

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈԴԱԿԱՆ
ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՊՐԱԿ 3

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՍԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. КОМИТАСА

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
ՊՐԱԿ 3

СБОРНИК
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ
ВЫПУСК 3

ԵՐԵՎԱՆ 2006 ԵՐԵՎԱՆ

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.3
ՈՒ - 794

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ՀԱՍՏԱՏՎԱԾ Է

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդում

Խմբագրական խորհուրդ
նախագահ՝ Ս.Գ.Սարաջյան, Հ.Հ.Սմբատյան, Է.Զ.Թադևոսյան,
Գ.Գ.Ղազարյան, Ի.Մ.Յավրյան, Ի.Գ.Տիգրանովա, Ս.Վ.Կոլոսարյան

Գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ՝ Ա.Շ.Գուրգենով, Է.Ս.Գասպարյան,
Ս.Ա.Գյուլբուդադյան, Հ.Ս.Հովհաննիսյան, Ս.Վ.Կոլոսարյան, Ա.Գ.Գրիգոր-
յան, Ա.Ս.Բերբերյան, Կ.Խ.Թովչյան արվեստագիտության թեկնածուներ,
մանկավարժական գիտությունների դոկտոր Յ.Վ.Յուզբաշյան, պրոֆեսոր-
ներ Ի.Լ.Զոլոտովա, Ս.Բ.Ամատունի, դոցենտ Վ.Խ.Թովմասյան:

Հիմնադիրներ՝ ռեկտոր, պրոֆեսոր Ս.Գ.Սարաջյան,
«ԵՊԿ հրատարակչություն» տնօրեն, երաժշտագետ Գ.Կ.Շազոյան
Կազմեցին և խմբագրեցին՝ Գ.Ս.Սարաջյան, Գ.Կ.Շազոյան
Մասնագիտական խմբագիր՝ Գ.Ս.Սարաջյան
Խմբագիրներ՝ Ս.Մ.Ազնաուրյան, Հ.Ն.Մուրադյան, Վ.Խ.Թովմասյան
Գեղարվեստական խմբագիր, համակարգչային շարվածք և
սրբագրում՝ Ս.Ս.Ղուկասյան

ՈՒ-794 ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ,
ՊՐԱԿ 3. - Եր.: «ԵՊԿ հրատարակչություն», 2006.- 176 էջ:

Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուն նախատեսված է
երաժշտական բուհերի դասախոսների համար: Այն նպատակ ունի ծանո-
թացնելու ուսումնական գործընթացի անհրաժեշտ մեթոդաբանությանը:

ԳՄԴ 85.3

ISBN 978-99941-998-3-9

© «ԵՊԿ հրատարակչություն», 2006

© "Издательство ЕПК", 2006

© "YSC Publishing House", 2006

Գրիգորյան Լիիթ Երվանդի

դաշնակահար, արվեստագիտության թեկնածու, Կոմիտասի անվան ԵՊԿ կատարողական արվեստի պատմության և մանկավարժական պրակտիկայի ամբիոնի պրոֆեսոր

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՍԱՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Գեղարվեստական ստեղծագործությունը գործունեության մի հատուկ տեսակ է, որը պահպանում է մարդու գործունեության ընդհանուր գծերն ու կառուցվածքը, սակայն միաժամանակ իր ուրույն նշանակությունն ունի մարդու կյանքում: Արվեստի ստեղծագործության և իր հասցեստիքոջ («ռեցիպիենտի» տերմինը ըստ Ա.Ն.Սոխորի) փոխներգործության խնդիրն արվեստի ներքին զարգացման օրինաչափությունների, դրա բնույթի, էության, ինչպես նաև դրա հասարակական նշանակության ուսումնասիրության կարևոր ոլորտներից է: Այն տարածված կարծիքը, իբր արվեստի ստեղծագործությունը գոյություն ունի միայն ընկալման մեջ, որ ունկնդրի, ընթերցողի կամ հանդիսատեսի հետ փոխներգործությունից զատ այն լոկ չիրականացած հնարավորություն է և հանդես է գալիս որպես ինքնուրույն արժեք ունեցող «իբր ինքն իր մեջ» (անկախ նրանից, թե արդյոք ռեցիպիենտն ընդունակ է գիտակցել այդ արժեքը, թե ոչ), բոլորովին էլ չի փոխում ընդհանուր պատկերը: Կենտրոնում, միևնույն է, մնում է ստեղծագործությունը՝ որպես «լռակյաց աֆինքս», իսկ դրա շուրջը պտտվում են այդ ստեղծագործությունը «խոսեցնելու» խնդրով մտահոգված մարդիկ: Ումանց դա հաջողվում է, այնինչ շատերը հեռու են մնում գեղագիտական վայելքի և կյանքի իմաստության կենսատու աղբյուրից: Երբ մարդը հաղորդակցվում է արվեստին, միևնույն ստեղծագործության ընկալման տարբերությունները հաճախ կապված են ոչ միայն ստեղծագործության բովանդակության մեջ ներթափանցման ունակությունների տարբերության, այլ նաև տվյալ ստեղծագործության նկատմամբ տարբեր մարդկանց ունեցած պահանջների հետ: Ելնելով տվյալ ստեղծագործությունից, ինչպես նաև այն իրավիճակից, որտեղ տեղի է ունենում դրա հետ առաջին շփումը՝ ռեցիպիենտի կողմնորոշումներն ու սպասելիքները կարող են փոփոխվել որոշակի, երբեմն բավական լայն շրջանակներում: Ըստ երևույթին, արվեստի հետ շփման մեծ ճկունությունը հատուկ է առավել զարգացած ունկնդիրներին, ընթերցողներին ու հանդիսատեսներին: Նրանք ընդունակ են հատուկ չափանիշներով վերաբերվելու յուրա-

քանչյուր ստեղծագործությանը: «Առարկան դիտարկվում է որպես արվեստի ստեղծագործություն, քանի որ այն ընկալվում է որպես այդպիսին հանդիսատեսների, դրանց այս կամ այն մասի, և վերջապես առանձին մարդու կողմից» (1. էջ 32). Ճշտենք, որ մեր կարծիքով, որևիցե մի առարկա արվեստի ստեղծագործություն համարելը, ըստ Դ.Ա.Լեոնտևի, «դեռ չի նշանակում, որ դրա ընկալման գործընթացները պարտադիր պետք է կազմակերպվեն գեղարվեստական ընկալման օրենքներով» (2. էջ 111):

Կարևորը արվեստի ստեղծագործության՝ որպես գործունեության ընկալման ըմբռնումն է: Ավելի քան 40 տարի առաջ Վ.Ֆ.Ասմուսի տված գեղարվեստական ընկալման գործուն քննության մեկնությունը սահմանված է ամենից հստակ. «Գեղարվեստական բովանդակությունը... ստեղծագործությունից անմիջապես չի թափանցում ընթերցողի ուղեղում: Ընթերցողը վերադառնում է այն ըստ ստեղծագործության մեջ առկա կողմնորոշիչների, սակայն վերջնական արդյունքը պայմանավորված է ընթերցողի մտավոր ունակություններով, հոգևոր գործունեությամբ: Այդ գործունեությունը ստեղծագործական աշխատանք է: Ոչ մի ստեղծագործություն չի կարող հասկանալի լինել, եթե ընթերցողն իր գիտակցության մեջ ինքնուրույն և հոժարակամորեն չանցնի ստեղծագործության հեղինակի նշած ճանապարհով» (3. էջ 42): Իրոք, ստեղծագործության հետ շփման ցանկացած ձևը որոշակի գործունեություն է, անկախ նրանից, թե մենք կհամարենք այն գեղարվեստական կամ գեղագիտական տեսակի գործունեություն: Հենց այդ գործունեության տեսակից կլինի արդյունքը՝ անհատի վրա ստեղծագործության ներգործության առկայությունը, ուղղվածությունը, որակն ու խորությունը:

Գոյություն ունի գեղարվեստական ընկալման ներքին մեխանիզմի վերաբերյալ հարցին պատասխանելու մի քանի փորձ: Օրինակ, Ա.Ն.Սոխոբն առանձնացնում է մի շարք աստիճաններ: Նախնական աստիճանը ունկնդրվող ստեղծագործության նկատմամբ հետաքրքրության առաջացումն է: Հիմնական աստիճաններն են. 1) ունկնդրումը որպես ֆիզիկական և ֆիզիոլոգիական գործընթաց, 2) երաժշտության ըմբռնումն ու վերապրումը, 3) դրա մեկնաբանումն ու գնահատումը (4. էջ 145): Բացի այդ, առանձնացվում է ստեղծագործության հետնեղագործության աստիճանը, որը կայանում է կատարումից հետո դրա իմաստավորման և վերաիմաստավորման, հետագայում ունկնդիրների վրա թողած ազդեցության մեջ: Սոխոբը շեշտում է երաժշտական ընկալման գործընթացն աստիճանների տրոհման պայմանականությունը: Իրականում, «պարտադիր չէ, որ նշված աստիճանները հաջորդեն իրար. դրանք շատ հաճախ հանդես են գալիս միա-

ժամանակ: Դրանք տրամաբանական, և ոչ թե ժամանակագրական փուլեր են: Մենք միաժամանակ ունկնդրում ենք ստեղծագործությունը և իմաստավորում, մեկնաբանում ու գնահատում այն» (5. էջ 16): Սրան կարելի է գումարել նաև ստացված տվյալների ներգրավումը ամծի գեղարվեստական և հասարակական անհատական փորձի մեջ, ինչպես նաև ամբողջական գեղարվեստական պատկերացումը կերտող դիտարկումների և ապրումների համադրությունը: Այդ փուլում տեղի է ունենում լսածի, տեսածի, ապրածի իմաստավորում:

Տարբեր ստեղծագործություններ տարբեր ընկալում են պահանջում նույնիսկ միևնույն ռեցիպիենտից: Այսպես, Է.Վ.Ալեքսեևը համահեղինակների հետ հանգում է «լուրջ և թեթև երաժշտության ընկալման տարբեր մեխանիզմների» (6. էջ 229) մասին եզրակացության: Արվեստի նույնիսկ միևնույն տեսակի և ժանրի շրջանակներում տարբեր ստեղծագործություններ ընկալվում են տարբեր կերպ: Իսկական, բարձրարժեք ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական ձևը համապատասխանում («կորելատիվ») է բովանդակությանը: «Կորելատիվության» այն աստիճանից, թե որքանով է ձևը համապատասխանում բովանդակությանը, պայմանավորված է գեղարվեստական ձևի հիմնական ֆունկցիայի՝ տվյալ իմաստային բովանդակության ընկալմանը ռեցիպիենտի հոգեբանական կողմնորոշման ֆունկցիայի իրագործման ազդեցությունը: Ստեղծագործության իմաստի մեջ ներթափանցելու համար անհրաժեշտ է ըմբռնել նրա ձևի լեզուն, քանի որ «գեղարվեստական ստեղծագործությունը հոգեբանական ազդեցություն է գործում միմիայն իր ձևով» (7. էջ 54):

Ձևից և բովանդակությունից բացի, գոյություն ունի ստեղծագործությանը վերաբերող ևս մի գործոն՝ նրա «գովազդային թաղանթը», այսինքն, ստեղծագործության վերաբերյալ տեղեկությունների այն ամբողջությունը, որը ռեցիպիենտը կարող է ունենալ ստեղծագործությանն առնչվելուց առաջ, և որի հիման վրա կարող է որևէ գիտակցված կամ չգիտակցված պատկերացում կազմել նրա մասին: Այդ «թաղանթին» է պատկանում, օրինակ, ստեղծագործության անվանումը, հեղինակի ազգանունը: Արվեստի ստեղծագործության ընկալման գործոններից է նաև տվյալ պահին ռեցիպիենտի կենսական իրավիճակը. նա կարող է հոգնած կամ դառնացած լինել, կամ էլ ընդհակառակը՝ ունենալ բարձր տրամադրություն: Հասկանալի է, որ այդ ամենն անդրադառնում է արվեստի հետ նրա փոխազդեցության առանձնահատկությունների վրա: Մարդու «արժեքաիմաստային» կազմակերպվածության հետ կապված արվեստին առաջադրվող պահանջներն արտացոլում են անձը, անհատական նախընտրությունները, որոնք կապված են մարդու արժեքների համակարգի, կեն-

սափորձի և արվեստի հետ շփման նրա փորձի հետ:

Ստեղծագործության հետ նախնական շփման աստիճանին ռեցիպիենտը կրում է ստեղծագործության զգացմունքային-պատկերավոր գեղագիտական ազդեցությունը. հնչող թեման, մեղեդին, մարդու մարմնի ուրվագիծը, մատույրմորտի հրաշակերտ գունային պատկերը կարող են «նախնական զգացմունք» առաջացնել՝ մի գնահատական, որը մենք հետագա ընկալման գործընթացում ցանկանում ենք ճշտել, հաստատել, լրացնել և այլն, երբեմն էլ՝ հերքել: «Նախնական զգացողությունը» չի սահմանափակվում նախնական աստիճանով. այն կարող է ինչ-որ չափով փոփոխվելով պահպանվել ստեղծագործության հետ շփման ամբողջ ընթացքում, քանի դեռ պահպանվում է ստեղծագործության զգացմունքային-պատկերավոր ազդեցությունը: «Նախնական զգացողությունը» ռեցիպիենտի համար մի ուրույն հիմք է՝ ստեղծագործության խորքերը հետազայում թափանցելու համար: Հաջորդ գործընթացը ստեղծագործության բովանդակության վերամշակումն է: Արվեստի ստեղծագործություն հասկանալը նշանակում է «ըմբռնել դրա բովանդակությունը, այսինքն, մեր գիտակցությանն ամմիջականորեն տրված նյութական ձևից զատել վերջինիս իդեալական նշանակությունը» (8. էջ 46):

Արվեստի և անձի փոխներգործության էությունը հասկանալու համար կարևոր է գեղարվեստորեն վերապրել գործընթացը: Եթե ստեղծագործության խորքերը թափանցելու գործընթացն արտահայտում է անձի ստեղծագործության ներգործությունը, իսկ բովանդակության վերամշակման գործընթացն՝ ընդհակառակը, ստեղծագործության նկատմամբ անհատի վերաբերմունքը, ապա դրանց փոխներգործությունը եզրափակող վերապրումի մեջ, հիրավի, իրականանում է երկու աշխարհների՝ անձի ներաշխարհի և ստեղծագործության ներաշխարհի փոխներգործություն: Երբ արվեստի ստեղծագործությունը «հասկանալի» է մարդուն և սկսում «խոսել» նրա հետ, կարելի է արձանագրել մարդու վրա արվեստի ազդեցությունը:

Եվ վերջապես՝ ստեղծագործության գնահատականը: Այն արվեստի իմաստային բովանդակության ընկալման, ըմբռնման և յուրացման արդյունք է: Այն հնարավորություն է ընձեռում ի հայտ բերելու, մի կողմից, մարդու վրա արվեստի ներգործությունը, իսկ մյուս կողմից՝ մարդու գիտակցության բուն մակարդակը, նրա կողմնորոշումը արվեստում: Դրանից բացի, ստեղծագործության գնահատականի վրա հաճախ մեծ ներգործություն ունեն ուրիշի կարծիքը, մակերեսայնորեն յուրացված ստերեոտիպերը, ինչպես նաև մորաձևությունը, շահախնդրական նկատառումները և այլն: Այդ իսկ պատճառով, թեպետ մարդու և ստեղծագործության փոխազդեցության գործընթացի

բնույթի մասին կարելի է դատել ստեղծագործությանը տրված նրա գնահատականից, երբեմն բավական խրթին է լինում որոշել, թե ինչով է պայմանավորված այս կամ այն գնահատականը:

Գեղագիտական գործունեությունը կերտում է արվեստի մի ստեղծագործություն, բյուրեղանում դրա մեջ: Իհարկե, այդ արգասիքը գոյություն ունի որևիցե մի նյութական ձևով՝ մարմար կամ բրոնզ, գույներ, երաժշտական հնչյուններ և այլն: Գեղագիտական գործունեության արգասիքները ուղղված են մարդուն, ստեղծված մարդկանց ներագրելու: Ստեղծագործական գործունեության բուն գործընթացում արարչության արգասիքն արդեն իսկ «ծրագրավորված» է ինչ-որ մեկի կողմից ընկալվելու համար: Իհարկե, հասցեստիքոջ աշխարհընկալումը կարող է լայն կամ նեղ լինել, նա կարող է հեռու կամ մոտ լինել ստեղծագործության գաղափարախոսությանը, սակայն ամեն դեպքում պարտադիր պետք է գոյություն ունենա: Իսկ հեղինակի «ինքն իր համար» ստեղծագործելն այն դեպքն է, երբ արարիչը (ստեղծագործողը) և ընկալողը (սպառողը) համընկնում են, երբ այդ երկու ֆունկցիան կատարում է միևնույն մարդը:

Գեղագիտական գործունեության արգասիքը սպառվում է, սակայն ոչ թե ֆիզիկական սպառման ձևով, երբ այն ոչնչանում է, այլ յուրացման, հոգևոր սպառման ձևով: Այդ պատճառով գեղագիտական գործունեությունը հանդես է գալիս երկու ձևով՝ արտադրության (այսինքն, գեղարվեստական ստեղծագործության ստեղծման) և սպառման (այսինքն, գեղագիտական ընկալման) ձևով: Չի կարելի տարաբաժանել այդ երկու ձևերը: Դրանք փոխկապակցված են և հանդես են գալիս որպես անքակտելի ամբողջություն:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒՅԹՈՒՆ

1. Казин А.А., Художественная ценность и современность, Л., 1986.
2. Леонтьев Д.А., Художественное творчество и психология., М., 1991.
3. Асмус В.Ф., Чтение как труд и творчество., / Вопросы литературы и эстетики, 1961, N2.
4. Сохор А.Н., Социология и музыкальная культура., / Восприятие и оценка искусства обществом и их воздействие на художественное творчество, М., 1974.
5. Паникевич Г.И., О природе художественного восприятия., М.:Знание., 1969.
6. Алексеев Э.В., Андрукович П.Ф., Головинский Г.А., Молодежь и музыка сегодня., М.: Издание Саратовского университета, 1988.
7. Выгодский А.С., Психология искусства, 2-е изд., М.:Книга., 1968.
8. Сохор А.Н., Оценка искусства обществом и их воздействие на художественное творчество., Л., 1980.

