнуть, потому что когда выйдешь на сцену это все будет детский лепет. И если там договорятся 3-4 человека, то они просто изведут». (Грайр Грайрович)



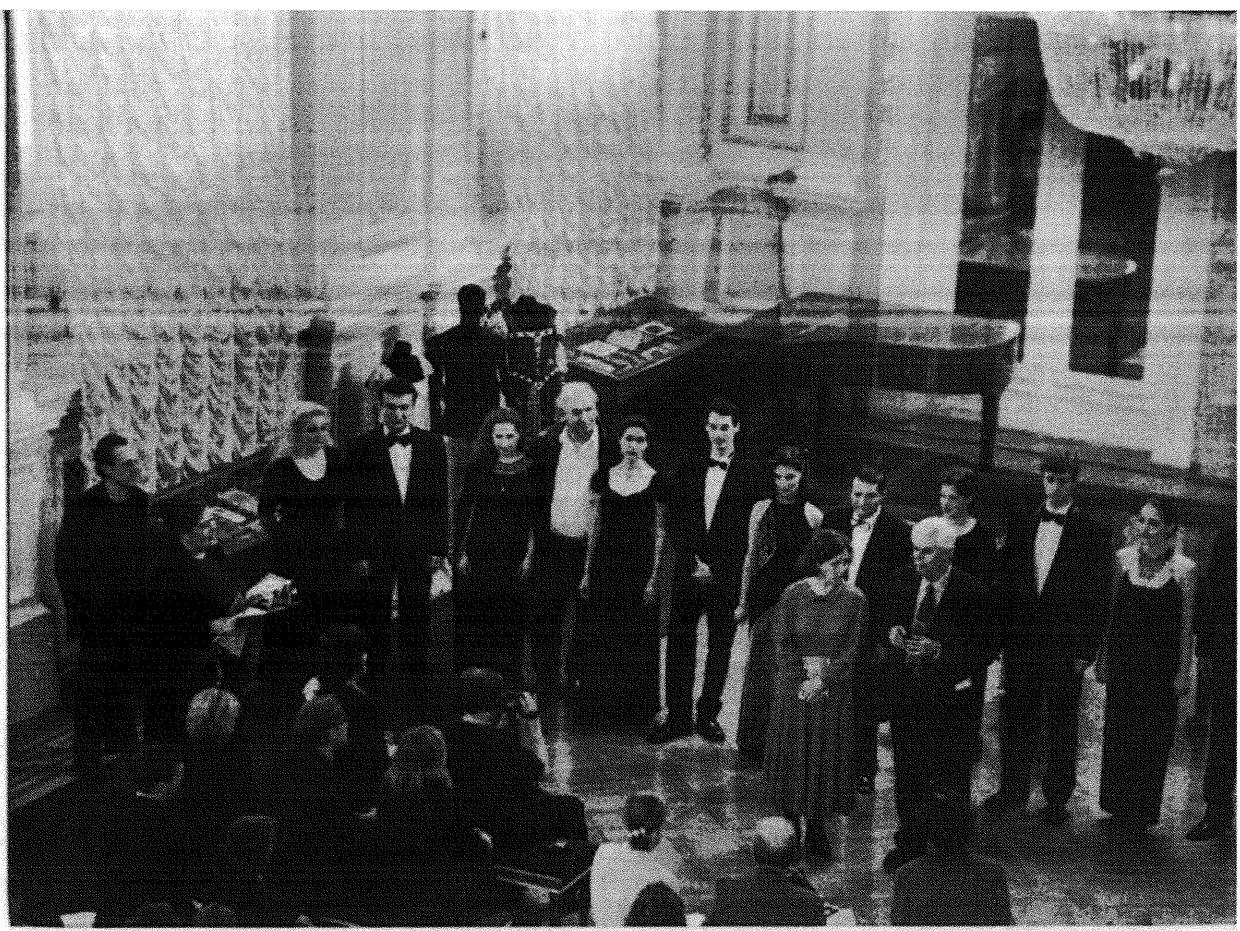
Грайр Грайрович за свой педагогический стаж насчитывает сотни учеников, самые яркие из них которые заняли свои места в лучших театрах мира России и за рубежом. Вот фамилии лишь некоторых

1. Раджабов Аваз — баритон, нар.арт.Узбекистана,
2. Бородина Татьяна — сопрано,
3. Бычкова Ангелина — сопрано,
4. Гаскарова Гелена — сопрано,
5. Калагина Анастасия — сопрано,
6. Марков Алексей — баритон,
7. Пудова Ольга — сопрано,
8. Сергеева Екатерина — меццо-сопрано,
9. Тановицкий Алексей — бас,
10. Ушакова Елена — сопрано,
11. Шиманович Екатерина — сопрано,
12. Шишкова Ирина — меццо-сопрано,
13. Шмулевич Павел — бас,
14. Ястребова Виктория — сопрано
15. Шилова Оксана — сопрано,
16. Попов Андрей — тенор,
17. Лебамба Дмитрий — бас.