Գրիգորյան Լիիք Երվանդի

դաշնակահար, արվեստագիտության թեկնածու, Կոմիտասի անվան ԵՊԿ կատարողական արվեստի պատմության և մանկավարժական պրակտիկայի ամբիոնի պրոֆեսոր

ԱՆՀԱՏԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ մանկավարժ-դաշնակահարի աշխատանքային փորձից

Անհնար է միանշանակ պատասխան տալ թե «ո՞րն է երաժշտության անհատական մեկնաբանումը» հարցին: Այն կարող է հնչել մոտավորապես հետևյալ կերպ. «Երաժշտական ստեղծագործության բովանդակության, ոճի, ձևի, կերպարային բնութագրերի, երաժշտության ընդհանուր մթնոլորտի ըմբռնման միջոցով անհատական բացահայտումը»:

Երբ խոսքը երաժշտական ճշմարտության որոնման, հեղինակային մտահղացմանը համապատասխանող առավել ճշգրիտ մեկնաբանման մասին է, այդպիսի աշխատանքը միշտ էլ հետաքրքիր և հաճելի է: Մեծ երաժիշտների մտորումներն ընթերցելիս՝ զարմացում է նրանց զգուշավորությունը՝ «մեկնաբանություն» հասկացության սահմանման համար բառերի ընտրության հարցում:

Անվանի դիրիժոր Վիլիելմ Ֆուրտվենգլերը գրել է. «Մի կողմից, կարծիք է ստեղծվել, իբր օբյեկտիվորեն ճշգրիտ կատարում գոյություն չունի, իբր ամեն ինչ «ճաշակի հարց է», իբր ամեն ոք և մանավանդ ամեն ժամանակաշրջան իրավունք ունեն ձևափոխելու անցյալը՝ ելնելով անհատական պահանջներից: Իսկ մյուս կողմից ի հայտ եկավ ամեն զգացմունքայնություն խեղդող «նոտային տեքստին հավատարիմ մնալու» մի դրույթ, որը... ձգտում է կատարումը սահմանափակել միայն նոտաներով և նվագագույնի հասցնել անհատական ազատությունը»: «Որպեսզի երաժշտությունը գոնե ինչ-որ չափով ունենա անհատական ձայն, - շարունակում է նա, - այն պետք է պատկանի կատարողին այնքան, որքան իր սեփական մաշկը: Այն պետք է ձուլվի կատարողի հետ, դառնա հենց ինքը՝ կատարողը, որը պետք է ոչ թե պարզապես կատարի այն, այլ սերտաճի դրա հետ բառիս բուն իմաստով» (1. էջ 169):

Իրոք, յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ կատարողն անկախ տարիքից պետք է զգա կոմպոզիտորի «սրտի բաբախյունը»: Հեղինակը չի կարող նոտաներում գրանցել այն ամենը, ինչով լի է իր հոգին: Կատարողի խնդիրն է իր մտորումներով ու զգացումներով լցնել այն, ինչ անհնար է գրի առնել լոկ նոտային նիշերի օգնությամբ:

Նոտաները դեռ երաժշտություն չեն, ավելի ճիշտ՝ երաժշտությունը դեռ չի սահմանափակվում նոտաներով: Երաժշտության նպատակը նոտաները չեն. «Նոտաները լոկ միջնորդ են հեղինակի մտահղացման և կատարողի միջև, երաժշտություն կազմող հնչյունների ազդանշաններ» (2. էջ 32): Կոմպոզիտորն իր մտորումները, ոգին, իր ամենամկրական զգացումները վերածում է նոտաների: Անկասկած, մի կողմից պետք է ճշգրիտ կատարել կոմպոզիտորի գրածը՝ ճիշտ հաշվել, ճիշտ ֆրագավորել, հստակորեն կատարել հեղինակային նշումները՝ դրա հետ մեկտեղ հաշվի առնելով նաև հազար ու մի այլ մանրուք: Սակայն պետք է հիշել, որ այդ անբարբառ նիշերը՝ կետեր են, գծիկներ և անհատական երևակայությունն աշխատացնելու միակ և ամենահուսալի միջոց:

Նոտաները մաթեմատիկական ճշգրտությամբ կատարելը հավասարագոր է երաժշտության «սպանության»: Մեծ երաժիշտ կատարողները նրանք են, ովքեր տեսնում են ոչ միայն «յոթ նոտան», այլև դրանց ետևում թաքնված անբացատրելին: Նրանք կարող են կենդանի շունչ հաղորդել մահացած նիշերին, կյանք տալ ստեղծագործությանը: Լինել ճշգրիտ, հետևել հեղինակային մտահղացմանը, նոտաների ետևում տեսնել մի անձնավորություն՝ իր կրքերով, մտորումներով, ապրումներով, աշխարհայացքով, այլ ոչ թե աշակերտի նման կատարել ցուցումներ՝ սա է կատարողի գերխնդիրը: Կատարողականությունը ոչ միայն ենթագիտակցական, այլ նաև խորապես գիտակցված գործընթաց է, որն ուղղված է տեքստի յուրացմանը: Կատարողական արվեստն իսկապես ստեղծագործական է: Ռիթմարդ Վազները գտնում էր, որ «ըստ էության, միայն կատարողն է իսկական արվեստագետը: Մեր ամբողջ բանաստեղծական արվեստն ու կոմպոզիտորական աշխատանքը լոկ մի **«ցանկանում են»** է, այլ ոչ թե **«կարող են»**: Այդ **«կարող են»-ի**, այսինքն, բուն արվեստի ստեղծողը կատարողն է միայն» (3. էջ 22): Նոտային նշանները կենդանացնելով՝ կատարողը հետևում է ոչ թե իր իսկ ապրած զգացմունքներին, այլ ուրիշի մտքերին՝ վաղուց վերջնական տեսք ստացած ստեղծագործությանը: Ի տարբերություն կոմպոզիտորի, կատարողը, արտաքինից դեպի ներքին կյանքի հոսքին ընդեմ հանդիպելով, ստեղծում է իր աշխատանքի «արտադրանքը»՝ կենդանի երաժշտություն: Նրա անցած ուղին բնութագրվում է ոչ թե բնականոն զարգացմամբ, այլ հարվածների մանրակրկիտ ընթերցմամբ ու խմբավորմամբ: Կոմպոզիտորը մանրամասներն անխուսափելիորեն ենթարկում է ամբողջականի ընկալմանը. ամբողջն է հաղորդում նրանց զարգացման տրամաբանություն ու ներքին կյանք: Մեկուսացված վիճակում այդ մանրամասներն արտահայտչամիջոցների ընտրության

լայն շրջանակ են ընձեռում կատարողին՝ հեղինակային մտահղացման այսպես կոչված անհատական ընկալման և մեկնաբանման համար: Հաղորդակցվելով երաժշտության աշխարհին, որը «հեղեղված է» որոնումների և մեկնաբանումների անսահման հնարավորություններ պարունակող առանձին թեմաներով ու մոտիվներով, կատարողը, տիրապետելով միայն մանրամասներին, պետք է գտնի հենց այն լուծումները, որոնք կոմպոզիտորը ունկնդրին կառաջացնի ի սկզբանե ուղղորդող ամբողջի պատկերացում: Այդ ժամանակ բոլոր մանրամասները կստանան հատուկ երանգավորում, տեմպ, բնույթ եվ այլն: Հարկ է նշել, որ հարաբերակցությունների դիմամիկ, տեմբրային, տեմպառիթմական տարբերակներից է կախված, թե ինչ ձևով տվյալ ստեղծագործությունը կներկայացվի ունկնդրին: Ստեղծագործողի պատկերացումներին կատարողը «գումարում է» նաև իրենը, իր տաղանդի ուժով կրկնապատկելով արարչության շնորհը:

Ոճի, արտահայտչական առանձնահատկությունների ընկալումը, այս կամ այն կոմպոզիտորի ներաշխարհի ճանաչումը տեղի է ունենում ոչ միայն նվագելիս, այլև լավագույն դիրիժորների, դաշնակահարների, երգեհոնահարների, երգիչների, ջութակահարների կատարմամբ երաժշտությունն ունկնդրելիս: Որոշակի մասնագիտական մակարդակ ձեռք բերելու հավակնություն ունեցող ցանկացած երաժիշտ պարտադիր պետք է անցնի երաժշտության ունկնդրման այդ փուլը:

Անշուշտ, կատարողը պետք է նվագի տարաբնույթ երաժշտություն, տարբեր ժամանակաշրջանների ու ոճերի ստեղծագործություններ: Նոր երկերի ճանաչումը հարստացնում է նրան ինչպես հոգեպես, այնպես էլ մասնագիտական առումով և տեխնիկապես: Վտանգավոր մոլորություն է կարծել, թե Բախի, Մոցարտի, Բեթհովենի և այլ մեծ կոմպոզիտորների երաժշտության մակերեսային իմացությունը ներելի է: Դասական երաժշտության հետ մեկտեղ, դասարանում պետք է ուսումնասիրվի նաև ժամանակակից երաժշտություն՝ երբեք չխզելով կապը ստեղծագործական գործընթացի հետ:

Ուսանողերի ստեղծագործական անհատականության ձևավորման և զարգացման մեջ մանկավարժի մասնակցության չափի հարցում կարևորագույն խնդիր է մասնագիտական աճին նպաստող պայմանների ստեղծումը: Խիստ կարևոր է երիտասարդներին դաստիարակել ինքնուրույն մտածողության կարողությամբ. դասերը պետք է զարգացնեն, այլ ոչ թե միայն ցուցադրեն արվեստի հնարները:

Նախ և առաջ, մանկավարժը պետք է սիրի իր աշակերտներին, հետաքրքրությամբ ուսումնասիրի նրանցից ամեն մեկին՝ հասկանա-

լով, որ օժտվածությունների անհատական առանձնահատկությունները կարող են հուշել աշխատանքի ուղին ինչպես նվազացանկի ընտրության հարցում, այնպես էլ մանկավարժական մեթոդների վերաբերյալ: Արթուր Շնաբելը, որը հայտնի էր ոչ միայն որպես հրաշալի երաժիշտ, այլ նաև որպես մանկավարժ և հոգեբան, պնդում էր, որ «մանկավարժի դերը դարպասներ բացելն է, այլ ոչ թե ուսանողներին այնտեղ խցկելը» (4. էջ 94): Դասերը պետք է ամեն անգամ անցկացվեն նորովի՝ ելնելով ուսանողի բնավորությունից, գիտելիքներից, ընդունակություններից: Ուսանող-մանկավարժ ստեղծագործական միությունը երկու մարդկանց յուրօրինակ համագործակցություն է, որտեղ յուրաքանչյուրն ունի իր աշխարհայացքը, կենսափորձը, վերաբերմունքը երաժշտության նկատմամբ:

Մանկավարժը և՛ երաժիշտ է, և՛ բեմադրիչ, և՛ դերասան, մասամբ էլ՝ երաժշտության պատմաբան: Նա ստիպված է բազմիցս դիտարկել ստեղծագործությունը և՛ որպես ամբողջություն, և՛ մանրակրկիտ մշակված մանրամասներով՝ դրանք ի մի բերելուց և պատրաստի կառույց կերտելուց առաջ: Իսկական մանկավարժին հաջողվում է ուսանողներին երաժշտության նկատմամբ համակել սիրով: Շտեֆան Յվայգի խոսքերով, «պտղաբեր է միայն չափազանցը, չափավորը՝ երբեք»: Ուսանողների հետ ծայրագույն մտասեռնմամբ, ինքնամվիւրումով և կենտրոնացած աշխատող մանկավարժին հատուկ է միայն «չափազանցը»: Այդպիսի մանկավարժն առանձին վերաբերմունք ունի յուրաքանչյուր ստեղծագործության նկատմամբ:

Երաժիշտը չի կարող կոմպոզիտորին ներկայացնել «դպրոցական» մակարդակով: Ինչքան շատ բան գիտի նա հեղինակի և նրա ստեղծագործության մասին, այնքան ավելի մեծ հնարավորություն ունի ուսանողին գտնելու զգացմունքային ներգործության անհրաժեշտ միջոցներ: Չարգացնելով երիտասարդների ինքնուրույնությունն ու անհատականությունը՝ մանկավարժը պետք է ուղղի նրանց միտքը կատարվող ստեղծագործությանը և կոմպոզիտորի երաժշտական կերպարների աշխարհին: Այդ նպատակով նա դասերի ընթացքում իր սաներին պետք է ծանոթացնի հեղինակի նաև այլ ստեղծագործությունների, ընդլայնելով նրանց ընդհանուր պատկերացումները կոմպոզիտորի ժառանգության մասին:

Հնարավոր է զարգացնել հուզական գեղեցկությունն ու բանաստեղծականությունը: Կարևոր է արթնացնել ուսանողի ստեղծագործական երևակայությունը: Նրա բազմակողմանի զարգացումը դասավանդման հաջողության անհրաժեշտ մախապայման է: Շատ բան կարելի է ձեռք բերել միտքը սնուցող գիտելիքների խորության և բազմազանության շնորհիվ: Կիրթ երաժիշտը պետք է լայն տեղեկություն

ունենա կատարվող ստեղծագործության մասին՝ երբ է այն գրվել, ում է նվիրված, ինչպիսի խոհեր ու մտորումներ ուներ կոմպոզիտորը՝ այն ստեղծելիս: Մանկավարժը պարտավոր է մանրակրկիտ ուսումնասիրել, ըմբռնել և զգալ ստեղծագործության տեքստը, հասկանալ նրա իմաստը և մատուցի ուսանողին հեղինակի ներշնչանքից ծնված բոլոր նրբությունները, երանգները, կատարողական կերպարները: Հեղինակի բոլոր ցուցումների նկատմամբ ակնդետ ուշադրությունն այն հիմքն է, առանց որի անհնար է անհատական ընթերցումը:

Մանկավարժին հատկապես դժվար է սովորեցնել աշակերտին նվագել ազատ և ճկուն, սլացիկ, կատարման ռիթմը նմանեցնելով խոսքի ռիթմին: Պակաս կարևոր չէ տեմպերը սանձահարելու կարողությունը, մանավանդ զգացմունքային կիզակետերում. անփոփոխ պահել միջանցիկ տեմպառիթմը այն դեպքում, երբ հուզական պոռթկումի ժամանակ կատարողը տրվում է իր խառնվածքի քմահաճույքին: Այստեղից սկիզբ է առնում ինտոնացիայի արտահայտման «կենդանի շունչը», կատարողական ռիթմին տիրապետելը, լարված ուշադրությունը հնչողության ամեն մի պահի նկատմամբ: Ինչպես նշում է Ջ.Լիսսան, «ժամանակի գործոնը հիմնական դեր ունի ստեղծագործության օրգանական միասնության զգացողության առաջացման մեջ, կազմում է ստեղծագործության կառուցվածքի, դրա կերպարահնչունացիոն էության, այսինքն՝ ստեղծագործության զարգացման ընթացքում դրա միասնության ըմբռնման հիմքը» (5. էջ 374): Երաժիշտ-կատարողի համար խիստ կարևոր է գտնել ճիշտ տեմպը: Ըստ Գրիգորի Գինգերգի դա նշանակում է «ավելի լուրջ տիրապետել տվյալ ստեղծագործության գեղարվեստական կերպարին» (6. էջ 61):

Ռիթմը ցանկացած երաժշտության հիմքն է: Սակայն եթե ռոմանտիկների երաժշտության ժամանակային հոսքի մեջ թույլատրելի են rubato շեղումներ՝ հատուցելով արագացումը բնականոն դանդաղեցմանը, ապա Բախի կամ մյուս դասականների երաժշտությունն այդ իմաստով խիստ է: Բախի երաժշտությունը կատարողին ենթարկում է ժամանակի անսասանության զգացողությանը, կանոնավոր ռիթմին: Սա, հավանաբար, գերմանական երաժշտության ազգային առանձնահատկություններից է:

Ինչ վերաբերում է ռոմանտիկների, մանավանդ Շոպենի երաժշտության կատարմանը, ապա այստեղ հավասարապես անցանկալի են թե՛ զգացմունքային չափազանցումները և թե՛ ռիթմի անհարկ սանձարձակությունը: Նրա երաժշտության մեջ ավելի կարևոր է բացահայտել նրա անկրկնելի ներդաշնակությունն ու հստակությունը: Լեհ հանճարեղ կոմպոզիտորի երաժշտության ականավոր կատա-

րողներից մեկը՝ Վլադիմիր Սոֆրոնիցկին գրել է. «Վերջին տարիներին Շոպենի երաժշտության իմ կատարումը փոփոխություն է կրում. ես ձեռք եմ բերում ավելի պարզ, ավելի խիստ նվագելու ցանկություն...» (7. էջ 60): Պետք չէ մոռանալ նաև ձախ ձեռքի «դիրիժորական» դերի մասին, որը, հարմոնիկ հենք ստեղծելով, նաև «տանում է» երաժշտական գործողությունը:

Ավելորդ չէ նկատել, որ լավ պեղալավորումը ոչ միայն լրացնում է դինամիկ էֆեկտը, այլև հատուկ տեմբրային գործոն է, քանզի ընդհանուր պեղալով միավորված հնչյունները ստեղծում են հարմոնիկ լրացումներ: Պեղալը ոչ միայն հնչերանգ է, այլ նաև յուրօրինակ մի «երկրորդ ստեղնաշար»՝ ստեղծագործության հյուսվածքին օրգանապես ձուլված:

Ստեղծագործության մտահղացման մարմնավորման գործընթացն անսահման է: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ հաղթահարված են տեխնիկական դժվարությունները, իսկ հնչյունային «հարդարումը» գրեթե հասել է ցանկալի նպատակի, ստեղծագործական աշխատանքը դեռ չի ավարտվում. սկսում է կատարված աշխատանքի՝ համերգային բեմահարթակում ստուգման շրջանը: Բեմը, ավա՞ղ, երբեմն զգալիորեն փոխում է կատարման մտահղացումը: Ա.Գուդենիլեյզերի կարծիքով. «Բեմը լավագույն դպրոց է» (8. էջ 61): Ուսանողի կատարման հաջողության, և ընդհանրապես նրա ապագա կատարողական գործունեության համար հաճախ որոշիչ դեր ունեցող ունակություններից է բեմական արտիստականությունը: Դա մի հատուկ ունակություն է, որը կարող է նույնիսկ հակասել ուսանողի ընդհանուր խառնվածքին: Դերասանական խառնվածքի կարևորագույն որակներից է կատարողական տարվածության ունակությունը: Սակավաթիվ են այն կատարողները, որոնք ընդհանրապես չեն հուզվում ելույթից առաջ: Եթե հուզմունքի ազդեցությամբ աշակերտը լոկ ջանում է չմոռանալ տեքստը, չխալվել, հնարավորինս շուտ հեռանալ բեմից, ապա ի՞նչ կատարողական ստեղծագործականության մասին է խոսքը: Այդ դեպքում ուսանողն իսպառ տանուլ կտա մախապատրաստական ամբողջ աշխատանքը: Անհրաժեշտ ազատություն ձեռք բերելու համար բեմին ընտելանալու ընթացքում պետք է չներկայացնել նվազ օժտված ուսանողներին այն պահանջները, ինչ ավելի օժտվածներին, լոկ այն տարբերությամբ, որ շնորհիվ ու երաժշտական ներըմբռնումը յուրովի կփոխակերպեն ամեն ինչ:

Գոյություն ունեն երաժշտությամբ «վարակելու», ուսանողներին հուզական առումով հետաքրքրելու բազմաթիվ ճանապարհներ, այդ թվում՝ դիպուկ կատարողական ցուցադրումը, ժեստի արվեստը՝ յուրատեսակ դիրիժորությունը: Երբեմն բավական է ձեռքի թեթևակի մի

շարժում՝ և ստեղծագործությունը դառնում է ավելի հասկանալի և ըմբռնելի: Երաժշտությանը նվիրված լսարանային զրույցների ժամանակ մեծ է կերպարային նկարագրությունների, համեմատությունների, զուգորդությունների դերը. դրանք օգնում են երաժշտության ընկալմանը, զարգացնում ուսանողի երևակայությունը: Կերպարային կամ այլաբանական ձևով դրանք հիշվում են և օգնում հասկանալու և զգալու այն արժեքավորը, որ կարող է ունենալ ուսանողի և դասախոսի ստեղծագործական շփումը: Այստեղ կարևոր է, որպեսզի ուսանողը, ընկալելով և յուրացնելով այդ ամենը, չկորցնի իր անհատականությունը:

Սույն հոդվածում շարադրված են հեղինակի որոշ եզրակացություններն ու եզրահանգումները, որոնք կուտակվել են նրա մանկավարժական երկարամյա գործունեության ընթացքում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒՅԹՈՒՆ

1. Фуртвенглер В., Интерпретация — решающая проблема., / Исполнительское искусство зарубежных стран, М.:Музыка, 1966.
2. Коган Г.М., Парадоксы об исполнительстве. Избранные статьи, вып. 3, М.:Советский композитор, 1985.
3. Вагнер Р., Письма. Дневники. Обращения к друзьям., Т.IV.
4. Шнабель А., Музыка и линия наибольшего сопротивления., // Советская музыка, 1964, N2.
5. Лисса З., Проблема времени в музыкальном произведении., / Интонация и музыкальный образ, М., 1965.
6. Гинзбург Г., Заметки о мастерстве. Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 2, М.:Музыка, 1968.
7. Софроницкий В., О Шопене., / Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 2, М.:Музыка, 1968.
8. Левинсон Л., Тамаркина Р., Какой она запомнилась., // Советская музыка, 1980, N7.