Одно из главных качеств Грайра Грайровича, как педагога – это то что Грайр Грайрович переживает за своих учеников и помогает им устроить свою жизнь в театре. В наше время, как оказывается, это редкость и зачастую студенты, закончившие консерваторию, оказываются в вольном плавании, в то время как почти все ученики Грайра Грайровича устроены в своей профессии и исполняют ведущие партии в театрах России и за рубежом. Конечно, главным пристанищем становится Мариинский театр. Этому успеху способствует хорошая подготовка артистов благодаря индивидуальной педагогической методике, когда-то разработанной педагогом и применяемой по сегодняшний день. Каждый попадает в солисты исключительно по уровню достигнутого мастерства, который прививает своим студентам Грайр Грайрович, давая нужный вектор в развитии его голоса.

6. Педагогическая деятельность в Академии Молодых Певцов Мариинского Театра

Академия молодых певцов была образована в Мариинском театре в 1998 году. Грайр Грайрович сразу вошел в состав ее сотрудников, как один из главных педагогов по вокалу. В академии он тоже избрал систему мастер-классов, куда на его занятия ежедневно приходят десятки «академистов». За почти 17 лет существования Академии воспитанники Грайра Грайровича заполнили собой все спектакли Мариинской сцены и сейчас уже сложно представить постановку без участия академистов, ведь многие солисты бывшие выпускники Академии.



В 1998 году она открыла свои двери и в нее взяли лауреатов первого конкурса Римского-Корсакова. Взяли того, кто смог приехать, около 10 человек. Первоначальный педагогический состав был очень неплохой. Был Заставный, Павянин, Охотников, Гороховская.

«К сожалению, театральная среда разрушает певца», - говорит Грайр Грайрович.

Несмотря на то что, Грайр Грайрович призывает молодых певцов найти другой путь в пении, ведь то что осталось, это результаты того, что

было за железным занавесом СССР не всегда получается переубедить академистов.

«Мы в Академии берем западные стандарты, а западные стандарты – это то, с чего опера вообще началась. Она не началась в России. Не русские педагоги придумали эту школу. Все дореволюционные певцы учились у итальянцев, без исключения. После революции все хорошие певцы уехали. Почти никого не осталось, и поэтому родился суррогат – Русская Школа Пения. Было провозглашено, что пение должно быть русское, российское и не надо итальянского ничего. Голоса были хорошие, а певцы были плохие. Поэтому, когда решили влить молодых в театр с нормальной школой, а их там постоянно кто-то критикует, они тут же перестраиваются и стараются угодить тому, кто их критикует. А в первую очередь их критикуют неграмотные концертмейстеры, вот они все и деградируют. Поэтому следующему поколению певцов я говорю – не надо так делать. Гордитесь тем, что вы поете не так, как они пели. Ведь они пели хуже. Это не итальянская школа, это не международный стандарт, не международный уровень. Нужно следовать мировому классу». (Г.Г. Ханеданьян)

«Одни из моих лучших учеников, таких как Анастасия Калагина, Ольга Пудова, Евгений Никитин, поют ощущениями, а не слухом (т.е. технологией)». (Г.Г. Ханеданьян)

Сегодня в Академии Молодых Певцов, преподается много дисциплин, которые ведут мастера своего дела. Для «академистов» созданы языковые курсы (итальянский, немецкий, французский, английский), которые преподают педагоги из ведущих вузов города Санкт-Петербурга; актерским мастерством и сценической речью занимаются актеры драматических театров; постоянно проходят мастер-классы по вокалу, которые проводят Г.Г. Ханеданьян, А.А. Стеблянко.

Каждый год Л.А. Гергиева устраивает неделю мастер-классов, на которые приглашает высоких специалистов и хороших друзей со всего мира из разных областей театрального искусства, которые занимаются с «академистами» разными дисциплинами. В прошедший год для академии преподнес свой подарок Михаил Мугинштейн, (российский музыковед, историк оперы, критик, заслуженный деятель искусств России). В течение нескольких дней Михаил Мугинштейн давал лекции об истории возникновения оперы и о пути ее развитии.

Почти каждый день молодые певцы дают концерты в камерных залах Мариинского театра, а Ансамбль Академии дает возможность тем ребятам, которые еще никогда не выходили на большую сцену, привыкать к большому количеству глаз, смотрящих на тебя из зала. Так же хоровые материалы дают возможность подтянуть сольфеджио, развить гармональный слух и научиться петь в ансамбле.

7. Педагогические принципы

Введение

«В начале было Слово — первая строка книги Нового Завета Евангелие от Иоанна»

Так говорит нам библия, и так нам проповедовал великий русский бас Федор Иванович Шаляпин: «В окраске слова и фразы - вся сила пения» (Маска и душа)

Сила слова, сила интонации, фраза – именно это лежит в основе вокальной школы Г.Г. Ханеданьяна. Но как научится им пользоваться и что прежде нужно для этого сделать?

«Прежде, чем начать играть на инструменте, нужно сначала его создать, а затем настроить, только после этого готовый инструмент готов издать свой первый звук, и тут же вступает наша сила слова», - о которой на каждом уроке говорит своим студентам Грайр Грайрович.

А что значит создать инструмент и его настроить?

«Практика работы с моими воспитанниками подтверждает, что вопреки общему мнению специалистов о том, что работа связок должна обходиться без внимания поющего, чтобы не навредить им, не надорвать (это запретная зона), связки должны тренироваться в своих функциях, как любая другая мышца, как пальцы у пианистов или скрипачей или как губы у музыкантов – духовиков». (Грайр Грайрович)

Чтобы это понять, давайте перенесемся на несколько столетий назад и посмотрим, с чего начиналось оперное искусство, какие оперы были первые и какой певческий стиль преобладал в то время.

Как говорит известный музыкальный критик Михаил Мугинштейн, в 1597 году произошло великое событие в искусстве – были слиты в единое целое поэзия и драматическое искусство, вокальная и инструментальная музыка, мимика, танцы, живопись, декорации и костюмы. Это событие можно назвать рождением оперы, которой дал начало Якопо Пери, итальянский композитор и певец, член Флорентийской камераты, автор произведения, которое считается первой оперой «Дафна», (около 1597; не сохранилась), и старейшей сохранившейся оперы «Эвридики» (1600).

По воспоминаниям многих критиков прошлых лет мы знаем, что пик вокального мастерства был достигнут певцами-кастратами. То, что они могли делать своими гибкими высокими голосами, к сожалению, нам теперь не под силу. Осталось лишь несколько записей плохого качества Alessandro Moreschi (итал. *Alessandro Moreschi*) – одного из последних певцов-кастратов и единственного, чей голос записан на фонограф. Когда были сделаны записи пения, Alessandro Moreschi было 44 года, и

некоторые критики отмечали «старение» его голоса. Другие говорили, что он пел в «плачущей интонации». Третья считали, что он никогда не был особо интересным певцом. Но кроме этих аудио записей, по которой мы, к сожалению, не можем судить о мастерстве певца, осталась музыка увековеченная на листах бумаги, где записаны фантастические арии тех лет невероятной сложности, в которых мы можем наблюдать, насколько хорошо исполнители должны были владеть своими голосами.

Именно на стариные арии в своем обучении делает упор Грайр Грайрович Ханеданьян. «Идя от истоков высшего вокального мастерства мы можем достичь совершенства своего певческого аппарата», - говорит педагог.

Стиль работы педагога

Привлекательной чертой для молодых певцов является подход Грайра Грайровича к достижению результата и выпуску высококлассного певца.

Для исполнения стариных арий требуется высокоточная настройка своего инструмента. Как говорит сам Грайр Грайрович: «Вы когда-нибудь видели «мягкий» инструмент? Чтобы инструмент звучал и резонировал, его корпус должен быть твердый, а струны его должны быть натянуты как лезвия». Но как его создать?

Создавая инструмент своему ученику многие педагоги начинают ставить одновременно слишком много задач начинающему певцу: не пой в нос, не поджимай челюсть, легато, дыхание, фраза и т.д. Но к сожалению, неподготовленный студент не сумеет сконцентрировать внимание сразу на нескольких вещах в пении.

Можно привести пример ребенка, который только учится ходить. Нам с вами кажется, что ходить – это не составляет большого труда, а малышу тяжело вставать еще на неокрепшие ноги да еще надо их передвигать и держать равновесие, и глядеть, чтобы не удариться обо что-нибудь. А бег для него- это вообще как для советского человека космос. А вспомните, сколько требовалось нам времени, чтобы разучить теми ногами, которыми мы казалось и ходим, и бегаем, и играем в футбол незамысловатый танец? В разучивание танца каждая комбинация ног учится какое-то время и повторяется по несколько раз, пока не будет отточена до того момента, когда ноги сами не начнут, без нашей помощи выполнять движения – то есть до автоматизма. Ничего кроме ног и головы больше не задействуется, только потом, когда ноги сами танцуют, можно к ним подключить уже выученное движение руками и скоординировать тем самым движения.