Զալինյան Գոհար Գևորգի

դաշնակահար, Կոմիտասի անվան ԵՊԿ կատարողական
արվեստի պատմության և մանկավարժական պրակտիկայի
ամբիոնի դոցենտ

ԿԼՈՂ ԴԵԲՅՈՒՄԻ «ԼՈՒՄՆԻ ԼՈՒՅՍԸ» ԵՎ «ՀՐԱՎԱՌՈՒԹՅՈՒՆ» ՊՐԵԼՅՈՒԴՆԵՐԸ

19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի սկզբին ծնունդ առած իմպրեսիո-
նիստական ուղղությունը նոր հայացքի, արժեքային հաստատում էր:
Այն ժխտում էր սալոնային արվեստը, արմատապես բացասում նմա-
նակումը: Ամփջական տպավորությունների, լուսաստվերների խա-
ղերի հարստության արտացոլումը իմպրեսիոնիստների ստեղծագոր-
ծություններում ծառայում է երևույթների մեջ թափանցելու, կյանքի
ընթացքը, շարժման ներքին ուժերը բացահայտելու նպատակին:
Իմպրեսիոնիզմի ուղղության երաժշտական ճյուղը ձևավորվեց
Ֆրանսիայում, 19-րդ դարի 80-90-ականներին: Երաժշտական իմպ-
րեսիոնիզմն ամհնար է դիտել համաշխարհային արվեստի զարգաց-
ման ընթացքից դուրս: Դրա նախադրյալները տեսնում ենք դեռևս
Կուպերենի, Ռամոնի կլավիրային ծրագրային ստեղծագործություն-
ներում:

Երաժշտական նոր գունաբանագների որոնում, անվերջանալի ձգ-
տում առ գեղեցիկը, որոնք վարպետորեն մարմնավորված են կա-
տարյալ ձևերի մեջ: Ահա այս էր երաժիշտ իմպրեսիոնիստների նպա-
տակն ու ձգտումը:

Ֆրանսիական երաժշտական իմպրեսիոնիզմի հիմնադիրն է Կլոդ
Դեբյուսին, որը հենվելով իմպրեսիոնիստ գեղանկարիչների և սիմվո-
լիստների նվաճումների վրա նոր ճանապարհ հարթեց երաժիշտների
համար: Իմպրեսիոնիստ կոմպոզիտորներն սկզբից ևեթ դարձան
ֆրանսիական երաժշտական ակադեմիական ոճի հակամարտողնե-
րը: Նրանք իրենց երկերում մարմնավորեցին թարմ և նոր կենսա-
ըմբռնման հարուստ աշխարհ՝ սեր դեպի բնությունը, կենցաղը, դի-
մանկարը, այդ բոլորն արտահայտելով երաժշտական առանձնահա-
տուկ միջոցներով՝ ձգտում դեպի կերպարայնությունը, պարզ և խո-
րաքափանց ըմբռնումը: Անմախքնաբար կերպով հարստանում է գու-
նաստվերների, լուսաստվերների խաղը, ընդլայնվում երանգապնա-
կը, առաջ են գալիս ակորդային միացումների նոր օրինաչափություն-
ներ՝ հետին պլան մղելով ֆունկցիոնալ կապերը: Տեղի է ունենում ան-
բարեհունչ ակորդների ինքնուրույնացում: Մեծանում են պլագալ

հարմոնիաների մեղմ հոսքը, վառ փայլատակումները, նուրբ, աննկատելի անցումները, զուգահեռաբար շարժվող մեծացրած և փոքրացրած եռահնչյունների շղթաները և այլն: Ընդլայնվում է լադային հիմքը՝ մաժոր-մինորի հետ մեկտեղ կիրառում են հնագույն լադեր, պենտատոնիկա, ամբողջատոն հնչյունաշար: Ինչպես նշում է Ա.Ալշվանզը՝ «Դեբյուսիի լադերը զուրկ են հարուստ ֆունկցիաներից: Փաստորեն, կոմպոզիտորի լադային լեզուն ծայրաստիճան միօրինակ է: Երբեմն ստեղծագործության մի մեծ հատված դառնում է միևնույն համահունչ նվագագարկ» (1. էջ 84-85): Նկատվում է նոր մոտեցում մեղեդային գծի նկատմամբ. երբեմն այն սիմվոլիկ նշանակություն է ստանում և լուծվում հարմոնիայի, ֆակտուրայի, շարժման ընդհանուր ձևերի մեջ: Թեև կառուցվածքներն ունեն արտաքուստ ստատիկություն, բայց և այնպես առկա է ներքին, զուտ երաժշտական տրամաբանված զարգացումը: Փոփոխություններ են կատարվում նաև նվագախմբում. մենակատար գործիքներ են դառնում տավիղը, անգլիական եղջերավողը, լստ ֆլեյտան, սաքսոֆոնը և այլ գործիքներ:

Առանձնապես մեծ են իմպրեսիոնիստների նվաճումները դաշնամուրային ճկուն, նրբագեղ ֆակտուրայի ուրույն ոճի ստեղծման գործում:

Դեբյուսիի ժամանակակիցներն ընդգծում էին նրա՝ փայլուն դաշնակահարի ձայնաարտաբերման արտակարգ փափկությունը, բազմատեսակ կոլորիտի արտահայտումը, հարվածող էֆեկտներից խուսափումը և նրան անվանել են «հնչյունի ազնվական» (2. էջ 24):

20-րդ դարի առաջին կեսին Դեբյուսին գրում է դաշնամուրային փայլուն ստեղծագործություններ, որոնք առանձնանում են բացառիկ հարուստ կոլորիտով, մեղմ, հնչյունային վառ երանգների հակադրությամբ: Այդ ոլորտի գլուխգործոցներից է դաշնամուրային 24 պրելյուդների երկու տետրը (1910-1913): Յուրաքանչյուր պրելյուդ ինքնուրույն, ավարտուն պիես է, իմպրեսիոնիստական պատկեր՝ գաղափարն ընդգծող խորագրով: Ազատություն տալով կատարողին, Դեբյուսին անվանումները տալիս է պիեսների վերջում, որոնց թեմատիկան բազմազան է: Բնապատկերների շարքին են դասվում «Առագաստներ», «Հավամրգի», «Մառախուղ», «Հողմը հարթավայրում», «Ի՞նչ է տեսել արևմտյան քամին» պրելյուդները: Ֆրանսիայում արևմտյան քամին փչում է օվկիանոսից՝ բերելով իր հետ անձրև և մառախուղ: Երաժշտությունը կրակոտ, ռոմանտիկ բնույթի է, որը միաժամանակ հասնում է դրամատիկ թափի (3. էջ 224), «Քայլեր ձյան վրա», «Մեռած տերևներ» և այլն: Դիմանկարներ՝ «Վուշի գույնի մազերով աղջիկը», «Էքսցենտրիկ գեներալ Լավիմը», «Հարգանք մատուցելով Ս.Պիկվիկին (վերջինս Չառլզ Դիկենսի վեպի հերոսն է):

Գրեթե բոլոր պրեյուդներում Դեբյուսին առավելությունը տալիս է լույսին, երանգապնակի գորշ գույներից անցնելով վառ, լուսարձակող, պայծառ գույների:

«Լուսնի լույսը» Դեբյուսիի սիրելի թեմաներից է, որին տվել է յուրօրինակ մեկնաբանում: Այստեղ հանդիպում ենք մեղմ, հարմոնիկ հնչողություն, վարընթաց պասաժների նուրբ պատկեր, կոնտրաստային ռեգիստրների կիրառում, որոնք հակադրվում են «հեռավոր» ակորդներին: Պրեյուդներում հաճախակի հանդիպող, այստեղ ևս կոմպոզիտորն օգտագործել է ակտիվ, փոփոխական ռիթմիկ պատկերներ և այնպիսի շարադրմամբ, կարծես դրանք նշմարվում են շատ հեռվից՝ հիշեցնելով մերթ փափ, մերթ էլ՝ երթ: Դեբյուսին լուսնի լույսի, տոնական խնջույքի հեռավոր հնչողության, իմպրեսիոնիստական ինքնատիպ նոկտյուրններ պատկերելու բացառիկ վարպետներից է: Այստեղ նա լուսաստվերների զգացողությունն է կերտել, իսկ պարային կամ երթային ֆրագմենտում հնչյուններն ի հայտ են գալիս շտրիխի տեսքով:

«Հրավառություն»-ում մեջբերել է «Մարսելիեզի» մեղեդին: Դա հիրավի, թռչող հրթիռի պատկեր է ստեղծում: Կոմպոզիտորը կիրառել է չընդհատվող, հստակ ռիթմիկ շարժման հնարներ (սկզբում դրանք արագ տրիոլներ են՝ սև ու սպիտակ կիսատոների զուգակցմամբ): Հանդիպում են մարտելլատո տրեյներ, արպեջոյատիպ պասսաժներ, որոնք միջամտվում են կարճ, հրամայական բացականչություններով: «Հրավառություն»-ը հետաքրքրական է որպես իմպրեսիոնիստական վիրտուոզ տեխնիկայի ցուցադրում՝ լուսաստվերների էֆեկտի լայն կիրառմամբ և կտրուկ շտրիխներով:

Կանգ առնենք այս երկու պրեյուդի՝ «Լուսնի լույսը (ըստ Լոտիի)» և «Հրավառություն» կենցաղային տեսարանի վրա: Դրանց մեկնաբանումը տարբեր կատարողներ, այդ թվում նաև անվանի Աննա Ամբակումյանը իրենց կատարողական արվեստի բաղկացուցիչ են դարձրել:

Դանաշված դաշնակահարուհի, արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Աննա Ամբակումյանը շուրջ 30 տարի համերգային շրջագայություններ է կատարել Մովսեսական Միությունում և նրա սահմաններից դուրս: Կ.Իզումնովի և Լ.Օբորինի երբեմնի սանը ժառանգել է ռուսական դաշնամուրային դպրոցի լավագույն ավանդույթները: Նրա կատարումներն աչքի են ընկնում կերպարային վառ բնույթով, ինքնատիպ մեկնաբանություններով: Դեբյուսիի «Հրավառություն», «Լուսնի լույսը» պրեյուդների մեկնաբանումը, դաշնակահարի կատարմամբ արված է 1980թ. «Մելոդիա» ֆիրմայի իրականացրած ձայնապնակի ունկնդրումով: «Լուսնի լույսը» պրեյուդը Ա.Ամ-

բակումյանի մեկնաբանությամբ առանձնանում է թավշյա հնչողությամբ: «Հրավառություն» պրելյուդի կատարումն ավելի ազատ է: Առավել արտահայտիչ ու վառ է հնչում պրելյուդի միջին հատվածը (scherzando), ապա վերստանում նախկին հնչողությունն ու արտահայտչամիջոցների վերարտադրման չափավորությունը:

Փոլ Յակոբսը՝ 20-րդ դարի երաժշտության լավագույն մեկնաբանողներից է: Ծնվել է Նյու-Յորքում, բնակվել Եվրոպայում, համագործակցել Պիեռ Բուլեզի և այլ նշանավոր երաժիշտների հետ: Հանդես է եկել և՛ որպես մենակատար, և՛ որպես անսամբլիստ՝ հավատարիմ մնալով 20-րդ դարի երաժշտությանը: 1961թ-ից Յակոբսը դարձել է Նյու-Յորքի ֆիլհարմոնիայի մենակատարը, իսկ 1974-ից նշանակվել է նույն նվագախմբի կլավեսինահար: Նա Նյու-Յորքի Բրուքլինի քոլեջի պրոֆեսոր է: «Լուսնի լույսը» պրելյուդի Փ.Յակոբսի մեկնաբանումը առանձնանում է դարձյալ թավշյա հնչողությամբ, արձագանքային էֆեկտներով, տեմպն ավելի դանդաղ է, նվագ զգացմունքայնությամբ՝ տուրք տալով կատարողական իմաստին: «Հրավառություն» պրելյուդում նկատելի են կատարողական փայլուն տեխնիկան, պատկերավորությունը, դարձյալ նվագ զգացմունքայնությունը, հնչողությունը թավշայինից անցել է փայլուն հնչողության:

Փիտեր Ֆրենքլը՝ ամվանի դաշնակահար, ծնվել է Բուդապեշտում, վաղ տարիքից էլ ի հայտ եկել նրա կատարողական տաղանդը և 12 տարեկանում փայլուն կերպով տվել է առաջին մենահամերգը: Աշակերտել է պրոֆեսոր Լայոս Հարնադին, որն էլ ուսանել է Բ.Բարտոկի մոտ (Լիստի ակադեմիայում): Սովորել է նաև Լեո Վայների, Ջոլտան Կոդայի, Մարգարիտ Լոնգի մոտ: Սի շարք միջազգային մրցույթների հաղթող է՝ Բուխարեստ, Վարշավա, Բրյուսել: 1958թ-ին Լիստի անվան դաշնակահարների միջազգային մրցույթի մրցանակակիր է, իսկ 1959-ին Ֆրենքլը Ռիո-Դե Ժանեյրոյի միջազգային մրցույթի գլխավոր մրցանակակիր: Նրա դերը մեծ է նաև կամերային երաժշտության ասպարեզում՝ ջութակահար Գեորգի Փաուքի հետ հանդես է եկել կամերային երաժշտության փայլուն մեկնաբանմաներով: «Լուսնի լույսը» Ֆրենքլի կատարմամբ հնչում է հնչյունաարտաբերման մեղմությամբ, պահպանված է եթերայնությունն ու թափանցիկությունը: Դաշնակահարը հնչյունը լսում է նախքան այն վերցնելը, շատ կերպարային է, գունեղ, միևնույն ժամանակ մուրբ: Կատարման մեծահաստիսպ արտահայտչամիջոցներ է կիրառել «Հրավառություն» պրելյուդում՝ ավելին, այստեղ, ստեղծագործությանը համահունչ, կարծես մանր, անչափ փայլուն մարգարտաշար լինի:

Լորին Հոլանդեր՝ սերում է երաժիշտներ՝ Մաքս և Մերի Հոլանդերների ընտանիքից: Երաժշտական ընդունակություններն ի հայտ են

եկել վաղուց՝ նախ չորս տարեկանից նվագել է ջութակ, իսկ 5-ից՝ դաշնամուր: 11 տարեկանում որպես դաշնակահար նվագել է հեղինակավոր Կարենգի Հոլում: Սովորել է Ջուլիարդի երաժշտական բարձրագույն դպրոցում: Մենահամերգներով հանդես է եկել ԱՄՆ-ի, Եվրոպայի հայտնի նվագախմբերի հետ: Առանձնահատուկ հակում ունի ժամանակակից այլ ոճերի նկատմամբ՝ ռոք, ջազ: Պատահական չէ հիշյալ ստեղծագործությունների նրա յուրօրինակ մեկնաբանումը: «Լուսնի լույսը» և «Հրավառություն» պրելյուդներում կատարման բոլորովին նոր մոտեցում է՝ շատ կտրուկ, չոր (հատկապես առաջին պրելյուդում, վերևի հնչյունները վերցնում է առանց պեդալի, ինչը չկար հիշյալ դաշնակահարների մոտ), պահպանված են ավանգարդիստական կատարողական չափանիշները: Այս ամենին զուգահեռ աչքի է զարնում հնչողության փայլը, հնչեղությունը, կերպարայնությունը: «Հրավառություն» պրելյուդի միջին մասում (Scherzando) որը հակադրվում է նախորդող և հաջորդող հատվածներին, նկատվում է դինամիկայի ուժգին աճ, փոքր ինչ կտրուկ:

Ալեքսեյ Լյուբիմով – աշխարհահռչակ դաշնակահար, աշակերտել է Հ.Նեյհաուզին, ապա Լ.Նաումովին: Այսօր նա ամբողջ աշխարհում հայտնի է ժամանակակից երաժշտության իր ինքնատիպ, բացառիկ կատարումներով: Միջազգային մի քանի մրցույթների դափնեկիր է, որոնց թվում 1965թ. Ռիո-Դե Ժանեյրոյի միջազգային մրցույթի առաջին մրցանակակիր: «Լուսնի լույսը» պրելյուդի նրա կատարումն առանձնանում է թավշյա փայլուն հնչողության միջինով, տեմպն ավելի զուսպ է, խորհրդավոր, «միստիկ» բնույթի է, անչափ կերպարային, գունեղ: Կոմտրաստային հատվածներում էլ պահպանված է ուժգնության զսպվածություն: «Հրավառություն»-ն ընկած է նրբության չափազանցության մեջ, առկա է ներքին դինամիզմ, ավելի թեթև է, եթերային: Միջին մասից, որ նախորդների մոտ առկա էր դինամիկայի կտրուկ աճ, Լյուբիմովն այն անցնում է աննկատ, ապա հաջորդող նվագումը էլ ավելի է մարում, կարծես հեծվից է նշմարվում: Ինչպես դաշնակահարի բոլոր կատարումներում, այստեղ ևս նա ի հայտ է բերում տեխնիկայի փայլուն տիրապետում, երաժշտության յուրօրինակ զգացողություն, լռությունն անգամ լսում է:

Ստանիսլավ Նեյհաուզ – նշանավոր դաշնակահար Հենրիխ Նեյհաուզի որդին, ժառանգելով հորից կատարողական արվեստի նրբին գաղտնիքները ունկնդրին ներկայացել է առանձնահատուկ ոճով: Նրա կատարումներում առկա են մտքի և զգացմունքի բարձր կուլտուրա, հոգեբանական նյութանքների հարստություն, երաժշտական զգացումների նրբություն: Նա հուզական վիրտուոզության կերպար է: Հոր, տատիկի՝ Օլգա Նեյհաուզի մոտ պարապելուց հետո ուսումը

շարունակել է Վալերիա Լիստովայի մոտ (Գնեսինների անվան երաժշտական դպրոց), իսկ կոմսերվատորիայում աշակերտում է Վլադիմիր Բելովին: 50-ական թվականներին հայր և որդի Նեյխաուզները համերգային շրջագայություններ են կատարել՝ նվագազանկում ընդգրկելով Մոցարտի, Շումանի, Դեբյուսիի, Ռախմանինովի ստեղծագործությունները: Ս.Նեյխաուզի կատարումներն աչքի են ընկնում բացառիկ ազատությամբ՝ իմպրովիզացիոն բնույթով, ունկնդրին փոխանցում կենդանի, վառ և գունեղ կերպարներ: Ամեն անգամ նա հանդես էր գալիս նորովի, երբեք չէր պահպանում կատարողական միատեսակություն, ստատիկություն:

Դեբյուսիի հիշյալ պրելյուդները նրա մեկնաբանմամբ հնչում են առանձնակի փայլով, մանրանվագային նրբին քնքշությամբ, վառ, գունեղ, կենդանի շնչով համակված: Կոմտրաստներն ընդգծված են սահուն անցումներով, ապահովված է ուժգնության մեղմ դաշտ:

Ի մի բերելով տարբեր ոճի այդ դաշնակահարների կատարումները, կարելի է նկատել, որ նրանցից յուրաքանչյուրի մեկնաբանումն ընդհանուր առմամբ մեկ առանցքի շուրջ է պտտվում՝ պատկերել իմպրեսիոնիստական մթնոլորտն իր կերպարներով, գույներով, եթերայնությամբ, թափանցիկությամբ, կենդանի շնչով, լույսի և ստվերի խաղերով:

Դեբյուսիի դաշնամուրային 24 պրելյուդները նրա պիանիզմի հանրագումարն են կազմում, ավելին՝ նրա ստեղծագործության «միկրոկոսմոսը»: Ունեն բացառապես կատարողական հետաքրքրություն, որոնք հարստացրել են դաշնամուրային գրականության անկրկնելի էջերը: Այդ պրելյուդներն աշխարհի անվանի դաշնակահարների նվագազանկ են ընդգրկվել և հաճախ կատարվում են բազմաթիվ երկրներում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒՅԹՈՒՆ

1. Алышванг А., Дебюсси, М.: Музгиз., 1935.
2. Кремлев Ю., Клод Дебюсси, М.: Музыка., 1965.
3. Мартынов И., Клод Дебюсси, М.: Музыка., 1964.