Так и в пении Грайр Грайрович ставит перед певцом всего одну задачу, но требует ее беспрекословного выполнения. Когда ученик

справляется с ней, педагог ставит перед ним новую задачу и так шаг за шагом, как пазлы, из маленьких деталек перед нами вырастает высококлассный певец, владеющий своим инструментом и множеством вокальных техник.

«Даже при том, что мы постоянно помним, очень сложно уговорить певца, что он прекрасно поет и у него насыщенный обертонами богатый звук, если он этого не слышит. И возрастает роль того осознания, что петь надо ориентируясь на ощущение (технологически) манеры пения и, находя косвенное подтверждение правильности ее в том, что звука как бы нет...», «конечно у каждого певца существует большое количество условных и безусловных рефлексов, которые сделали координацию движений в певческом аппарате привычкой и вторым «Я». Вот почему так трудно избавляться (даже когда очень необходимо) от недостатков» (Грайр Грайрович)

Основные задачи

Аттака звука и резонаторы

Для исполнений арий высокой сложности требуется высокоточная аттака звука, но как ее достичь и при этом еще задействовать наши резонаторы? Грайр Грайрович говорит об этом:

«Есть много вещей, которые мы делаем не осознанно, но они задействуют нашу «деку» и дают именно то смыкание связок, которое нужно в пении. Эти вещи естественные и их может сделать даже маленький ребенок, например, покашлять и мы почувствуем как резонирует грудь или сказать: «Ах, какая погода!», и мы почувствуем то самое легкое прикосновение к звуку и резонансную точку. Звук, издаваемый связками, усиливается декой и это как бы 1-ый этаж общего строения, фундамент звука. На 2-ом этаже происходит словообразование, и резонаторы работают по определенным частотам колебания, как правило, высоким, и они дополнительно насыщают звук высокими частотами. Эти этажи функционально самостоятельны и лишь дополняют друг друга».

«Резонаторы отзываются лучше в том случае, если сбалансираны подсвязочное и надсвязочное давление. Правильное смыкание связок гарантирует этот баланс, таким образом, создаются наилучшие условия для работы резонаторов».

Вопрос регистров

Грайр Грайрович большое внимание уделяет вопросу смыкания связок. Ведь это именно тот инструмент, на котором играет певец.

«Звук возникает благодаря колебательным движениям связок. Связки – источник звука. И в зависимости, как мы умеем играть на инструменте, т.е. как умеем смыкать наши связки, зависит наше мастерство» (Грайр Грайрович)

Самое главное, чего добивается педагог в работе связок – это смешанный регистр - микст, что подтверждается высказываниями великих певцов: Ф.И. Шаляпин считал главным своим достижением свое знаменитое пианиссимо, с которого, кстати, каждое утро распевался. Карузо часто говорил о грудном фальцете, что было ничем иным, как микст. Тита Руффо классифицировал свой звук по цветам, получая сначала белый, бесцветный звук и доводя его к различным дозам насыщения. Можно смело утверждать, что все великие певцы пели сверху до низу одним смешанным регистром - микстом.

«Если при фальцете смыкание связок частичное, то при миксте смыкание полное, определенным участком их. Впечатление, что будто они залипают краешками на высоких нотах, а по мере движения вниз по диапазону включают большую массу в процессе колебания и напротив, и включают часть мышечной массы связок при движении вверх» (Грайр Грайрович)

Смешанный регистр

«Многие дети дошкольного возраста умеют «свистеть» связками. Оказывается связки взрослого человека сохраняют способность издавать, подобный детскому, «свист», но при определенном режиме смыкания.

Каждому человеку знакомо ощущение беззвучного смыкания связок при легком покашливании, при «изгнании» першинки из области гортани. Обратите внимание на подсвязочное давление, на его стесненность при этом. Как будто воздушная пружина сжимается под сомкнутой голосовой щель, чтобы через мгновение выбросится через нее. Так работает механизм очистки верхних дыхательных путей от загрязнения слизистой.

Теперь попробуем, набрать умеренное количество воздуха, замкнуть голосовую щель как бы изгоняя першинку со связок. Уменьшив напор воздуха, продолжая смыкать связки, мы получим легкие щелчки связками. Связки как бы демонстрируют, как они могут смыкаться без звука – только щелчками, состояние во время щелчка –

ни вдох, ни выдох. Теперь попробуем следующий вариант, после небольшого отдыха: запереть щель без покашливания, создать подсвязочное давление до состояния – ни вдох, ни выдох и произвести щелчки связками: они должны постукивать друг о друга в режиме стесненности подсвязочного давления. Больших усилий на этот процесс не требуется, как не требуется и при снятии першинки со связок. Целесообразно в течение 5-10 минут потренировать и проанализировать это взаимодействие воздушной пружины и связок, в какой-то мере привыкнуть к нему, почувствовать себя удобно в этом строго ограниченном положении стесненности.

Итак, кончики связок, вернее их края издают легкие короткие щелчки. Создается впечатление, что сквозь сомкнутые края связок прорываются крохотные пузырьки воздуха, как искорки. Последовательностью щелчков легко управлять: делать их одиночными или сериями щелчков.

Далее, если один из щелчков замкнуть, резко повысить подсвязочное давление, целя его в район щелчка, возникнет неожиданно высокий, небольшой по силе звук, как бы свист связками. Свистит крохотный район щелчка на связках. По высоте извлеченный звук соответствует частоте Верхней Певческой Форманты и требует лишь минимальных усилий.

Таким образом, строгая последовательность: стесненность подсвязочного давления, упор в связки, щелчок и его замыкание, многократно усиленное подсвязочное давление в район щелчка завязывает неожиданно высокий свистящий звук небольшой силы, можно сравнить с писком, я называю его «пищик» дает нам нить с помощью которой в дальнейшем мы сможем вытянуть весь канат певческого звука. Связки и надсвязочный резонатор – это и есть основа певческого звука, подсвязочное давление и остальные резонаторы играют вспомогательную роль в звукоизвлечении.

Интересны свойства «пищика» - он может долго тянуться и не меняя ощущений можно вести его вниз по полутонам в рабочий диапазон голоса, главное, не потерять при этом ощущение упора в связки. Не следует стараться послать звук в резонаторы, проходить весь диапазон вниз до средних рабочих нот певца еужно на динамике «mezza-voce». По пути следования могут возникать шорохи мокроты, регистровые шероховатости, главное не потерять ощущение упора в связки и не меняя направления, и режима смыкания не спеша скользить вниз. По мере скольжения «пищика» вниз, колебательные движения захватывают все большие районы связок, соседствующие с районом «пищика». Звуковой спектр усложняется, на каждую новую частоту отзывается один из резонаторов.

Задача певца – не мешать этому процессу.

Следующий этап – использование найденного звучания в «рабочем» диапазоне певца. Останавливать движение «пищика» вниз следует ориентировочно: для баса – ми, фа; для баритона - фа, соль; для тенора – ля, си; для меццо-сопрано – соль, ля первой октавы; для сопрано до, ми второй октавы. После умеренного вдоха эту же ноту следует повторить в той же динамике, теми же ощущениями – точной, четкой атакой.

«Атака звука – смыкание связок с ощущением упора в связки как при «пищике», но уже в нижнем регистре диапазона».

Коснемся темы регистров. Эта проблема отпала сама собой в связи с тем, что регистр у нас получается один – смешанный: «пищик» снизу доверху и сверху вниз. Принцип звуковедения: нота в ноту, направление вперед.

Именно изучение возможностей связок, их сознательное смыкание дает возможности управления регистрами голоса дыханием, смешивание трех регистров в один – микстовый, что и является профессиональным регистром «mezzo- voce». Только определенное смыкание связок дает возможность попасть в единый регистр сверху до низу во всем диапазоне. Смягчается звук, стираются межрегистровые грани, достигается филировка в обе стороны». (Грайр Грайлович)

Певческое дыхание

Что касается певческого дыхания, то у Грайра Грайловича и на это есть свой собственный рецепт. Педагог просит не концентрироваться на дыхании, ведь чем больше мы обращаем на него внимание, тем сильнее его зажимаем. Он снова предлагает идти от естественного и организму самому найти удобство, ведь когда мы с вами разговариваем длинными фразами, мы не задумываемся о распределении дыхания, когда и сколько его набирать, а просто дышим и не заостряя на этом внимания, набирая воздуха ровно столько, сколько нам нужно.

«Многие открытия были сделаны посредством эксперимента, поэтому и мы с вами не должны отказываться или бояться экспериментировать» - говорит педагог.

Многие хотели бы с этим поспорить, ведь как говорят: школа пения – это школа дыхания, но как показывает опыт Грайра Грайловича, что можно и через другие вещи прийти к тому, что дыхание включается само.