Իսրայելյան Անահիտ Ռաֆայելի

դաշնակահար, Կոմիտասի անվան ԵՊԿ կամերային
անսամբլի ամբիոնի դոցենտ

ՊՐՈԿՈՅԵՎԻ ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՍՈՒԻԻ ԵՐԿՈՒ ՍՈՆԱՏՆԵՐԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՏԵՍԱՆԿՅՈՒՆԻՑ

Աշխատանքում, երաժշտական գրականության ուսումնասիրության հիման վրա ներկայացված է Պրոկոֆևի ջութակի և դաշնամուրի երկու սոնատների վերլուծությունը, երկու գործիքի փոխադարձ կապը, որոշ տեմպային, թեմատիկ, լադային, հարմոնիկ խնդիրներ, որոնք հետաքրքրական կլինեն հատկապես ուսանողների և դասախոսների համար:

Կամերային անսամբլի դասարանում շատ կարևոր է երկացանկի ճիշտ ընտրությունը: Ուսումնառության սկզբնական շրջանում ուսանողի ստացած գիտելիքների ու փորձի շնորհիվ աստիճանաբար բարդանում և բազմաբնույթ են դառնում նրա հետագա ծրագրերը: Անցնելով դասական, ռոմանտիկ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների վրա հիմնված մի դպրոց, ուսանողը ի գործ է ճիշտ ընկալել և մեկնաբանել XX դարի երաժշտությունը:

Մեր կարծիքով կարելի է ներածական խոսքով, ընդհանուր ուրվագծերով ուսանողին ներկայացնել XX դարի արվեստի մի քանի ճյուղ (գրականություն, կերպարվեստ, երաժշտություն):

Ինչպես հայտնի է, արվեստը, մասնավորապես երաժշտությունը անբաժան են գաղափարախոսությունից: Այն գիտակցորեն կամ ենթագիտակցորեն արտացոլում է տվյալ ժամանակաշրջանի քաղաքական կոնցեպցիաները:

Պրոկոֆևր վառ անհատականություն է, որի ստեղծագործությանը հատուկ են երաժշտական կերպարների մեղմությունը, սուր երգիծանքը, էպիկական փառափառությունը: Նրա մեղեդիները կարող են լինել շատ երազկոտ, կամ «չոր»: Պրոկոֆևրի հատուկ են նաև սկերգոյատիպ, աշխույժ տրամադրությունը, հաճախ քայլերգային, կամ պարային ռիթմերը: Կոմպոզիտորի երաժշտությունը շատ հարուստ է և արտահայտիչ (1. էջ 169):

Ս.Պրոկոֆևր ապրել և ստեղծագործել է XX դարի առաջին կեսին: Նա ապրել է I համաշխարհային պատերազմի, Հոկտեմբերյան հեղափոխության, ստալինյան ռեպրեսիաների, II Համաշխարհային պատերազմի ժամանակաշրջանը: Եվ բնական է, որ այս բոլոր

երևութներն իրենց ազդեցությունը թողել են Պրոկոֆևի ստեղծագործությունների վրա:

Ստեղծագործական առաջին փորձերը կատարել է դեռևս 6 տարեկան հասակում: Ամբողջ կյանքի ընթացքում կոմպոզիտորը գերադասել է ընթանալ նորարարի բարդ, համարձակ ուղիով, այլ ոչ թե արդեն հարթեցված, ծեծված ճանապարհներով: Նրա ստեղծագործությունները խորհրդանշեցին երաժշտական նոր դարաշրջանի սկիզբը, որը փոխարինեց ճոխությանն ու երկարաբանությանը հակված ուշ ռոմանտիզմին և հակադրվեց նրբին և փխրուն արվեստ սերմանող իմպրեսիոնիզմին: Պրոկոֆևի երաժշտությունը աչքի է ընկնում առնական, փոքր-ինչ կոպտությամբ, անսահման կենսասիրությամբ, ակտիվությամբ և դինամիզմով:

Կոմպոզիտորի հետաքրքրությունների շրջանակը շատ լայն է և բազմաժանր: Նրա երաժշտական ժառանգությունը հարուստ է թե մեծ (սիմֆոնիա, բալետ, կանտատա, կոնցերտ, սոնատա և այլն), թե փոքր կտավի (մանրանվագ, պիես, ռոմանս և այլն) ստեղծագործություններով:

Հիմնալի դաշնակահար Պրոկոֆևը ամբողջ կյանքի ընթացքում սեր և հետաքրքրություն է դրսևորել ջութակի նկատմամբ, այս գործիքի գեղարվեստաարտահայտչամիջոցները համարելով շատ հարուստ, բազմազան և անսպառ (2. էջ 102): Նա մեծ հաճույքով էր կատարում ջութակի և դաշնամուրի սոնատները, բազմիցս ելույթներ ունենալով զանազան երկրներում, տարբեր ջութակահարների հետ: Հիմնալի գիտեր Մոցարտի, Բեթհովենի, Բրամսի, Ֆրանկի, Հենդելի և Դեբյուսիի ջութակի սոնատները: Իր ստեղծագործական կյանքի ամբողջ ընթացքում համագործակցել է բազմաթիվ ջութակահարների (Պավել Կոխանսկու, Յոզեֆ Սիգետիի, Յաշա Հայֆեցի, Սամուիլ Դուշկինի, Մարսել Դարյեի, Ռոբերտ Սյոտանսի, Ալեքսանդր Մոսկովսկու, Դավիթ Օյստրախի, Դմիտրի Ֆիգանովի, Վասիլի Ըրիմսկու, Բորիս Գոլդշտեյնի) հետ: Այս ջութակահարները մասնակցում էին Պրոկոֆևի կամերային և ջութակի համար գրված ստեղծագործությունների տարածման գործին, իսկ նրանցից ոմանք օգնում էին կոմպոզիտորին խմբագրել ստեղծագործությունները:

Դեռ պատանական տարիքում նա գրել է ջութակի իր առաջին, դո մինոր Սոնատը: Ջութակի սոնատների ստեղծմանը նախորդում էր ժամանակակից և դասական սոնատների մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը: Ինչպես արդեն նշվեց, մեծ է եղել ջութակահարների դերը նրա կյանքում: Անհրաժեշտ է նշել հատկապես Դավիթ Օյստրախին, որը մեծ ներդրում ունի կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների տարածման և խմբագրման գործում: Հենց նրան է նվիրված կոմպոզիտո-

րի ջութակի առաջին Սոնատը: Օյստրախի հետ համագործակցելու շնորհիվ իրականացավ Ֆլեյտայի սոնատի ջութակի տարբերակը (օր. 94):

Ջութակի առաջին Սոնատ (օր. 80)

«Երաժշտությունից ստացած տպավորությունը մեծ էր, - գրել է Դ.Օյստրախը, - կարծես ներկա ես մի շատ մեծ և նշանակալի երևույթի և առանց չափազանցության պնդում եմ, որ տասնյակ տարիների ընթացքում, համաշխարհային կամերային, հատկապես ջութակի համար գրված այսքան գեղեցիկ և խորիմաստ երաժշտություն ես չեմ լսել» (3. էջ 213):

1938 թվականին, Փարիզում, Հենդելի երաժշտության տպավորության տակ Պրոկոֆևը մտահղացավ գրել այս սոնատը: Այն ավարտեց միայն 8 տարի անց, 1946 թվին: Այսպիսով, առաջին Սոնատը ավարտեց Սոնատի օր. 94 ջութակի տարբերակը գրելուց հետո, որը հայտնի է որպես երկրորդ Սոնատ (օր. 80): 1938 թվին, «Ալեքսանդր Նևսկի» կանտատից հետո Պրոկոֆևը մտադրվեց գրել ջութակի f-moll Սոնատը:

F-moll Սոնատը էպիկական բնույթի լավագույն ստեղծագործություն է, որտեղ հառնում են հայրենիքի անցյալի պատկերները, կոմպոզիտորի երազանքը իր ժողովրդի ճակատագրի մասին: Ընդամենը մի քանի օրվա ընթացքում ուրվագծվեց առաջին մասի սկիզբը, երկրորդ մասի համարյա ամբողջ էքսպոզիցիան և երրորդ մասի հիմնական թեմաները: Առաջին սոնատում շարունակվում էին հայրենասիրական հերոսական գաղափարները, որոնք իրենց վառ մարմնավորումն ստացան «Ալեքսանդր Նևսկի» կանտատում և «Իվան Ահեղ» կինոնկարի համար գրված երաժշտության մեջ:

Այս ստեղծագործությունների հայրենասիրական հերոսական գաղափարները շարունակվում էին առաջին Սոնատում (2. էջ 102): Կոմպոզիտորի ստեղծագործական լեզուն աստիճանաբար էվոլյուցիայի է ենթարկվում: Նա որոնել է նորանոր արտահայտչամիջոցներ, որոնք կհարստացնեին և կընդարձակեին ռուսական ժողովրդական երաժշտության շրջանակները: Այս ժամանակաշրջանի ստեղծագործություններում մեծ տեղ է հատկացվում էպիկական «բիլինա-յի» ոճին և այն դառնում է կոմպոզիտորի շատ ստեղծագործությունների գլխավոր սկզբունքը, այդ թվում և ջութակի առաջին Սոնատում: Այս սոնատի առաջին կատարողը Դ.Օյստրախն էր: Նա գրում է. «Ես խորապես համոզված եմ, որ իր բովանդակությամբ և մտահղացման զարմանալի դրսևորմամբ, երաժշտական կերպարների գեղեցկությամբ (բավական է հիշել դանդաղ մասը) այս ստեղծագործությունը կարող է դրվել համաշխարհային գրականության մեջ եղած և միջազ-

գահին ճանաչում գտած ցանկացած սոնատի կողքին» (3. էջ 214):

Սոնատի առաջին մասը *Andante assai* իր բնույթով խիստ է, կարծես ներածություն լինի սոնատային ձևի համար: Երկրորդ մասը սոնատային ձևում է *allegro*, հաստատական, բուռն, լայնածավալ օժանդակ բեմայով: Երրորդ մասը դանդաղ է, թեթև և նուրբ: Չորրորդ մասը նպատակալաց է, գրված շատ բարդ չափով:

Ինչպես վերը նշվեց, առաջին մասը (*Andante assai*) իր բնույթով խիստ է և կարծես ողբերգական մախաբան լինի: Այստեղ հնչում է երկու բեմա-կերպար: Առաջինը տարեգրի անշտապ, խիստ, «վաղուց տեղի ունեցած» դաժան պատմության մասին է: Այս բեմայի մեղեդային պատկերը (համաչափ առաջընթաց է կվինտային «քայլերով») և ֆակտուրան (ցածր ռեգիստր, խիստ «ասկետիկ» օկտավային ունիսոն) վկայում են նրա էպիկական կառուցվածքի մասին:



Որպես առաջին բեմայի վառ հակադրություն հնչում է միջին էպիկոլոր *Andante* (*poco più animato*)



Այս կերպարը մարմնավորում է ժողովրդական ողբ: Մեղեդին խորապես գունազարդված է ռուսական ինտոնացիաներով, և ֆակտուրան համապատասխանում է ավանդական ռուսական եռաձայն երգին. ջութակի երկձայն երգի կուլմինացիոն պահին միանում է դաշ-

նամուրը, որը իրականացնում է Andante-ի առաջին էպիզոդը, որը քեմայում ներկայանում է առնական սկզբունքով, իսկ ջութակը, իրականացնում է գլխավոր դերը՝ երկրորդ էպիզոդում, առաջինի հետ կապը քնարականությունն է: Առաջին մասի երկու քեմաներն էլ հնչում են կենտրոնական կուլմինացիոն էպիզոդում: Ջութակի երգին զուգահեռ, ժամանակ առ ժամանակ, կրկնվում են սկզբի ահեղ ինտոնացիաները: Հեղինակը ընդգծելու համար դրանք առանձնացրել է շեշտով:

Շատ տպավորիչ է առաջին մասի ռեպրիզան: Այն ձևափոխված է հարմոնիկ տեսակետից և հագեցած՝ սեքստակորդների շղթայով: Գլխավոր քեման հնչում է չարագուշակ ահագանգի նման: Ջութակի «սառը» գամմայատիպ հատվածները լրացնում են էպիկական պատկերը:

Երկրորդ մասը (allegro) խտացնում է ամբողջ Սոնատի դրամատորգիական լուծումը: Այնտեղ նկարագրված են կովի դաժան տեսարաններ, արյունահեղ մարտեր, պատկերված անմիջական ձևով: Կոմպոզիտորը այս մասը վերնագրել է Allegro brusco – կտրուկ, կոպիտ allegro:



Գլխավոր քեման կտրուկ է, սուր անկյուններով (marcatissimo e pesante): Այն նկարագրում է թշնամու տձև կերպարը, նրա կոպիտ ոտնձգությունները: Պրոկոֆևրը այստեղ շռայլորեն օգտագործել է կտրուկ դիտմանն արտահայտչամիջոցներ, փոքր սեկունդաների շղթա, պոլիտոնայնություն, երբեմն երաժշտությունը ի հայտ է գալիս ատոմալ միջավայրում: Այս արտահայտչամիջոցները միանգամայն արդարացված են: Վայրի, բարբարոս բնույթը փոխանցվում է տեմբրի միջոցով, դաշնամուրի «չոր» օկտավաները և ջութակի հատուկ կոշտ, երբեմն էքսպրեսիոնիստորեն կոպիտ հարմոնիաները ընդգծվում են շեշտված marcato հարվածելով աղեղով ջութակի լարերին:

Գլխավոր քեման կարծես ջութակի և դաշնամուրի նվագաբաժին-

ների միջև մի կտրուկ, իրար ընդհատող ինտոնացիաների երկխոսություն լինի, որն ուղղակի տեսանելի է դարձնում բուք, մահաբեր ուժի ներխուժումը: Այս չարագուշակ կերպարին հակադրվում է «ոյուցազնական» օժանդակ պարտիան (eroico), որն ունի առնական կերպար և ընգծված քնարականություն: Այս մեղեդու հիմնական առանձնահատկությունն է ռուսական լայն օկտավաներով շարժումը, որն այստեղ հնչում է որպես զինվորական գործողությունների հրավեր: Էքսպրզիցիայի եզրափակող մասն ամենից ավելի գործունյա է իր տրեմերով, որի ինտոնացիաները առաջացել էին գլխավոր և օժանդակ թեմաները կապող էպիզոդի ընթացքում:

Մշակման մասում լայն զարգացում են ստանում երկու allegro թեմաները: Գլխավոր թեմայի երկրորդ տարրը մույնպես ենթարկվում է ինքնուրույն զարգացման: Նրա խստաշունչ ինտոնացիաների մեջ պատկերված են դաժան մարտերի արձագանքները: Հենց այս ինտոնացիաներից սկիզբ է առնում նոր թեմա (մշակման մասի կենտրոնական հատվածում) Poco più tranquillo, որն իր բնույթով ավելի մեղեդային է և հանգիստ:



Ի դեպ, այս թեման մույնպես շարադրվում է արդեն մեզ ծանոթ, ժամանակ առ ժամանակ հնչող, չարագուշակ «Երեք հարվածների» (գլխավոր պարտիայի) ֆոնի վրա: Այս հնարքը հնարավորություն է տալիս զարգացնել և միահյուսել սոնատային ձևի բոլոր հատվածները: Ռեպրիզան ավելի հակիրճ է: Գլխավոր թեման այստեղ հնչում է միայն մեկ անգամ և կողայում, տրիոյների հորձանքում այն վերջնականապես հաստատում է «պատերազմական» տրամադրությունը:

Երրորդ մասը (Andante) քնարական է, դաժան սոնատային ձևից հետո հնչում է որպես լիցքաթափում: Այս մասի հիմքում՝ կանացի գեղեցկությամբ օժտված հիմնական մեղեդին tenero et espressivo (նուրբ և արտահայտիչ) նման է հոգեզմայլ օրորոցային, որը հնչում է համաչափ ելևէջող ֆոնի վրա:



26



Երգային բնույթին համապատասխան, գլխավոր թեման համարյա միշտ հանձնարարվում է ջութակին: Որոշ տեղերում մեղեդին կրկնօրինակվում է դաշնամուրի բասերում, այս ֆակտուրան ի հայտ է գալիս զգացմունքների լարվածության զագաթնակետին: Կերպարը ամբողջականացնելու գործում մեծ դեր է կատարում օստիննատային նվագակցությունը (սեքստոլներով ֆիգուրացիան): Երրորդ մասն իր բնույթով հովվերգական է: Այն ավելի ընդգծված է ռեպրիզայում: Andante –ի միջին մասը մի քիչ ավելի աշխույժ է, նրբագեղ և հիմնված կարճ, բայց արտահայտիչ դարձվածքի վրա: Այս հատվածի երաժշտությունը մոտ է Պրոկոֆևի բանաստեղծական կերպարներով հագեցած վալսերին: Այստեղ մեղեդին նուրբ է, փխրուն և շատ երագլուտ: Միջին էպիզոդում երաժշտությունը աստիճանաբար աշխուժանում է, ձեռք բերում զգացմունքային հագեցած և թանձր գույներ: Վալսի մեղեդին ներբաշվում է մեկ այլ միջավայրի մեջ և հետզհետե միաձուլվում նոր, ավելի դրամատիկացված հյուսվածքում: Առաջին հատվածի գրեթե լրիվ կրկնությունից հետո կենտրոնական էպիզոդի զգացմունքների պայթյունին որպես հակակշիռ հետևում է աստիճանական մարումը, երաժշտության հանգստացումը: Հեղինակի այս հայտնագործության միջոցով տևական դանդաղեցումը բերում է հանգիստ վիճակի:

Չորրորդ մասը – Allegrissimo Սոնատի դրամատուրգիական զարգացման զագաթնակետն է: Այս մասի էպիկական, հանդիսավոր երաժշտությանը միաձուլվում են «պատերազմական» երկրորդ մասի և առաջին մասի բիլինային հատվածները: Այս ամենը ֆինալին տա-

լիս է ընդհանրացնող վերջաբանի նշանակություն: Ի տարբերություն սովորական սոնատային Allegro – ի Պրոկոֆևի այս սոնատում գլխավոր թեման իր սկզբնական ձևով հնչում է երկու անգամ (էքսպոզիցիայում և մշակման մասում), երրորդ անգամ այն հնչում է Poco meno: Օժանդակ թեման (poco più tranquillo) բացի էքսպոզիցիայից հնչում է մաս կողայի վերջին տակտերում իբրև մարդասիրական սկզբունքի և բարձր գաղափարների մուկետիկ: Մշակման մասում ի հայտ են գալիս առանձին, անճանաչելիության հասած օժանդակ թեմայի տրանսֆորմացիայի ենթարկված պատառիկներ, կոնտրապունկտով միացած գլխավոր թեմայի հետ: Ռուսական ժողովրդական երգի տարրերը դրսևորված են գլխավոր թեմայի լադային-մեղեդային կառուցվածքի յուրահատկությունների (լիդիական լադ), ինչպես մաս ռիթմի մեջ (5/8, 7/8, 8/8):

Գլխավոր թեման հետևողականորեն անցնում է տոնայնական տարբեր հարթություններով (F-dur, B-dur, C-dur և նորից F-dur): Տպավորություն է ստեղծվում, որ այս մեղեդին կատարում են երգչախմբի տարբեր ձայները: Եզրափակիչ մասում նորից հնչում են սոնատի երկրորդ մասի «երեք ահեղ հարվածները», հիշեցնելով ողբերգական իրադրությունների մասին: Հեղինակը այս ձայները նշում է ff feroce (ահեղ, դաժան): Շատ տպավորիչ է ֆինալի եզրափակող հատվածը. նախ հնչում է Poco meno եպիգոդը (ռեպրիզա-կոդա), որտեղ մեկը մյուսին ընդհատելով լսվում են որոշ չափով ձևափոխված գլխավոր թեման և զամմայատիպ դարձվածքները, ավետելով առաջին մասի բիլինային կերպարի վերադարձը:

Այնուհետև հնչում է «վերջաբանը»: Andante assai, comme prima:

Պրոկոֆևը բազմիցս դիմում է առաջին մասի կրկնողությանը: Այն հնչում է մաս ցիկլի մյուս մասերում և հատկապես ֆինալում, ընդգծելով ստեղծագործության հիմնական կերպարը, նրա սկզբնական մտահղացումը:

Այս Սոնատը (օր. 80) առաջին անգամ կատարել են Դ. Օյստրախը և Լ. Օբորինը 1946 թվականի հոկտեմբերի 23-ին, Մոսկվայում:

Երկրորդ Սոնատ (օր. 94 bis)

Սա օր. 94 Ֆլեյտայի և դաշնամուրի Սոնատի տարբերակն է: Այս ստեղծագործությունը հեղինակը ավարտել է ավելի շուտ, քան առաջին Սոնատը՝ 1943 թվին: Սոնատի ջութակի փոխադրումը Դ. Օյստրախի մտահղացումն է: Դա դժվար չէր, քանի որ ֆլեյտայի նվագաբաժնի ջութակի փոխադրումը հարմար է, փոփոխությունները նվագազույն էին և դրանք վերաբերում էին միայն շարիխներին: Դաշնամուրի նվագաբաժինը մնաց անփոփոխ: Ի տարբերություն առաջին Սոնատի էպիկական հերոսական բնույթին, երկրորդ Սոնատը քնա-

րական է, պարզ և ունի նուրբ կերպարներ: Հեղինակը գրում է. «Ես ուզում էի որ Սոնատը հնչի լուսավոր և թափանցիկ գույներով»: Կոմպոզիտորի համար օր. 94 Սոնատը յուրօրինակ լիցքաթափում էր «Պատերազմ և խաղաղություն» օպերայից, դաշնամուրային 7-րդ Սոնատից և այլ մեծակտավ երկերից հետո:

«Դասական» ստեղծագործությունները կոմպոզիտորի կյանքում մեծ և ծանրակշիռ տեղ են գրավում: XX դարի «նեոկլասիցիստական» տենդենցները իրենց յուրահատուկ վերաիմաստավորումն ստացան Պրոկոֆևի երկերում: Կոմպոզիտորը, նկատի ունենալով «հին, բարի ժամանակները», երբեմն կես կատակ, երբեմն լուրջ, ժամանակակիցներին ասել է. «Ինչ հսկա ուժ է թաքնված վաղեմի, երբեմն հին թվացող արվեստի մեջ»: Նա յուրովի է համադրում «հին» և «ժամանակակից» հասկացողությունները, և երևի հենց այստեղ է Պրոկոֆևի ստեղծագործությունների հմայքը:

Երկրորդ սոնատում դասական խիստ կառուցվածքը, պարզությունն ու թափանցիկությունը զուգահեռ կապի մեջ են ժամանակակից այնպիսի հնարների հետ, ինչպիսիք են մաժոր-մինորային վերադասավորությունները, մոդուլյացիոն շարժումները կես տոնով, մեկ տոնով և այլն:

Երկրորդ սոնատին բնորոշ են կերպարների հստակությունը և պարզությունը, նրանց բնական զարգացումը: Վառ կերպով նշվում են կառուցվածքի սահմանները յուրաքանչյուր մասում, ընդգծելով մտքի կանոնավոր դասավորությունը, առնականությունը և այդ երաժշտության կանոնավոր, «առողջ» ոգին:

Առաջին մասը – Moderato 4/4: Այստեղ գերիշխում է պատանեկան ուրախ տրամադրությունը:



Թեմաները լակոնիկ են և առհասարակ ամբողջ էքսպոզիցիան հակիրճ է, գերծ ավելորդաբանությունից: Հեղինակը դնում է կրկնության նշան՝ հնարը և կրկնում է Հայդնի և Մոցարտի ավանդույթները (2. էջ 102): Այստեղ նրանց միջև, չկան կերպարների վառ հակադրություններ, դրամատիկ բախումներ, սուր կոնֆլիկտայնություն: Գլխա-

վոր թեման մեղմ է, երազկոտ: Այն աստիճանապար փոխվում է բնույթով իրեն հարազատ, թեթև օժանդակ թեմայի: Կոմպոզիտորի սիրելի կետագծված ռիթմը մեղեդուն տալիս է անկրկնելի նրբագեղություն, միևնույն ժամանակ քնքուշ, փաղաքշական տրամադրություն: Օժանդակ թեմայում ի հայտ են գալիս մոդուլյացիոն շարժումներ կես տոնով կամ մեկ տոնով: Շատ կարճ է եզրափակող պարտիան: Այն ընդամենը բաղկացած է չորս տակտից: Այս թեման որոշ չափով ընդլայնվում է առաջին մասի վերջում, որտեղ հանդես է գալիս որպես կոդա, չնայած մի քիչ ավելի ծավալուն չափերին, այն այստեղ ևս հակիրճ է: Ոչ մեծ մշակման մասում անսպասելի ի հայտ են գալիս ֆանֆարային ինտոնացիաներ, որոնք սկիզբ են առել գլխավոր թեմայի տրիոլային ֆիգուրացիաներից: Նրանք հանդես են գալիս որպես այս մասի «շարժիչ ուժ», որն ամբողջ մասին աշխուժություն է հաղորդում: Առաջին մասն ավարտվում է հանգիստ ու խաղաղ:

Սոնատի երկրորդ մասը սկերցո է (Presto 3/4): Սկերցոզայնությունը այն ոճն է, որը հատկապես մոտ է Պրոկոֆևի ստեղծագործությանը: Այստեղ գեղարվեստական կերպարի դիապազոնը շատ մեծ է՝ բարի կատակից մինչև խիստ հեզմանք, կամ չարախնդրություն: Երկրորդ սոնատի սկերցոյում (II մաս) գերիշխում է բարի կատակը և ոչ թե չարախնդրությունը: Առաջին թեմայի կատակային բնույթը կապված է մասնավորապես երկու և երեք քառորդայնության միացումից: Ըստ էության թեման երկու քառորդ է, բայց շարադրված է 3/4 չափում:



Թեթև, քիչ պարային առաջին թեման փոխվում է երկրորդով: Այս մեղեդին թեև արտաքնապես մի քիչ սուր է, բայց խորքում թաքնված են քնարական զգացումներ: Կարճ, վալսային հատվածները հնչում են որպես անցյալի հիշողություններ: Շատ ինքնատիպ է սկերցոյի միջին մասը: Մեղեդին երգային է, քմահաճ մաժոր-մինորային խաղով: Դաշնամուրի նվագակցության մեջ հնչում են «դատարկ» կվինտաներ, իսկ երաժշտության կերպարային ամբողջ կառուցվածքը հիմնված է հնագույն ռուսական երաժշտության վրա:



Այս փոքրիկ էպիզոդը շատ ճկուն կերպով կապում է «հնագույն-ռուսական» թեման գլխավոր մեղեդու ինտոնացիաների հետ և հանգեցնում ռեպրիզային, որը համարյա նույնությամբ կրկնում է սկզբի հատվածը: Սկերցոն ավարտվում է սեղմված, նպատակալաց կողա-յով:

Երրորդ մասը դանդաղ է, քնարական Andante, պարզ է, քափան-ցիկ, կարծես ջրաներկով նկարած, հագեցած տիպիկ ռուսական հո-գեհարազատ, ջերմ գեղեցիկ մեղեդիով:



Առաջին հատվածը (Andante, գրված պարզ եռմասանի ձևով) իր մեջ խտացնում է ամբողջ մասի երգային կերպարը: Զարդարված է գեղեցիկ հարմոնիաներով, անսպասելի մոդուլյացիոն շարժումներով, ինքնատիպ ենթաձայներով: Այս բոլորը նպաստում են պատկերելու երագող, խորանձնական, մտերիմ բնույթը: Ավելի աշխույժ է միջին էպիզոդը, որը ոչ թե չի հակադրվում առաջատար թեմային, այլ նոր հիմքերի վրա շարունակում և զարգացնում է այն:

Շատ հետաքրքրական են կառուցվածքը և իմպրեսիոնիստական գույները: Ֆիգուրացիոն զարդարանքները շարունակում են իրենց համաչափ, հանդարտ հոսքը ռեպրիզայում: Առաջին թեման հնչում է դաշնամուրով, կապվելով միջին էպիզոդի սեքստոլների հետ, որոնք կատարում է ջութակը: Եվ այսպես, ստեղծվում է այս հոյակապ երաժշտական կերպարի տպավորիչ «երկպալանությունը»:

Ֆինալը գրված է ռոնդո-սոնատի ձևով, *Allegro con brio*:

Այս մասը ցայտուն, ուրախ երաժշտական պատկերների մի շղթա է: Այստեղ դրսևորվում են Պրոկոֆևիին հատուկ հատակ, որոշակի, գրեթե տեսանելի և շոշափելի երաժշտական կերպարներ, որոնք արագ-արագ կինոկադրի մնան փոխարինում են իրար: Գլխավոր թեման գրված է զավեշտական քայլերգի ձևով: Մեղեդային ֆիգուրների կրկնությունը, առանձին հատվածների մնանեցումը պոպուլյար քայլերգերի ինտոնացիաներին, ստեղծում է փողային նվագախմբի հնչողության տպավորություն:



Հումորով է գրված մաս կապող մասը, իր արհեստական շտապողականությամբ, թմբուկային ոճի մեղեդային նկարագրով, որը շուտասելուկ է հիշեցնում: Օժանդակ թեման (*Poco meno mosso*) հիմնական դեր է կատարում ֆինալի դրամատուրգիայում: Այստեղ ի հայտ է գալիս կոմպոզիտորի ստեղծագործական անսահման երևակայությունը:



Նորից հառնում է երաժշտական կերպարի երկալանային ձևը: Մի կողմից համաչափ շարժումով սողացող մեղեդին, որը սկզբում հնչում է օկտավաներով, հիշեցնելով դաշնամուրային վարժություններ: Այս ֆոնի վրա ի հայտ է գալիս մի նոր թեմա, որը հնչում է ջութակով և հագեցած է մեկիզմներով: Այս երկու միմյանցից տարբեր թեմաներից առաջանում է ինքնատիպ, ուրախ տրամադրություն:

Նշանակալի տեղ է գրավում կենտրոնական էպիզոդը, որն իր քնարական բնույթով տարբերվում է ծայրի մասերից: Մի քանի անգամ կրկնվում է քայլերգային թեման և ի վերջո ամեն ինչ ավարտվում է հանդիսավորությամբ և կենսասիրությամբ:

Այս Սոնատի ջութակի տարբերակը ավելի մեծ տարածում գտավ, քան՝ ֆլեյտայինը: Սոնատի առաջին կատարողը դարձյալ Օյստրախը և Օբորինը եղան 1944-ի հունիսի 17 –ին, Մոսկվայում:

Եվ այսպես, Պրոկոֆևը մեզ ժառանգություն թողեց այս հոյակապ ստեղծագործությունները: Երաժշտության պատմության մեջ նա մտավ որպես XX դարի մեծ կոմպոզիտոր-նորարար: Համաշխարհային ճանաչում գտած նրա ստեղծագործությունները մեծ ազդեցություն են գործել երաժշտական արվեստի հետագա զարգացման վրա:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒՅԹՈՒՆ

1. Шостакович Д., О времени и о себе, М.: Советский композитор, 1980.
2. Сорокер Я., Камерно-инструментальные ансамбли С.Прокофьева, М.: Советский композитор, 1973.
3. Юзефович В., Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом, М.: Советский композитор, 1978.

Իսրայելյան Անահիտ Ռաֆայելի

դաշնակահար, Կոմիտասի անվան ԵՊԿ կամերային
անսամբլի ամբիոնի դոցենտ

ԿԼՈՂ ԴԵՔՅՈՒՄԻ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ-ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՈՆԱՏՆԵՐԸ՝ ՈՒՍԱՆՈՂՆԵՐԻ ՆՎԱԳԱՑԱՆԿՈՒՄ*

XVII – XVIII դարերում, Եվրոպայում, արվեստը զարգացավ կլասիցիզմի ոճով: Այն հիմնվում էր անտիկ գրականության և արվեստի վրա, ուներ որոշակի սահմանափակումներ թե՛ թեմատիկայի, թե՛ բովանդակության և թե՛ ձևի մեջ: Այս ժամանակահատվածում արվեստը ենթարկվում էր որոշակի և բավականին խիստ կանոնների: Ամենափոքր ազատությունն անգամ արվեստում և գրականության մեջ ենթարկվում էր քննադատության: Արվեստի այսպիսի փիլիսոփայական-մեթոդաբանական հիմքը ռացիոնալիզմն էր: XVIII դարի սկզբներին արդեն կլասիցիզմը սկսեց սպառվել: Այս ոճում թե թեմատիկան, թե արտահայտչամիջոցներն այլևս չէին բավարարում ժամանակաշրջանի պահանջներին:

XVIII դարի երկրորդ կեսին արդեն սկիզբ առավ ռոմանտիզմը, որը հիմնվում էր կլասիցիզմի վրա: Ռոմանտիզմը արվեստում թույլ էր տալիս զգացմունքների ազատ դրսևորումներ: Ի հայտ են գալիս նոր արտահայտչամիջոցներ, որոնք օգնում են ցուցադրել ինչպես ուժը, այնպես էլ զգայական կյանքի նրբերանգները և քնարականությունը: Կոմպոզիտորները որոշակի բարձունքների հասան կերպարների հստակեցման մեջ, որը տեղի ունեցավ լադահարմոնիկ, մվագախմբային լեզվի կատարելության շնորհիվ (Լիստ, Բեռլիոզ, Վագներ): Գործիքային երաժշտության ասպարեզում ռոմանտիկ-կոմպոզիտորները հակված էին հատկապես դեպի դաշնամուրային մանրամվագը: Նրանք գերադասում էին փոքր կտավի պիեսները, որոնք նկարագրում էին որոշակի կերպարներ, և արտահայտում որոշակի տրամադրություն: Ի հայտ եկավ հակվածություն դեպի պարզությունը, և պարային երգային ժանրը: Հավանության արժանացան և մեծ տարածում գտան փոքր կտավի ստեղծագործությունները, նոկլտյուրները, պրեյլյուդներ, վալսեր, մագուրկաներ և այլ ծրագրային պիեսներ:

* Խմբիկ է երաժշտական գրականության հիման վրա ուսումնասիրել Դեբյուսիի կյանքի վերջին տարիներին գրված կամերային-գործիքային սոնատների շարքը:

Որոշ տենդենցներ ի հայտ եկան մեծ կտավի ստեղծագործություններում՝ մի մասանի սոնատներ, կոնցերտներ և այլն: Սրանք իրենց մեջ պարունակում էին սոնատային ձևի ցիկլը, բայց ավելի «ազատ» և հակիրճ ձևով: Լադահարմոնիկ լեզուն ճոխանում է: Ակորդները հագնում են պտերացիաներով և դիստանաներով, որոնք սրում են լարվածությունը և պահանջում հարմոնիկ լուծում: Տարածում գտան դիստոնան ալորդները, ձայնային նոր էֆեկտները, ալորդների և լադերի զանազան հակադրություններ: Ռոմանտիզմը արտահայտում էր առաջադեմ և մարդասիրական տրամադրություններ:

1870-ական թվականներին ռոմանտիզմին փոխարինեց իմպրեսիոնիզմը: Այն իր բուն զարգացումն ունեցավ հատկապես Ֆրանսիայում: Գեղանկարչությունը այս ժամանակաշրջանում վերելք ապրեց: Իմպրեսիոնիստական ուղղության հիմնադիրները դարձան (գեղանկարչության մեջ) Մանեն, Դեգան, Մոնեն, Ռենուարը, Սիսլեյը և ուրիշներ:

Ի տարբերություն կլասիցիզմի, որտեղ ձևը ենթարկվում էր բովանդակությանը, իմպրեսիոնիզմը հարաշարժ իրականության տպավորությունների, ապրումների կապակցված պահերի անմիջական արտացոլում էր:

Իմպրեսիոնիստները բացառում էին ակադեմիզմն ու սալոնայնությունը արվեստում: Նրանք արտացոլում էին իրենց անմիջական տպավորությունները, որոնք բացահայտվում էին լույսի խաղերի հարստության արտացոլումով, տպավորիչ վառ գույներով, օդի առատությամբ, անմիջականությամբ:

Իմպրեսիոնիզմը աստիճանաբար ներթափանցում է կյանքի էության մեջ և բացահայտում շարժման ներքին ուժերը: Սա մի սկզբունքային վերադարձ էր դեպի բնություն, հասարակ մարդու իրական ապրումների և հույզերի, նրան շրջապատող իրականության և իրերի նոր մեկնաբանումը:

Իմպրեսիոնիզմի երաժշտական ճյուղը ձևավորվեց Ֆրանսիայում XIX դարի 80-90-ական թվականներին: Աննախադեպ հարստացավ գունահնչյունային ներկայակերպ, ընդլայնվեց լադային և հարմոնիկ լեզուն: Ի հայտ եկավ ավանդական ձևերի ազատ մեկնաբանությունը: Ստեղծվեց քմահաճ, փոփոխական ռիթմիկա, հայտնվեցին հարմոնիկ նոր հնչողություններ:

Երաժշտության մեջ այս ուղղության հիմնադիրներից է Կ.Դեբյուսին, որի ժառանգությունը այժմ մեծ տեղ է գրավում համաշխարհա-

յին մշակույթի գանձարանում: Նրա գործունեությունը հարուստ էր և բազմաժանր: Հիանալի դաշնակահար, կոմպոզիտոր էր և դիրիժոր: Նրա ծրագրային սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները հարուստ են ճոխ հնչերանգներով, վառ արտահայտչամիջոցներով: Դեբյուսին մեծ ազդեցություն է կրել ժամանակի ականավոր գեղանկարիչներից: Դեռևս փոքր տարիքից մա երագում էր նկարիչ դառնալ: Շատ էր սիրում գեղանկարչությունը, գրաֆիկան և հատկապես մանրանկարչությունը: Վերջինիս կնիքը ակնհայտորեն նկատելի է նրա դաշնամուրային մանրանվագներում: Դեբյուսին շատ է գրել պիեսներ և ավելի սակավ՝ մեծ կտավի ստեղծագործություններ: Անկախ ստեղծագործության ծավալից այն ծրագրային է: Հիշենք պիեսների վերնագրերը՝ «Լուսնի լույսը», «Երեկոն Գրենադայում», «Կերպարներ», «Ծովը», «Այգիներն անձրևի տակ», «Խորտակված ամրոցը», «Վանքում» և այլն (2. էջ 27) :

Դեբյուսին սիրահարված էր դաշնամուրին և գտնում էր, որ այդ գործիքի արտահայտչական հնարավորությունները անսահմանափակ են, հնչողությունը՝ հարուստ: Հրաժարվեց նկարիչ դառնալու մտադրությունից և լիովին նվիրվեց երաժշտությանը (1. էջ 46): Դեռևս ուսանողական տարիներից զգացվում էր նրա ձգտումը հարմոնիկ գույների թարմությանը: Այդ իսկ պատճառով նրա հարաբերությունները որոշ չափով լարված էին պրոֆեսոր Էմիլ Դյուրանի հետ, որը հարմոնիա էր դասավանդում Դեբյուսին (2. 36-37): Ժամանակի ընթացքում, իհարկե, Դյուրանը ընդունեց և բարձր գնահատեց իր աշակերտին, որպես ժամանակի լավագույն կոմպոզիտորի: Հետագայում նրանք դարձան անբաժան ընկերներ: Վոկալ ստեղծագործություններում Դեբյուսին աշխատում էր զուգակցել, միավորել երաժշտությունը բանաստեղծության հետ: Նա աշխատում էր մարդկանց պարզևեղ ուրախություն և գեղագիտական մեծ բավականություն: Այդ իսկ պատճառով նորացրել է թարմացրել է երաժշտության (հատկապես նվագախմբային) երանգապանակը, հնչողությունը գունեղացնելու նպատակով օգտագործել է բնական լադեր, պենտատոնիկա, բազմատոնայնական և ատոնալ տարրեր: Երբեմն վերանում է տարբերությունը կայուն և անկայուն ձայների միջև, խախտելով, մինչ այդ ընդունված լադահարմոնիկ համակարգը: Դեբյուսին ստեղծագործության հարմոնիկ լեզվին հատուկ է նաև սեկունդա կվարտային զուգակցումը: Այս բոլորի հետ մեկտեղ նրա ստեղծագործություններում միշտ առկա է մարդկային զգացմունքների կենդանի շունչը:

Ստեղծագործական հասուն շրջանում նրա ռոմանտիկ տրամադրության վերելքին փոխարինեցին մեռկլասիցիստական տենդենցներ: Դեբյուսին ջանում էր արժեքավորել և վերահիմնաստավորել ֆրանսիացի կլավեսինահարների ավանդույթները: Նա մտադրվեց գրել 6 սոնատ գործիքային տարբեր անսամբլների համար: Սա կյանքի այն շրջանում էր, երբ արդեն մեռկլասիցիստական տենդենցները ի հայտ էին եկել նրա ստեղծագործություններում: Դժբախտաբար, կյանքի վերջին տասը տարիները նա պայքարում էր անբուժելի հիվանդության դեմ: Ցավոք, վեց սոնատի մտահղացումը, համընկավ այդ տարիների հետ: Ըստ նրա ծրագրի, դրանցից մեկը պետք է լիներ թավջութակի և դաշնամուրի սոնատ, երկրորդը՝ ֆլեյտայի, ալտի և տավրի սոնատ: Այս ծրագիրը իրականացրեց 1915թ. ամռանը, որից հետո 2 դաշնամուրի համար գրեց ևս 12 էտյուդ «ապիտակով և սևով»:

Թավջութակի և դաշնամուրի Սոնատը ստեղծելիս Դեբյուսին հատուկ ձգտում էր ոճականության: Նա ուզում էր վերականգնել XVII-XVIII դարերի ֆրանսիական սոնատի ձևը, միևնույն ժամանակ երաժշտության մեջ ներառել հնագույն իտալական կոմեդիայի ծրագրայնությունը (1. էջ 697): Դեբյուսին մտադրվել էր այս սոնատը անվանել «Պիերոն, որը կռվել էր լուսնի հետ»: Սակայն հնաոճությանը, ինչպես միշտ, զուգակցում էր սեփական ոճի պահպանումը: Հեղինակն այդ Սոնատի մասին գրել է. «Թող ուրիշները գնահատեն այս սոնատը, բայց ես շատ եմ սիրում նրա համամասնությունները և համաչափությունները, հարաբերություններն ու կառուցվածքը, այն համարյա թե դասական է, այդ բառի լավ իմաստով»: Թավջութակի և դաշնամուրի սոնատը աչքառու է իր կառուցվածքի պարզությամբ և հակիրճությամբ: Այստեղ ռիթմիկ հնարները շատ ճոխ են: Նաև հարմոնիկ և ֆակտուրային հնարները: Թավջութակի նվագաբաժինը հիացնում է ռեգիստրների հակադրությունների բազմազանությամբ և շտրիխների հարստությամբ: Դեբյուսին այս ստեղծագործության մեջ չփայլեց իրեն հատուկ նորարարությամբ, պակասում էր ստեղծագործական քարնությունը: Բայց նա մեծ վարպետությամբ արդիականացրեց հին և զուսպ ժողովրդական և գրիգորիան կերպարների մեղեդիները, տրուվերների երգերը: Նա, ինչ խոսք, պայքարում էր ֆրանսիական ճաշակի և իրեն շրջապատող կյանքի խնդիրների դեմ: Կամա թե ակամա ձևի հանդեպ ունեցած հետաքրքրությունը գերազանցում էր հուզականությանը: Այսպիսով, ստեղծվում էր այնպիսի երաժշտություն, որը թեև ուներ իր ուրույն ոճը, դեմքը, նրբագեղ էր,

սակայն չէր հրապուրում ունկնդրին: Չէ որ այլ կերպ կխախտվեր «ազնվական» դրսևորումը: Եվ երբ ֆինալում հնչում է զգացականտարերային պոռթկումը, միանգամայն հասկանալի է դառնում, որ դա հեղինակի այն «էքստազը» չէ, որը հատուկ էր նրա նախորդ ստեղծագործություններին:

Դեբյուսիի ծրագրած երկրորդ Սոնատը գրված է ֆլեյտայի, ալտի և տավրի համար:

Այս երկը գրելիս կոմպոզիտորին թվացել է, թե ինքը սավառնում է երագում, և վերանում ամբողջ աշխարհից: Այս սոնատը արտակարգ է անսամբլային առումով և հեղինակը նրա համար գտել է չափազանց մեղմ, հոգեհարազատ գույներ: Այստեղ իմպրեսիոնիստական առանձնահատկությունները միաձուլվել են նեոկլասիցիզմի տենդենցներին ստեղծելով անցյալի հղկված հնչողության արձագանք: Այս սոնատի մեջ քիչ չեն նաև մտացածին երևույթները, որտեղ հեղինակը կարծես սեփեթում է գործիքային (երաժշտական) զարդարանքներով և ռիթմիկ ֆիգուրներով: Այսուհանդերձ ֆլեյտայի, ալտի և տավրի Սոնատը իր ամբողջության մեջ շատ ճկուն է և նրբագեղ:

Նախատեսված վեց սոնատներից երրորդը ջութակի և դաշնամուրի Սոնատը Դեբյուսին ավարտեց 1917 թվականի գարնանը: Այն նրա վերջին ստեղծագործությունն է: Արդեն 1916 թ-ի հոկտեմբերին կոմպոզիտորը գրում էր, որ գտել է ֆինալի համար քառյակային կառուցվածքի ձևը, բայց դեռ չգիտի, ինչպես կառուցել սոնատն ամբողջությամբ: Սոնատի առաջին և երկրորդ մասերը կոմպոզիտորը գրեց 1917 թ-ի փետրվարին: Ֆինալի վրա Դեբյուսին շարունակում էր չարչարվել և չէր կողմնորոշվում, թե որն է գերադասելի՝ զգայական կառուցվածքը, թե ոգևորվածության պակասը արժեր լրացնել նորարարությամբ (1. էջ 97):

Սկզբում ֆինալը ձևավորվեց որպես «նեապոլյան», սակայն հեղինակին այստեղ խանգարեցին իրեն համակած հույզն ու անհանգստությունը: Նրան չհաջողվեց գրել նոր ֆինալ և որոշեց վերադառնալ իր հին մտահղացմանը, որոշ չափով այն փոփոխելով: «Մա մեկն է այն հազարավոր փոքրիկ ողբերգություններից, որը աղմկում է վարդի թափվող թերթիկների չափ և այդ աղմուկով չի անհանգստացնում ամբողջ տիեզերքը» (գրում է Դեբյուսին): Նա գտնում է, որ սոնատը լի է մարդկային բնավորության հակասություններով՝ ուրախ բռնկումներով և հույզերով: Մի վստահեք այն ստեղծագործություններին, որոնք կարծես սավառնում են երկնքում - հաճախ նրանք խավարի

մեջ բախվում են մռայլ մտքերի հետ» - գրել է հեղինակը (1. էջ 36-37): Այսպիսին է սոնատի ֆինալը: Այն անցնում է շատ հետաքրքիր ձևափոխումների միջով, որպեսզի ավարտվի մտքի շատ պարզ դրսևորումով, պատվելով ինքն իր շուրջը: Հեղինակի խոստովանություններից ելնելով որոշ մարդիկ այս սոնատում նկատում են, որ Դեբյուսին մտովի արդեն հաշտվել էր իր կյանքի մայրամուտին: Պյուկի սեքսենթումները և ֆանտաստիկ Պիերոյի խաղը երևակայական սիրո հետ, և ի հայտ եկած նեոպոլյան կերպարների առկայությունը - «Մի տրիպտիխ է, որը քամու քմահաճույքին է հանձնված»:

Դեբյուսիի ստեղծագործության ամենավերջին շրջանին հատուկ է անկումային տրամադրությունը, կարծես հունից դուրս եկած, հարկադրական մի վիճակում երաժշտությունը հորինվում է ոչ թե ամբողջ հոգով և սրտով, այլ նրա միայն մի մասով, որը կործանարար ցնցումներից հետո կարծես դեռ ողջ է մնացել: Դժբախտաբար, այս բոլոր հատկանիշները առկա են ջութակի Սոնատում: Այստեղ կարծես թե հենարանի պակաս է զգացվում և ինչ-որ մի շատ կարևոր բան է պակասում, շատ հիմնական:

Հարկ է նշել, որ այս ամենի հետ մեկտեղ Դեբյուսին այս ստեղծագործության որոշ հատվածներում հասել է նշանակալի պարզության և համոզիչ դրվագների:

Սոնատի առաջին մասը (g-moll) գրված է Allegro vivo $\text{♩.}=55, 3/4$: Այս մասը գրավում է իր պատմողական, որոշ չափով տխուր բնույթով: Այն որոշ հատվածներում, զուրկ չէ նաև աշխուժությունից:

Առաջին թեման լայտմոտիվի նման կրկնվում է նաև ֆինալում: Այն մեղմ է, հանդարտ, գուցե և մի քիչ տխուր: Պետք է նշել, որ այստեղ զգացվում է Ֆրանկի երազող, բանաստեղծական շունչը:



Մաժոր-մինորային եռահնչյունների այս խաղի մեջ զգացվում է նախկին Դեբյուսին: Այնուհետև մեզ գրավում է վարպետորեն զարգացող թեման, որտեղ լսվում են կրքոտ բռնկումներ: Նրանք ուղեկցվում են վարքնթաց տխուր հոգոցներով:



Այնուհետև ութերորդական սեկվենցիաներով աշխույժ առաջընթաց է տեղի ունենում, որը տրամաբանորեն հասնում է *appassionato*-ին:



Երկրորդ թեմայում կոնտրաստները հիմնված են տեղեկանքի վրա՝ Մի մածոր և Դո մածոր: Սա մի փոքր ավելի մտացածին է և նրանում չորություն կա: Առաջին թեմայի ռեպրիզայում վերականգնվում է և նույնիսկ ավելի ընդգծվում երաժշտության ճկունությունը, կոլորիտի թարմությունը:

Կողայում, որը բավական համարձակ են մածոր սուրբոմիանտները, դորիական շրջվածքները հնչում են ուժեղ և առնական:

Սոնատի երկրորդ մասը (իմտերմեդիա, *Fantastique et léger* ♩=75, 2/4) կարծես եզրակափակում է կատակային, սկերցոգ կերպարների շարքը: Այս մասը հետաքրքիր է իր կառուցվածքով և ռիթմիկ առանձնահատկություններով, հարմոնիկ հնարներով (օր՝. միաժամանակ զուգակցվում է մվագակցող օստինատոյին ֆիգուրացիաները Ռե բեմոլ մածորում և Դո մածորում): Այս մասում թեման բավական հեղինդուկ է և պրետենցիոզ:



Սոնատի երրորդ մասում (ֆինալ, *Tress anime* ♩=55, 3/8 g-dur) գերիշխում է թվացյալ ուրախություն, որը ստիպում է արհեստականորեն հեռանալ կյանքի դառնություններից և տանջանքներից: Հեղինա-

կը գրել է. «Այս մասում հույզերի արտահայտությունը որոշ չափով արհեստական է, սարքովի: Կերպարների բացահայտումը դրսևորվում է մեխանիկական շարժումների միջոցով» (1. էջ 679-680):

Ինչպես վերը նշվեց, այս մասում հնչում է առաջին մասի առաջին քննաման:



Սոնատը սկսվում է շատ անմիջական, բայց ավարտվում է ինքնամփոփ: Այս քայլով կարծեք թե մանրանվագային ձևով ներկայացվում է կոմպոզիտորի կյանքի անցած ամբողջ ուղին: Այն սկզբնական շրջանում բեղուն էր, ազատ, լայնարձակ, լի անկաշկանդ զգացմունքներով և գույներով, իսկ վերջում փնտրում էր փրկարար ելքեր, որոնք կարծեք թե իրեն պետք է օգնեին ազատվելու հրեշավոր իրադարձությունների հարվածներից և կյանքի զանազան հիասթափություններից:

1917թ-ի մայիսի 5-ին, Դեբյուսին, ջութակահար Գաստոն Պուլեի հետ կատարեց իր վերջին ստեղծագործությունը՝ ջութակի և դաշնամուրի Սոնատը:

Ժամանակակիցները գրում են, որ այդ համերգում լսած երաժշտությունը մի կախարդանք էր, աստվածային, անկշռելի, արտակարգ երանգներով և գույներով, որի նմանը իրենք երբեք չէին լսել: Դեբյուսին ստեղծում էր այնպիսի հնչողություն, որը պարզապես պոեզիա էր:

Դժբախտաբար, այս համերգը կոմպոզիտորի վերջին ելույթն էր: Այն փաստորեն հրաժեշտ էր փարիզի երաժշտասեր հասարակության հետ: Անբուժելի հիվանդ Դեբյուսին և 1918 թվականի մարտի 25-ին մահացավ:

Այսպիսով, մենք ծանոթացանք Դեբյուսինի կամերային գործիքային սոնատների այս շարքի որոշ յուրահատկությունների հետ:

Այժմ, մի փոքր անդրադարձ կատարողական այն նրբություններին, առանց որոնց կատարողը չի հասնի իր առջև դրված խնդիրների լուծմանը:

Ինչպես հայտնի է, յուրաքանչյուր ստեղծագործություն՝ կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի, ավանգարդիզմի և այլ ոճի ու դարաշրջանի երկ, պահանջում է մի շարք կատարողական կանոններ: Իմպրեսիոնիզմը

բացառություն չի կազմում: Այս ոճում կատարելության հասնելու գերխնդիրն է ձայնի որակին տիրապետելը: Նույնքան կարևոր է բացահայտել երաժշտության բովանդակությունը (1. էջ 694-697): Շատ հաճախ Դեբյուսիի ստեղծագործություններում փնտրում ենք բնականաբան և պատմողական բնույթի պոեզիա, այնինչ այնտեղ զարմանալիորեն գուգակցվում են հումորը և լրջությունը: Հարց է ծագում, թե ինչպե՞ս կարելի է ունկնդրի գիտակցությանը հասցնել յուրահատուկ և նուրբ միտքը: Հեղինակի նման ոչ ոք չէր կարողանում մեկնաբանել և կատարել այս ստեղծագործությունները: Նրա կատարումը նման էր հրաշքի: Այդ կատարումը ունկնդրին ներգրավում էր իր հուզաշխարհով: Որտեղ է թաքնված կատարելության գաղտնիքը: Այս երաժշտությունը լավ կատարելու համար անհրաժեշտ է նախ ուսումնասիրել կոմպոզիտորի ոճը: Այստեղ շատ կարևոր է մատների, ստեղների և հավելյալ փափկությունը, ճկունությունը և ձայնի խորությունը: Այն պետք է սահի ստեղների վրայով շատ նրբագեղ, միևնույն ժամանակ ստեղներին տիրապետի վստահ, ամուր և կարողանա նվագել արտակարգ էքսպրեսիվ հզորության ակորդներ: Այստեղ է թաքնված գաղտնիքը, նրա երաժշտության հանելուկը: Տեխնիկական դժվարությունների առանձնահատկությունը կայանում է նրանում, որ նրբությունը գուգակցվում է զարգացող լարվածության հետ: Այսպես է ծնվում նրա գույների հարստությունը (2. էջ 40-41): Շատ մեծ ուշադրություն է դարձնում Դեբյուսին պեղալիզացիայի վրա: Նա գտնում էր, որ պեղալիզացիան ստեղծագործության շնչառությունն է: Այս երաժշտության բանալիներից մեկն էլ այն է, որ կատարողը պետք է գտնվի հիացական վիճակում, ամբողջովին լինի նրա ազդեցության տակ և իր ներքին համոզումը ազնվորեն մատուցի ունկնդրին: Եթե խորապես ներթափանցենք նրա երաժշտական մտքի մեջ կհամոզվենք, որ այն տեխնիկապես հաղթահարելու համար անհրաժեշտ է (2. էջ 40-41).

1) որ մատների հայումը ստեղնաշարին լինի ոչ միայն շարունակական, այլև խորը, կարծես հատուկ ձևով պետք է լրիվ միաձուլվի ստեղնաշարի հետ,

2) մատները պետք է հպվեն ստեղների երգող, հնչող արմատների հատակին:

Կատարյալ legato-ի համար դաշնակահարը ստեղներին հպվելիս պետք է ձայնը զգա իր մատների ծայրերի մեջ և աշխատի պահպանել ուժի փափկության և փափկությունը ուժի մեջ:

Ինչպես վերը նշվեց, Դեբյուսին հոգ էր տանում պեղալի մա-

սին:Նա պահանջում էր վարպետորեն օգտագործել այն, շատ հաճախ առաջարկելով աջ և ձախ պեղալները սեղմել զուգահեռաբար:

Ինչպես իմպրեսիոնիստների կտավներում, կոլորիտը զգացվում է քիչ հեռվից, այնպես էլ Դերյուսիի ստեղծագործություններում պեղալի դերի կոլորիտը ստեղծում է արծաթյա, զրնգուն հնչողություն: Միայն թե պեղալիզացիայի հարցում պետք է լինել համարձակ, տիրապետել պեղալը սեղմելու տարբեր խորություններին: Այլապես, առանց այս վարպետության դաշնամուրի ձայնը կխեղճանա: Շատ հաճախ պեղալի սովորական նշումը փոխարինվում է լիզայով, որը անցնում է մի ակորդից դեպի հաջորդ ակորդը: Թեթև հպումը պեղալին staccato-ի ժամանակ նույնպես Դերյուսիի սիրելի հնարներից էր: Լայն կիրառություն է գտել պեղալի կիսատ սեղմումը (կիսապեղալ): Պեղալիզացիայի շնորհիվ հարստանում է գունային գամման և ինչպես Դերյուսին ինքն էր ասում.

«Թույլ տվեք, որ գործիքը խոսի»:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒՅԹՈՒՆ

1. Кремлев Ю., Клод Дебюсси, М.:Музыка, 1965.
2. Маргарит Лонг, За роялем с Дебюсси, М.: Советский композитор, 1985.