«Часто певцы «ширят» звук, перенапрягают мышцы брюшного пресса – во имя опоры дыхания. Пение «трубой», продувание связок – распространенные приемы в современном пении. Большинство певцов приспособилось к сценической деятельности и уверены в своем способе дыхания, считая свой способ верным – на опоре». (Грайр Грайлович)

Да и у каждого свой путь. Например Лучано Паваротти интересно пришел к правильному певческому дыханию:

Решающую роль в признании таланта Паваротти сыграла оперная звезда 40-50х гг., австралийская певица Джоан Сазерленд. Когда Лучано было 30, из всех на что-нибудь годящихся теноров он один был выше её ростом. Находясь на сцене рядом с итальянцем, Сазерленд не выглядела нелепо. Немудрено, что Джоан взяла Паваротти с собой в турне, а в промежутках между спектаклями, где оба пели главные партии, обучала технике пения и правильному дыханию. Муж певицы, дирижёр Ричард Бонинг, вспоминал, что всякий раз заставал Паваротти стоящим на коленях возле жены. Лучано прижимал ухо к животу Джоан, пытаясь понять, как она дышит и «опирает» голос.

При этом, как ни удивительно, Паваротти не знал нотной грамоты. На партитуре делал какие-то, одному ему понятные, обозначения-подсказки. «Мой отец тоже не знал производственной технологии выпечки хлеба, — говорил певец. — Однако за его булочками всегда выстраивалась очередь. Мне кажется, всякое искусство — это, прежде всего, какое-то чутьё. На нотных листах я ставлю знаки движения моей души. Эту тайнопись мой голос читает безупречно». (Focus.ua)

Грайр Грайрович полностью разделяет мнение В.П. Морозова, который в 2002 году в России издал свою книгу «Искусство резонансного пения» в которой он пишет: «Мастера пения совмещают дыхание и резонанс в одно образное представление «озвученное резонирующее дыхание» и при этом они стараются наполнить этим резонирующим дыханием весь голособразующий тракт, чтобы все звучало и резонировало и добиваются психологического участия в пении всего организма» (В.П. Морозов «Искусство резонансного пения» стр. 355) «При этом они не замыкают внутри себя это резонирующее дыхание, а стараются вывести его наружу — это и есть собственно голос» (там же).

Вибратор

Подавляющее большинство певцов делают вибратор гортанью. Это серьезнейший недостаток. Стремление украсить свой тембр голоса гортанным вибратором приводит к зажатости гортани — отсюда призвуки «песок» в голосе, дребежание и пр. Вибратор должно быть диафрагмальным. Достигается полным безвибратором гортани при упоре в связки. Огромную роль в этом играет правильно воспитанный слух. Так что лишь единицы среди громадной массы певцов смогли овладеть правильным звукоизвлечением идя со стороны опоры и резонаторов. К тому же, великие певцы не оставляли после себя вокальных секретов. Вроде делали, как все, только сам звук получался выдающимся.

8. Работа над музыкой

С Грайром Грайровичем очень интересно работать. Это артист, который начавший свой творческий путь, поступивший во Львовскую консерваторию, как Бас, и закончивший ее как Баритон знает большое количество репертуара для низкого и среднего голоса. Баритоном Ханеданьян пропел около 5 лет во Львовском театре оперы и балета, исполнив главные роли: Онегин ("Евгений Онегин"), Скарпиа ("Тоска"), Жермон ("Травиата"), Алеко ("Алеко"), Эскамильо ("Кармен"), Амонасро ("Аида"), Альфио ("Сельская честь").

Вскоре после службы в армии он становится солистом Одесского оперного театра, где переходит натеноровый репертуар исполнив такие партии: Отелло ("Отелло"), Радамес ("Аида"), Дон Хозе ("Кармен"), Пинкerton ("Мадам Баттерфлай"), Марио Каварадосси ("Тоска"), Канио ("Паяцы"), Гофман ("Сказки Гофмана"), Дон Карлос ("Дон Карлос"), Самсон ("Самсон и Далила"), Герман ("Пиковая дама"), Финн ("Руслан и Людмила"), Пинкертон ("Мадам Баттерфлай"), Горячий игрок ("Игрок"), Агриппа Неттесгеймский ("Огненный ангел"), "Мистерия Апостола Павла" Н.Каретникова.

Так же Грайр Грайрович занимается композицией и живописью. Его музыкальные произведения не раз предавались на суд слушателю, а выставки его картин неоднократно проходили во многих залах разных городов России в том числе Петербурга и Москвы.

Педагог у которого богатый творческий опыт артиста, знающего не понаслышке репертуар трех мужских голосов, а также композитора и художника есть большой арсенал того, что он может дать начинающему или уже профессиональному певцу. Грайр Грайрович очень хорошо владеет всеми стилями музыки, привитыми великими дирижерами своего времени, с которыми он имел счастье встречаться и гастролировать по всему миру. А ведь он работал с такими именитыми дирижерами, как Ханаев, Гергиев и др. Композиторский дар педагога помогает ему лучше проникнуть в замысел автора и добиться от студентов наиболее точного исполнения арии или романса.

Большое внимание педагог уделяет стилю произведения, ведь мы не можем с вами исполнять например арию Верди и Моцарта, или романсы Рахманинова и Шуберта одинаково. Эта музыка написана в разное время и требует от певца разных приемов в пении. «Долгое время в советском союзе пропагандировалось в пении то, что не ценилось за рубежом, и в конце концов мы зашли в тупик. Теперь мы вспоминаем, что и у нас были такие певцы, которые пели в той же манере, что и Карузо – Собинов, Шаляпин» (Грайр Грайрович)

Отдельное внимание к романсам. Многое диктует нам язык и эпоха Отдельное внимание к авторам немецких песен. Немецкий стиль «Lied» не подразумевает «русской» манеры пения, это отдельный стиль, который поется очень легко фальцетным звуком. Видимо у немцев и так слишком «лающий» язык, чтобы петь их музыку как-то по-другому.

«У каждого языка своя фонетика и поэтому стиль музыки – русской, французской, немецкой – не живет без своего языка» (Грайр Грайрович)

Что касается многих романсов русских композиторов, они тоже не предполагают мощного звучания, но они требуют высокого духовного наполнения голоса - некие фибрь души которые рождаются в груди и заполняют собой пространство, захватывая души слушателей.

Как говорит сам педагог: «В России оперные театры всегда были репертуарными и для того, чтобы певец мог объять репертуар, идущий в театре, ему требовалось быть универсальным: сегодня петь Моцарта, Россини, Беллини, Доницетти, Глюка, Монтеверди, - завтра Верди, Пуччини, Вагнера, Штрауса, Берлиоза, послезавтра – Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского и т.д. Для того, чтобы удержаться на высоком уровне исполнения, необходимо обладать свободой певческого аппарата настолько, чтобы соответствовать по звуку штрихам, технической оснащенностью по реализации динамических оттенков, физиологическим комфортом при пении различных стилей и направлений, связанных с языковыми особенностями различных школ». Так что технический этап в развитии певца играет далеко не второстепенную роль, а наоборот помогает совершенствоваться и набирать запас новых навыков при изучении того или иного стиля. Снова возвращаясь к технической стороне вокала, педагог постоянно советует обращаться к старинным итальянским ариям, в которых заложено истинное вокальное зерно из которого вырастает потом большое дерево с развитой корневой системой, что помогает ему крепко держаться на земле и обильной растительностью, которая вскоре дает свои плоды, бросая семена на землю и зарождая новых певцов.

Конечно взгляды педагога на некоторые произведения сильно разнятся с тем, как звучит это сегодня со сцен. Множество арий и романсов, в которых укоренились оперные штампы певцов сегодня Грайр Грайрович пытается снять и взглянуть по другому. Например песенка Леля из оп. Снегурочка Римского-Корсакова в советское время часто звучала на многих концертах из уст меццо-сопран и каждая из них старалась сделать свое меццо более меццовым, нежели у коллег. Из-за этого пропал тот образ мальчишки шалуна, Леля, который девицам рассказывает небылицы притоптывая ногой. И

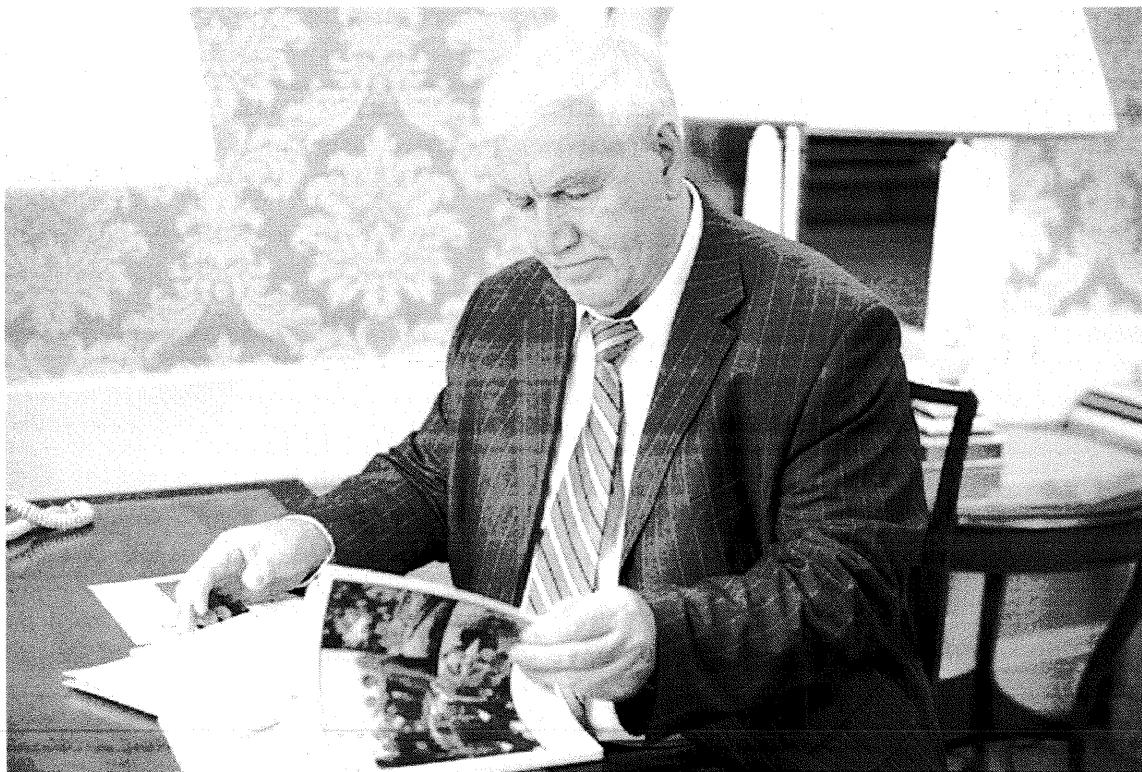
сегодня меццо-сопраны стараются наполнять этого несчастного мальчишку и звучать как бездонные бочки, показывая свои неиссякаемые красотой голоса. Такая же история и с Басами, которые стараются делать свой голос более басовитым. Педагог часто шутит на эту тему и предлагает стать певцу «нормальным» человеком не добавляя себе лишнего в голос.