Իսպիրյան Հասմիկ Մերուժանի

Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ-ի գործիքային ամբիոնի դոցենտ

ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ՏԵԽՆԻԿԱՅԻ ԶԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԽՆԴԻՆ ԱՌՆՉՎՈՂ ՈՐՈՇ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ՊԱՐԶԱԲԱՆՈՒՄՆԵՐ

Դաշնակահարի տեխնիկան ձևավորվում է աստիճանաբար, տարիների ընթացքում, ընդհանուր երաժշտական զարգացմանը զուգընթաց: Կատարողական արվեստում, «...տեխնիկական խնդիրները ճիշտ այնքան են, ինչքան դաշնամուրային երաժշտությունն է» (5, էջ 101): Արդի մեթոդաբանության գրականության մեջ բազմիցս բարձրացվել և քննարկվել են սովորողի դաշնամուրային տեխնիկայի ձևավորման խնդրին վերաբերող բազմապիսի հարցեր: Մեծանուն դաշնակահար-տեսաբանները, ինչպես աշխատություններում, այնպես էլ առանձին հոդվածներում ներկայացրել են այս խնդրի լուծման իրենց պատկերացումները: Կարելի է ասել, երկարամյա, բուռն քննարկումների արդյունքում ձևավորվել են տեխնիկայի վերաբերյալ ժամանակակից տեսակետները:

Թվում է, թե խնդիրը ավելի քան լուծված է: Սակայն, այսօր էլ ինչպես միջնակարգ մասնագիտական հաստատություն, ինչպես նաև բուհ ընդունված ուսանողների զգալի մասի մոտ այս կամ այն չափով առկա են տեխնիկական ոլորտում տեղ գտած թերությունները, որոնք արգելակում են երաժշտական պատկերավոր մտածողության զարգացումը, սահմանափակում ինքնաարտահայտման հնարավորությունները: Այդ ուսանողների հետ աշխատելիս պարզվում է, որ նրանք «սխալ»՝ ոչ ճիշտ պատկերացում ունեն դաշնամուրային տեխնիկային առնչվող որոշ հասկացությունների վերաբերյալ, որոնք ձևավորվել և ամրացել են գիտակցության մեջ ուսումնառության սկզբնական շրջանում:

Ճիշտ **պատկերացումների** ձևավորումը պայմանավորված է գրագետ կազմավորված **հասկացությունների և ճիշտ զգացողությունների** առկայությամբ: Եթե հասկացությունը կարելի է բացատրել բանավոր խոսքով, ապա ճիշտ և առողջ զգացողությունը ձեռք է բերվում բացառապես փորձի միջոցով: Ուսուցչի խնդիրն է կատարելիք գործողության իմաստը և կերպը (վարժության տեսակը և կատարման նպատակը) բացատրելուց՝ հետո այնպես ուղղորդել գործընթացը, որպեսզի սովորողը փորձառությամբ հասնի սովյալ պարագայում անհրաժեշտ զգացողությանը:

Ինչպես ցանկացած ֆիզիկական գործողության, այնպես էլ դաշնամուր նվագելու համար, անհրաժեշտ շարժումների կազմավորումը պայմանավորված է մկանային համակարգի կառավարելի, ազատ, ներդաշնակ գործելակերպով: Ավելացնենք նաև, որ կատարողական շարժումների կազմակերպումը ինքնանպատակ չէ: Համեմատելով բալետի արտիստի և դաշնակահարի շարժումները, կարելի է ասել, որ առաջին դեպքում գեղեցիկ, հստակ և արտահայտիչ շարժումներ ձևավորելը նպատակ է, քանի որ պարողի ինքնաարտահայտման միջոցը շարժումներն են և դրանց թողած տպավորությունը: Դաշնակահարի նպատակը համապատասխան հնչյունային պատկեր ստանալն է, իսկ ձեռքերի շարժումները՝ այն իրագործելու միջոց: Կատարողական շարժումները արտաքին դրսևորմամբ պարզ են, սակայն ստացվող հնչյունների երանգավորումը, ուժգնությունը և որակական բազում այլ ցուցանիշներ բազմազան են և բազմապիսի: Հնչողության բազմազանությունը ստացվում է մկանային համակարգի անտեսանելի և բարդ գործողությունների արդյունքում: Բարդությունն այն է, որ այդ գործողությունները կազմակերպվում են ներքին, սուբյեկտիվ զգացողություններով, ուղղորդվում լսողական պատկերացումներով: Կարելի է ասել, որ կատարողական շարժումների սկզբնաղբյուրը համապատասխան զգացողություններն ու դրանց վերաբերյալ ճիշտ պատկերացումներն են: Այս առումով հանրահայտ գերմանացի մանկավարժ Վ.Բարդասը գրում է. «Քանի դեռ պարզ չէ այն մկանային զգացողությունը, որը պետք է կապված լինի շարժման որոշակի ձևի հետ, միշտ առկա է այն վտանգը, որ շարժման ձևը լինի լոկ արտաքին նմանակում, իսկ մկանային գործունեության զարգացման առումով ոչ մի օգտակար բան տեղի չունենա ...» (3. էջ 28):

Ուսման սկզբում, առաջին իսկ վարժություններով սկզբնավորվում է դաշնակահարին անհրաժեշտ **ազատ ձեռք, ձեռքի ամբողջականություն, «շնչող» ձեռք, ձեռքի հենարան** հասկացությունների մասին պատկերացումների և դրանց հետ կապված զգացողությունների ձևավորման գործընթացը: Վերոնշյալ հասկացությունները փոխկապակցված են. դրանցից յուրաքանչյուրի վերաբերյալ ոչ ճիշտ պատկերացումը կխաթարի տեխնիկական ապարատի բնականոն զարգացումը: Այս շրջանում ձևավորված պատկերացումները, դրանց հետ կապված գործողությունները, որպես կանոն, խոր զգացմունքային հետք են թողնում երեխայի վրա, հետագայում, անցնելով ենթագիտակցության ոլորտ, պահպանվում որպես անփոփոխ ճշմարտություններ: Ուսուցչի հեղինակությունը թույլ չի տալիս կասկածել դրանց: Հետևաբար, որքան հստակ են ուսուցչի պատկերացումները վերոնշյալ հասկացությունների վերաբերյալ, այնքան հստակ պատ-

կերացումներ են ձևավորվում սկսնակի մոտ և դյուրին է ընթանում կատարողական ճիշտ շարժումների կազմավորումը:

Դիտարկենք, թե սկսնակի հետ աշխատելիս ինչպես և ինչ նպատակով են կատարվում արդի մանկավարժության մեջ ընդունված, ամբողջ ձեռքով մեկ հնչյուն արտաբերելու վարժությունները, թե ինչպես է այն կանխորոշում վերը նշված պատկերացումների կազմավորումը: Ըստ էության, սկզբնական վարժությունների նպատակն է կապ հաստատել լսողական և շարժողական ոլորտների միջև, համապատասխան մկանային զգացողություններով կազմակերպել շարժումները, ստանալ արտահայտիչ, երաժշտական հնչողություն: Խնդիրն այն է, որ որոշ դեպքերում վարժությունները կատարվում են մեխանիկորեն. ոչ միշտ է ուսուցիչը բացահայտում կատարման ներքին մեխանիզմները, հստակ պատկերացնում **ինչու** և **ինչպես** է դրանք անհրաժեշտ կատարել:

Մասնավորապես, ազատ ձեռքի մասին ուսուցչի թյուր պատկերացումը, «ձեռքը թուլացնելու» պահանջը, ամեն կերպ այն պասիվ, «մտրակի նման» կախված, թուլացված վիճակի բերելու ձգտումը, այսինքն մկանային համակարգի **բացարձակ թուլացումը** հանգեցնում է ամբողջ գործընթացի ոչ ճիշտ կազմակերպմանը ի սկզբանե, արդեն դաշնամուր նվագելու համար ոչ պիտանի մկանային զգացողությունների, հետևաբար, ազատ ձեռքի մասին ոչ ճիշտ պատկերացումների: Սովորողի գիտակցության մեջ տեղի է ունենում, «ազատ ձեռք» հասկացության փոխակերպում տվյալ պարագայի համար շինծու, «թուլացված ձեռք» հասկացության և նա իր բոլոր գործողությունները փորձում է կազմակերպել համաձայն այդ պատկերացման: Ուսման սկզբնական տարիներին սերմանված հասկացության նման ընկալումը հետագայում ակնհայտորեն դրսևորվում է ոչ ճիշտ կազմակերպված կատարողական շարժումներում:

Հաճախ կարելի է նկատել, թե ինչպես է ուսանողը ջանում (համաձայն իր պատկերացումների) որոշակի շարժումների միջոցով ազատվել նվագելու ընթացքում առաջացած լարվածությունից: Օրինակ, կառուցվածքի ներսում չկապակցված հնչյուններ նվագելիս, տեխնիկական բարդություն ներկայացնող շարադրանքի կատարումն սկսելիս, մեղեդային մեկ կառույցից մյուսին անցնելիս (լիզայի վերջում) և այլն, ամբողջ ձեռքը բարձրացնում է վեր, մկանային համակարգը բերում թուլացված վիճակի և այս վիճակով դաստակի և մատների թուլացված դիրքով, գցում ստեղին: Մենք ասում ենք «գցում», որովհետև ձեռքի վերը նշված վիճակը շարժումները դարձնում է անկառավարելի, համապատասխան զգացողությամբ որակյալ հնչյուն ստանալու ակնկալիքը չի արդարացվում: Սկանների թու-

լացված անբնական վիճակում գործիքին հարմարվելու, ձեռքը աշխատանքային վիճակի բերելու, որևէ շարժում կատարելու համար լրացուցիչ ճիգեր են պահանջվում: Ազատ և անկաշկանդ գործելակերպի փոխարեն ձեռքի տարբեր հատվածներում առաջանում են շարժումները արգելակող լարումներ: Մեկ այլ տարածված տարբերակ շարադրանքի հենման կետերում ձեռքի դեպի դուրս և վեր պտտող շարժումով փորձում են գտնել հենարանի զգացողությունը և այսպես ազատել ձեռքը: Սակայն, եթե չկա ձեռքի ազատության և հենարանի վերաբերյալ իրական պատկերացում, երկու դեպքում էլ, որպես կանոն, կատարվող շարժումները ոչ մի դրական արդյունք չեն տալիս. ոչ մի մկանային նոր զգացողություն, որն օգտակար կլիներ հետագա շարժումները կազմակերպելու համար, չի առաջանում: Պահպանվում է սովորություն դարձած, առանց հենարանի, «օդում» գտնվող ձեռքի, թույլ և անկառավարելի գատված մատների վիճակը: Շատ դեպքերում ուսանողը չի էլ ենթադրում, որ իր անկարողությունը ձեռքի ազատության վերաբերյալ ձևավորված ի սկզբանե ոչ ճիշտ պատկերացումների, համապատասխանաբար ոչ ճիշտ զգացողությունների արդյունք է, և ոչ մի ֆիզիկական գործողություն ինքնին չի կարող **հանգեցնել ազատության իրական զգացողության**: Ավելացնենք, որ հաճախ և ոչ տեղին կտրուկ վեր ու վար, կամ լայնաթափ պտուտակաձև շարժումները խանգարում են երաժշտական մտքի ընկալմանը, խաթարում կատարվելիք նյութին համապատասխան մպատակահարմար կատարողական շարժումների կայացումը:

Հստակ պատկերացումով աշխատելիս, ինչպես գրում է հանրահայտ տեսաբան-մանկավարժ Ա.Ալեքսեևը, այս սկզբնական non legato եղանակով վարժությունները, «...առաջին իսկ քայլերից դաստիարակում են ձեռքի բոլոր մասերի կոորդինացում, հնարավորություն են տալիս հետամուտ լինել մկանների **համապատասխան աստիճանի** ազատմանը...» (1. էջ 152): Ինչպես տեսնում ենք, ոչ մի ակնարկ չկա ամբողջ մկանային համակարգի բացարձակ թուլացման վերաբերյալ: Ինչպես ավելորդ լարումները, այնպես էլ չափից ավելի թուլացումները խանգարում են համապատասխան գործողության համար անհրաժեշտ մկանային զգացողությունների կայացմանը: Դաշնակահարի աշխատող ձեռքը պահանջում է մկանային ուժ գործադրելու անհրաժեշտություն: Իսկ ինչպե՞ս կարելի է համադրել այս անհրաժեշտությունը մկանների բացարձակ թուլացված վիճակի հետ: Երբ ձեռքը թուլացնելու պահանջն ուղղված է մկանների լարվածության աստիճանի նվազեցմանը, կամ ձեռքի որևէ հատվածում առկա՝ **ավելորդ, խանգարող** լարվածության վերացմանը, այլ կերպ, ուսուցչի դիտողությունները ոչ թե ընդհանուր բնույթի են, այլ

ունեն հստակ ուղղվածություն՝ սովորողի համար կատարվելիք գործողության բնույթն ու իմաստը դառնում է պարզ, համապատասխան զգացողությունների ձևավորման խնդիրը դյուրին: Այս առումով ուշագրավ է 20-րդ դարի դաշնամուրային կատարողական արվեստի մեծանուն տեսաբան Է. Բախի այն միտքը, թե «...այն դաշնակահարը, որը չի ուսումնասիրել ճիշտ նվագելու համար անհրաժեշտ շարժումները ...մշտապես կհանդիպի չենթարկվող, թուլացված կատարողական ապարատի դիմադրությանը» (4. էջ 42): «Ազատ ձեռք» նշանակում է շարժումները արգելակող, մկանների սեղմված, ճնշված, այսինքն ավելորդ լարումներից զերծ վիճակ:

«Ազատ ձեռք» հասկացությունը ճիշտ պատկերացնելու կարևորագույն պայմաններից է **հենարանի զգացողության** դաստիարակումը: Հենարանի զգացողությունն առաջանում է, երբ ձեռքի ծանրությունն ուղղվում է մատի ծայրերի՝ «բարձիկների» միջոցով փոխանցվում է ստեղներին: Մինչև վերջ իջեցնելով ստեղնը, մատը իր վրա է վերցնում և պահում ձեռքի ծանրությունը: Ձեռքը, մատներին հենվելով, անկաշկանդ գործելու հնարավորություն է ստանում: Խնդիր է, թե ինչպե՞ս ստանալ այդ զգացողությունը: Սովորաբար վարժությունը կատարելիս երեխային չեն գրավում մկանային զգացողությունները. դրանք առավելապես կենտրոնանում են կատարվող շարժումների վրա: Անհրաժեշտ է զերծ մնալ չափազանցված, երեխայի բնությանը հակառակ, նվագելու համար ոչ պիտանի, արհեստականորեն կազմավորված շարժումներից. հենարանի զգացողության հասնելու համար շարժումները պետք է լինեն հանդարտ, սահուն, ոչ կտրուկ:

Հենարանի իրական զգացողությունը կապված է **կանգուն մատների** զգացողության հետ: Երեխայի համար ստեղծվում է նոր, անծանոթ գործողություն կատարելու, բնականաբար, նոր զգացողություն ձեռք բերելու խնդիր. անհրաժեշտ է, որ մատը ամբողջապես, առանց մատնահողերում ծավելելու, բարձիկով հենվի ստեղնին՝ իր վրա վերցնելով ստեղնին ուղղված ծանրությունը: Այն պահանջում է մատնահողերը միացնող մկանների կազմակերպում՝ մատների ամուր, ակտիվ, կայուն վիճակ: Խնդիրը բարդ է այնքանով, որ մատների համար դեռևս անսովոր՝ ծանրություն պահելը հարկադրում է ակտիվացնել և շարժման մեջ դնել լրացուցիչ, մինչ այդ պասիվ վիճակում գտնվող մկանները: Մինչև ստեղններով վարժություն կատարելը, մատի մկանները ակտիվացնելու, մատներում կառչունության զգացողություն ստանալու համար, կարելի է կատարել նախալարժանքներ*:

* Բազում նախալարժանքների օրինակներ կարելի է գտնել А.П.Мид-Шкловская “О воспитании пианистических навыков” М.,Классика-21, 2003, մեթոդական ձեռնարկում:

Իրենց վրա վերցնելով ձեռքի ծանրությունը, նույնիսկ բնությունից թույլ մատները աստիճանաբար ամրանում են: Աշխատանքի ճիշտ կազմակերպման դեպքում հենարանի զգացողության ձևավորումը բարդ է այնքանով, որքանով բարդ է ցանկացած նոր, անծանոթ գործողության յուրացում: Աշակերտի՝ բնականից թույլ մատների վերաբերյալ ուսուցիչների բողոքը կարելի է անհիմն համարել, քանի որ այդ վիճակը սովորաբար դաշնամուր նվագելու հիմնական զգացողության՝ հենարանի բացակայության, մատները առանց ծանրաբեռնվածության թողնելու արդյունք է: Երբեմն ուսուցիչների ուղղորդումը դեպի «փափուկ» ձեռք, «փափուկ» շարժում, «փափուկ» հնչողություն փոխադարձ կապի ընկալումը փոխակերպվում և ընկալվում է որպես «փափուկ մատ», «փափուկ» հնչողություն, որն անընդունելի է: Նույնիսկ ամենամրբին երանգավորում ստանալու համար անհրաժեշտ են ամուր, ակտիվ մատներ: «Ակտիվ» բառը այստեղ վերաբերում է ոչ թե մատների արտաքին շարժումներին, այլ՝ մկանային ներքին զգացողությանը, մկանային տոնուսին: Կան ճշմարտություններ, որոնք արժե մշտապես կրկնել. դաշնակահարի կատարողական ապարատը պահանջում է ամուր, ակտիվ, ճկուն (սակայն ոչ ճկվող) մատներ:

Ազատ հենված ձեռքի զգացողությունը ներքին, սուբյեկտիվ զգացողություն է: Եթե ուսուցչին չի հաջողվում աշակերտի արտաքինապես շտկված շարժումներում զգալ հենարանի բացակայությունը և վերացնել թաքնված լարումները, ապա այդ ձևով նվագելը աշակերտի համար դառնում է սովորություն: Նրա մոտ ձևավորվում է **կեղծ պատկերացում հենարանի մասին** և հետագա ամբողջ գործելակերպը ընթանում է բարդությունների և զանազան խնդիրների միջով. համընթաց տեխնիկական զարգացումը խաթարվում է:

Ժամանակակից մեթոդական գրականության մեջ սկզբնական կատարողական շարժումներին վերաբերող զանազան բացատրություններում կարևորվում է **ձեռքի ամբողջականության** (միասնականության) զգացողության խնդիրը: Եվս մեկ անգամ կրկնենք այն միտքը, որ առանց հասկացության գրագետ ընկալման անհնար է ձևավորել համապատասխան մկանային զգացողություն, արդյունքում՝ ճիշտ պատկերացում: Պարզաբանենք: Քիչ չեն այն դեպքերը, երբ ուսուցիչները, հստակ պատկերացում չունենալով վերը նշված հասկացության մասին, նույնացնում են այն «ամբողջ ձեռքով ստեղծելիքները» հասկացության հետ: **Ամողջականության զգացողությունը՝ մկանային զգացողություն է:** Երբ non legato վարժություն կատարելիս ուսուցիչը պահանջում է ամբողջ ձեռքը իջեցնել ստեղծին, սակայն անտեսում է ձեռքի ամբողջականության զգացողության խնդիրը

(այդ են վկայում մկանային համակարգը բացարձակ թուլացված վիճակի բերելու ջանքերը), ապա գործիքին հարմարվելը, համապատասխան զգացողություններով նպատակահարմար շարժումներ ձևավորելը աշակերտի համար դառնում է գերխնդիր:

Ամբողջականության զգացողությունը պահանջում է՝ հնչյունաարտաբերման, այսինքն ստեղնին հավելելու պահին բոլոր հոդերը ամրակցված լինեն այնպես, որ ձեռքի առանձին մասերի (բազկի, դաստակի, մատների) ոչ մի զատվածության զգացողություն չլինի: Ամրակցումը կայանում է մկանների «ազատ սկեռումով» (Է.Բախ) ինչը նշանակում է մկանային համակարգում այնպիսի կորովի, այսինքն այն աստիճան մկանային լարման առկայություն, որի դեպքում պահպանվում է մկանների ճկունությունը, և ձեռքը պատրաստ է անկաշկանդ կատարելու ցանկացած գործողություն: Ազատ սկեռումներն ստեղծում են ամբողջացված, փոխկապակցված, ճկուն և շարժուն մկանային համակարգ: Ձեռքի բոլոր օղակները միասնաբար (ակտիվ կամ պասիվ) մասնակցում են հնչյունաարտաբերման գործընթացին: Հնարավոր է դառնում ճկուն կերպով փոփոխել (ավելացնել կամ պակասեցնել) ստեղնին հաղորդվող ձեռքի կշիռը և այն կազմավորող մկանային հանգույցների ակտիվության տարբեր հարաբերակցությունը, հետևաբար փորձի միջոցով (բնականաբար ուսուցչի օգնությամբ) հարմարվել, հնչյունի որակի ներքին պատկերացումների համաձայն (երգային, գեղեցիկ, լիաթոք և այլն) գտնել համապատասխան մկանային զգացողություններ: Ձեռքի ամբողջականության մասին ճիշտ պատկերացումը կբացառի հոդերը միացնող մկանների թուլացված վիճակով անարդյունավետ գործելակերպը: Ավելացնենք, որ մինչև ստեղնից ձեռքը վերցնելը ձեռքին որոշակի ձև տալը նույնպես նպատակահարմար չէ, քանի որ այն առաջացնում է մկանների աշխատանքը կաշկանդող ձգվածություն:

Հենարանի ու ձեռքի ամբողջականության զգացողությունները միասնաբար տալիս են անկաշկանդ, սահուն շարժվող, **«շնչող» ձեռքի զգացողություն:** Ձեռքի շունչը և հենարանի զգացողությունը ստուգելու համար, ընդունված է ստեղնը իջեցնելուց հետո կատարել ձեռքի վեր ու վար, կամ պտուտակաձև շարժումներ: Սակայն, քանի դեռ չի ձևավորվել ճիշտ պատկերացում ակնկալվող զգացողության վերաբերյալ, սահուն շաժումները կարող են լինել խաբուսիկ և նույնիսկ՝ խանգարող: Ինչպե՞ս: Սկզբնական շրջանում աշակերտը դեռևս հստակ պատկերացում չունի հենարանի իրական զգացողության մա-