Что касается многих речитативов, которые идут перед ариями, педагог вновь каждый раз останавливает певца, предлагая не наливать его красивым богатым голосом. «На то он и речитатив», - говорит педагог. Предлагает задуматься, о чем говорит его герой, какие вопросы он ставит перед собой или публикой и выразить это в интонации этих слов. В продолжающейся арии он снова просит певца не заострять внимание на звуке, наоборот, как бы забыть о нем и постараться донести мысли своего персонажа тем звуком, каким бы с нами говорил этот человек. Что он в это время делает – плачет ли, смеется, хмурится или наоборот ухмыляется и т.д. над этим всем тоже просит подумать и воплотить в голосе учитель.

Одно из любимых изречений моего педагога:

«Я конечно могу послушать, как ты поешь и ничего тебе не сказать. Ты спел, я послушал. Но кому это надо? Я уже слышал, как ты это можешь спеть и ты уже так умеешь. Давай попробуем по-другому и начнем разговаривать и мыслить, как этот персонаж».

И с этих слов начинается рождение новых образов героев опер у всех на глазах, что безумно интересно и пение начинает приобретать смысл.



9. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Что хочется сказать напоследок? Я считаю, что мой педагог сделал блестящую карьеру, пропев не в одном театре Советского Союза и занимавшем высокие посты на своих службах. Еще на учебе в училище мой первый педагог говорил нам, что тех певцов, которых мы знаем и знаем вся страна не надо ставить себе в кумиры, потому что есть певцы еще более совершенные и профессиональные, которыми не занимаются пиарщики, но они гораздо лучше тех, кого мы видим каждый день по телевидению и чьи голоса нам доносятся с радиоприемников. Конечно, может быть если бы не армия, которая также подкосила и здоровье Грайра Грайровича, его карьера построилась бы по-другому и листая газеты прошлых лет мы часто бы сталкивались с фотографиями и именем моего педагога, но если бы так произошло, то возможно бы не было меня, как артиста, и не было бы этого рассказа, да и не было бы того Грайра Грайровича, который сегодня рядом с нами передает свой драгоценный жизненный и артистический опыт таким, как мне и еще сотням своих студентов, учеников, академистов.

Да и что вообще можно сказать о человеке, который в свои 75 лет посвящает себя целиком и полностью студентам, а в свободное время, которого у него катастрофически мало, посвящает живописи и композиции?

Это означает лишь, что человек, несмотря на свой возраст в душе молод и постоянно себя совершенствует, чего не хватает множеству современных педагогов.

Не тот учитель, кто самим собою блещет
И славою учеников нагромождает щит;
Учитель - кто любовью голоса чужие лечит
И голоса своих учеников боготворит.

Певец - кто голосом лишь звук изображает,
И голос свой так бережно хранит;
Лишь тот артист – кто в музыке живет, в ролях сгорает
Тревожит души зрителей, с сердцами говорит.

Певец - кто гонится за мимолетной славой -
Он не заставит слышать зрителей глухих.
Лишь тот артист - кто брызжет огненною лавой
Лишь тот артист - кто заставляет видеть немощных, слепых.