սին. և՛ շարժումները և՛ զգացողությունները գտնվում են կազմավորման փուլում: Կարող է ստացվել այնպես, որ ուսուցչի օգնությամբ կատարվող վերը նշված ստուգող շարժումները լինեն սահուն, ենթարկվող, սակայն դեպի վեր շարժում կատարելիս, վերանա հենարանի զգացողությունը, իսկ դրան հաջորդող՝ դեպի վար շարժումով այն չվերականգնվի: Թեև ձեռքը ակնհայտորեն սահուն շարժումներ է կատարում (չէ՞ որ ձեռքը հաջողությամբ կարող է կատարել զանազան սահուն շարժումներ առանց ստեղծելիս հենվելու), սակայն, կորցնելով հենարանը, կորցնում է նաև մատների վստահ գործելակերպին անհրաժեշտ, համապատասխան կերպով ամբողջ մկանային համակարգը կազմակերպելու, բնական շարժումներ կազմավորելու հնարավորությունը: Ձեռքի տարբեր մասերում՝ ավելի հաճախ ուսագոտում, առաջանում են աչքի համար անտեսանելի, թաքնված լարումներ: Կարևորագույն շոշափելիքի զգայարանները՝ մատների ծայրերը, կորցնում են իրենց ակտիվությունը՝ ստեղծելով ամուր հպվելու զգացողությունը: Այսպիսով, վարժությունից սպասվող արդյունքը՝ ստեղնաշարի հետ կապ ստեղծելը, չի հաջողվում, թեև մատը թեթևակի հպումով շարունակում է պահել ստեղծը (ստեղծը իջեցված պահելու համար մեծ ուժ չի պահանջվում)՝ կորցնելով ծանրություն պահելու անհրաժեշտությունը, դառնում է թույլ և պասիվ: Հետագայում՝ առավել բարդ, կապակցված եղանակով նվազելիս, երբ անհրաժեշտ է հենարանը փոխանցել մի մատի ծայրից մյուսին՝ ձեռքի օգնությունից զրկված մատները գործում են անվստահ, արտաբերում անհրապույր, անհավասար հնչյուններ:

Ամբողջականության և հենարանի զգացողության համար շատ կարևոր է դաստակում ակտիվ աշխատանքային կորովի առկայությունը (ոչ մի գերլարում, ոչ մի չափից ավելի թուլացում): Թուլացած, ձեռքի ամբողջականությունը խաթարող դաստակի աննպատակ, պտտող շարժումները (որոնք սխալմամբ երբեմն ընկալվում են որպես ազատության դրսևորում), նույնպես կարող են հեռացնել հենարանի զգացողությունից: Ամբողջություն կազմելով բազկի հետ՝ դաստակը պետք է շարժումները փափկացնող «զսպանակի» դեր կատարի, ենթարկվի և ճկուն կերպով արձագանքի ամբողջական ձեռքով կատարվող բոլոր շարժումներին: Մատների և ամբողջ ձեռքի աշխատանքի փոխադարձ կապը՝ կոորդինացումը, իրագործվում է դաստակի միջոցով:

Վերը նշված զգացողությունները փոխկապակցված են: Ճիշտ

պատկերացումներով նրանց միասնաբար ձևավորումը կբացառի թուլացված ձեռքով նվագելու տարրերակը. առավելագույնս կնվազի, լավագույն դեպքում նաև կբացառվի ոչ պիտանի, կեղծ շարժումների կազմավորումը: Առողջ հիմքերի վրա կդրվի շարժողական ոլորտի բնականոն զարգացումը: Այս հարցում սովորողի հաջողությունները մեծապես կախված են դրանց վերաբերյալ ուսուցչի հստակ պատկերացումներից և գործնական աշխատանքից:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒՅԹՈՒՆ

1. Алексеев А., Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1971.
2. Баренбойм Л., За полвека. Очерки, статьи, материалы. Л.: Советский композитор, 1989.
3. Бардас В., Психология игры на фортепиано, цит. по: Апоян Ш., Золотова И., Из истории фортепианной педагогики и исполнительского искусства XX века., Ер.: Комитас, 1998.
4. Бах. Э., Рациональная фортепианная техника, цит. по: Апоян Ш., Золотова И., Из истории фортепианной педагогики и исполнительского искусства XX века., Ер.: Комитас, 1998.
5. Нейгауз Г., Об искусстве фортепианной игры, М.: Музыка, 1988.
6. Савшинский С., Пианист и его работа, Л.: Советский композитор, 1961.

Կարոյան Մարինե Ռաֆիկի

դաշնակահար, Խ. Արուսյանի անվան ՀՊՄՀ-ի գործիքային
ամբիոնի դասախոս

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԶԵՎ-ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐԸ ԱՐԸԱԿ ԱԲԳԱՐԻ ԱՂԱՍՅԱՆԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Արշակ Աղամյանը (1884-1956) ընդհանուր և երաժշտության գեղագիտության բազմաթիվ կարևորագույն հիմնախնդիրների խոր և ուշագրավ մեկնաբանությունների հեղինակ է:

Աղամյանը ոչ միայն կոռ տրամաբանության գիտնական էր, այլև հասարակական գործիչ: 1924/26 թթ. Երևանի պետական կոնսերվատորիայի տնօրեն էր (այժմ ռեկտոր), Հայաստանի առաջին սիմֆոնիկ նվագախմբի կազմակերպիչն ու առաջին դիրիժորը:

Նրա հիմնական աշխատությունները ընդգրկված են երկու ժողովածուներում՝ 1961թ. լույս տեսած «Հոդվածներ արվեստի մասին», պրոֆեսոր Վ.Ֆ.Ասմուսի խմբագրությամբ և 1967թ.՝ «Հոդվածներ գեղագիտությունից» ժողովածու, որը կազմել և հրատարակության է պատրաստել Վ.Վ.Սարգսյանը: Նաև՝ մի առանձին աշխատություն՝ «Միջնադարյան Հայաստանի գեղագիտական հայացքները» 1955թ. լույս է տեսել առանձին գրքույկով: 1978թ., փիլիսոփայական գիտությունների թեկնածու Յ.Ի.Խաչիկյանը կազմել և հրատարակության է ներկայացրել «Արվեստի տեսության և գեղագիտության հարցեր» գիրքը, որը ծաղկաբաղ է նախորդ ժողովածուներից:

«Հոդվածներ արվեստի մասին» ժողովածուի առաջաբանում Վ.Ֆ.Ասմուսը գրել է. «Աղամյանը կարողացավ ճիշտ լուծել գեղագիտական տեսության հետ կապված մի շարք հարցեր, որոնց կապակցությամբ սովետական ժամանակակից գեղագիտության մեջ ոչ միայն կար ընդհանուր համաձայնություն, այլև գոյություն ունեն ոչ ճիշտ կարծիքներ, ծագում են գռեհիկ լուծումներ» (1. էջ 4):

Այս հոդվածում հիմնականում կանոնադառնանք Ա.Աղամյանի այն հայացքներին, որոնք վերաբերում են գեղարվեստական ձևին: Այս հարցին Աղամյանը հատուկ աշխատություն չի նվիրել, սակայն այս կամ այն խնդրի առիթով անդրադարձել է իր մի շարք հոդվածներում:

Գեղարվեստական ձևը Աղամյանը դիտում է, որպես գեղարվեստական մտածողության ամենակարևոր և յուրահատուկ օղակներից մեկը, որի միջոցով գեղարվեստական կերպարը գտնում է իր մարմնավորումն ու արտահայտությունը:

Անդրադառնալով գեղարվեստական ձևի գեներգիսի հարցին, Ադամյանը գտնում է, որ այն խիստ սոցիալական երևույթ է, որը ծագել է հենց սինկրետիկ արվեստի և առաջին ժայռապատկերների հետ (2. էջ 366-429):

«Ձև» հասկացության հետ մարդը բախվում է ոչ միայն արվեստում, քանզի բնության մեջ ոչինչ չկա, որ ձև չունենա: Ինչպես հայտնի է, ամեն մի երևույթի ձևը ինչ-որ չափով նրա ներքին բովանդակության, այդ բովանդակության ինչ-որ մի կողմի արտահայտիչն է: Բայց, միևնույն ժամանակ, իրականում չկա որևէ բան, որ ունենա այնպիսի կենտրոնացված, միևնույն վերջ հետևողական, անշեղ ու հավաքված ձև, ինչպիսին արվեստն ունի: Ինքը՝ գեղարվեստական ձևը, ծագում է կյանքի էմպիրիկ ձևից: Սակայն, արվեստի ձևի յուրահատկությունն այն է, որ այն էմպիրիկ ձևի հատկությունների ընդհանրացումն է: Ընդհանրացնելով կյանքի առանձին կողմերը՝ այն, միաժամանակ, չի ընդունում բազմաթիվ ոչ էական, պատահական կողմեր: Այսպիսով, գեղարվեստական ձևը էմպիրիկ ձևի այն բարձր աստիճանն է, որն ընկած է իրականության գեղարվեստական վերարտադրման հիմքում (2. էջ 373-390):

«Իրականության գեղարվեստական վերարտադրում» ասելով, հասկանում ենք նրա այնպիսի վերստեղծումը, երբ իրականությունը հանդես է գալիս իր ամենաէական կապերով ու փոխհարաբերություններով՝ որպես նրանց ամբողջական և օրգանական համակարգ:

Ինչպես իրականության ամեն մի երևույթ, արվեստը նույնպես ունի իր արտաքին և ներքին կողմերը: Սակայն այստեղ նրբությունը կայանում է նրանում, որ միայն արվեստում է արտաքինը ներքինի կենդանի արտահայտիչը: Ներաշխարհի լրիվ և անմնացորդ ձևակերպումը արվեստում բերում է արտաքինի լրիվ իմաստավորման: Գեղարվեստական ձևի յուրահատկությունն այն է, որ արտահայտելով արտաքինը, այն չի սպառվում դրանով, ինչպես այն կատարվում է այլ ձևերում: Երբեմն գեղարվեստական ձևը ծնվում է նաև իրական կյանքում: Դա լինում է այն ժամանակ, երբ մարդը գտնվում է հոգեկան ծանր լարման վիճակում՝ վշտի կամ ցնծալից ուրախության մեջ: Այդպիսի վիճակները երկար չեն տևում, սակայն, այնուամենայնիվ դրանք ծագում են և տարբերվում նրանով, որ այդ դեպքում կյանքի առանձին կողմերն ու տպավորությունները գիտակցության մեջ միանում են մեկ միասնական, դոմինանտող գծով: Գեղարվեստական ձևի ազդեցության ուժն այն է, որ իրականության այդպիսի ճանաչման ժամանակ մարդու մտքերն ու զգացմունքները ընդհանրացվում են մի որոշակի գաղափարի սահմաններում: «Յուրյ տուր արվեստում միայն այն, ինչն արդարացվում է ամբողջի տրամաբանությամբ»: Այս

ձևակերպումը Արիստոտելինն է: Վերջինս գտնում էր, որ ստեղծագործության կոմպոզիցիան պիտի կառուցվի այնպես, որ ամեն մի մասնիկ ունենա իր դերը և հնարավոր չլինի ստեղծել ամբողջություն առանց տվյալ մասնիկի: Դրան էր հանգում նաև V դարի հայ գիտնական Դավիթ Քերականը: Այս միտքը իրենց հերթին զարգացնում էին միջնադարի մտածողները՝ գտնելով, որ արվեստում պիտի առկա լինի միասնությունը՝ բազմազանության մեջ:

Սկզբունքորեն զարգացնելով այս հայացքները, Ադամյանը նշում է, որ գեղարվեստական ստեղծագործությունն իրականությունը պիտի արտացոլի որոշակի, այսինքն առաջնորդող տենդենցով և արտացոլված իրականության բոլոր կողմերը ենթարկի այդ ընդհանուր գաղափարին:

XIX դարի ամենաակնառու իդեալիստներից մեկը՝ Գեորգ Զիմմենլը, իր «Կյանքը և ժամանակակից գեղագիտությունը» աշխատության մեջ շարադրում է ձևի տեսությունը, որը շատ բանով համընկնում է Ադամյանի տեսության հետ: Նա գտնում է, որ գեղարվեստական ստեղծագործությունը մի ամբողջություն է, որը միասնություն է՝ բազմազանության մեջ: Նրանում ամեն մի մասնիկ որոշվում է ամբողջով, և՛ հակառակը: Դա նշանակում է, - շարունակում է Գ. Զիմմենլը, «որ գեղարվեստական ստեղծագործությունը ձև է, որում տարրերը մտնում են հարաբերության մեջ և ամբողջանում մի որևէ միասնության շրջանակներում» (3. էջ 89-107):

Զնայած ձևական մասնությանը, Ադամյանի և Զիմմենլի տեսություններն արմատապես տարբերվում են:

Զևը միասնություն է բազմազանության մեջ: Հարցի այս կողմին Ադամյանը վերաբերվում է որպես արտաքին և ձևական կողմի: Զիմմենլի տեսության մեջ պարզ չէ, թե տվյալ ձևում ինչպիսի (ընդգծումը մերն է – Մ.Կ) միասնության է բերված բազմազանությունը և ինչպիսին է այդ միասնության վերաբերմունքը իրականության միասնության նկատմամբ: Չէ՞ որ նույն իրականությունը կարող է արտացոլվել գեղարվեստական տարբեր ստեղծագործություններում, և նրանցից յուրաքանչյուրում կգործի «միասնություն բազմազանության մեջ» օրենքը, այսինքն՝ նրանցից յուրաքանչյուրը կունենա յուրահատուկ գեղարվեստական ձև:

Այսպիսով, միևնույն «միասնություն բազմազանության մեջ» օրենքը՝ որպես մի ձևական հատկություն, իր հետ գեղարվեստական ձևերի նույնություն չի բերում: Ըստ Ադամյանի, օրենքը մեկն է, դրսևորման ձևերը՝ բազմաթիվ: Այդ միասնությունը պահպանվում է այլևայլ մոտեցմամբ, այսինքն արվեստում տարբեր ձևերի միջոցով իրականությունը արտացոլվում է տարբեր կերպ:

Այսպիսով, արվեստի խնդիրն է, իրականությունը ցույց տալ ոչ միայն որպես միասնություն, այսինքն ձևի միջոցով, այլ այն ցույց տալ՝ որպես մի **որոշակի՝ միասնություն**, այսինքն՝ որպես մի **որոշակի՝ իրականություն, որոշակի՝ ձևի միջոցով** (ընդգծումը մերն է – Մ.Կ.):

Այսպիսով, ըստ Ադամյանի, իրականության գեղարվեստական արտացոլման գործընթացում ձևի ֆունկցիան կայանում է այդ իրականության մեջ նրան հատուկ միասնության սկզբունքի բացահայտման և գեղարվեստական ստեղծագործությունը՝ որպես մի ամբողջություն՝ այդ նույն սկզբունքով ստեղծելու մեջ:

Եվ այսպես, գեղարվեստական ձևի ճանաչողական բնույթը հսկայական է:

Ձիմմելը այս հարցում կանգնում է ֆորմալիստական ուղու վրա: Նրա համար արվեստի ճանաչողական կողմը կապ չունի նրանում ձևի առկայության հետ:

Ադամյանը նշում է, որ արվեստում ամբողջությունը հասկացվում է ոչ միայն նրա շաղկապվածության միջոցով, այլ նրանցից յուրաքանչյուրի տեսանկյունից: Արվեստից դուրս ամեն մի ձևի առանձին մասերը առարկայի էության և ճանաչման հետ նույնպես գտնվում են համապատասխանության մեջ, բայց միայն արվեստի ստեղծագործության մասերն են նրա էության անմիջական արտահայտիչները, որոնք դառնում են նրա լեզուն: Ավելին, այնտեղ, որտեղ կոմպոզիցիայի որևէ մի մաս չի մասնակցում բովանդակության ու գաղափարի հաղորդմանը, այդտեղ վերջիններս չեն բացահայտվում ամբողջ խորությամբ ու լայնությամբ: Դա տարածվում է նաև երաժշտության բնագավառի վրա: Այսպես, օրինակ. Բախի, Բեթհովենի, Չայկովսկու երաժշտության մեջ կոմպոզիցիան և արտահայտչական բոլոր միջոցները՝ լադը, կոմպոզիցիան և տոնայնական համակարգերը, թեմատիկ գոյացումները, ինչպես և ամբողջ ֆակտուրան, գործիքավորումը և այլն, այս բոլորը որպես արտահայտչամիջոցներ, խիստ ենթարկված են ստեղծագործության միասնական, ընդհանուր բովանդակությանը:

Բեթհովենի ստեղծագործություններում, օրինակ, բովանդակությունից անջատ մոդուլյացիոն պլանի ուսումնասիրումը անպայման կկանգնեցնի անհուսալի ֆորմալիստական փակուղու առաջ:

Դրա հետ մեկտեղ Ադամյանը գտնում է, որ ամբողջական երևույթի բովանդակությունը լրիվ հասկանալու համար բավական չէ ըմբռնել նրա առանձին մասերն ու կապերը: Գեղարվեստական բովանդակության ամբողջական ընկալումը նախատեսում է գեղարվեստական յուրացում, ինչպես և հակառակը՝ բավական է չհասկանալ գեղարվեստական ստեղծագործության բովանդակությունն ու իմաստը, որ-

պէսզի դրանով իսկ չհասկացվի նրա ձևը: Արվեստում, հատկապես, գեղարվեստական ձևի միջոցով է իրագործվում ճանաչումը, որը և վերաբերմունք է առաջացնում իրականության նկատմամբ:

Ադամյանը գտնում է, որ ձևի ու բովանդակության անժխտելի ու ամենասերտ կապի հետ մեկտեղ, նրանք ոչ՝ նույնական են և ոչ՝ էլ՝ համանշանակ: Այն դեպքում, երբ բովանդակությունը այն իրականությունն է, որին մենք վերաբերում ենք ձևի կողմից ընդհանրացման միջոցով, այդ նույն ժամանակ ձևը այդ բովանդակության արտահայտման միայն միջոցն է, լեզուն:

Ադամյանը, ձևը, բովանդակության նման, դիտում է որպես գործընթաց:

Բովանդակությունն այնքանով է գործընթաց, որ այն կարծես կազմավորվում, ձևավորվում է երևակայության մեջ: Ձևը ստեղծում է նույնպես գործընթաց, քանի որ այն սկիզբ և զարգացում ունեցող տարրեր կապերի վերապրումն է: Միայն այն բանից հետո, երբ բովանդակությունը բավական բացահայտվել է ձևի, իսկ ձևը՝ բովանդակության միջոցով, այն հառնում է որպես որոշակի բովանդակության ավարտված ձև:

Ձևը ենթադրում է գիտակցության ստեղծագործական աշխատանք՝ ուղղված այն բանին, որ լեզվի ու կոմպոզիցիայի միջոցով ընկալվի նրանց սկզբնական իմաստը, տրամաբանությունը, կապերի ու փոխհարաբերությունների համակարգը: Ամեն մի ճանաչողական գործընթացի նման, ձևի ստեղծումը միաժամանակ ստեղծագործական գործընթաց է: Այն ճանաչելն ու «ստեղծելը» հանգեցնում է բովանդակության բացահայտմանը: Սակայն հետաքրքրականն այն է, որ գեղարվեստական ստեղծագործության գեղագիտական ճանաչման ընթացքում, սուբյեկտիվ գնահատմամբ, ձևը ուշադրության և հետաքրքրության միակ աղբյուրն է: Այսպիսով, ածանցյալը դառնում է հիմնական:

Ադամյանի ամենահետաքրքրական հայտնագործություններից մեկն այն է, որ նա ձևը ընդունում է որպես բովանդակության զգացական փոխարինում, այսպես ասած, տեղակալում (4. էջ 256):

Վերը նշեցինք, որ արվեստում ճանաչման գործընթացը ծնում է վերաբերմունք, որը արդյունք է ստեղծագործության կապերի ու փոխհարաբերությունների ընդհանրացման: Դա է արվեստի երկկողմանի ֆունկցիան՝ ցույց տալ մի բան և ծնունդ տալ մի ուրիշ բանի: Գեղարվեստական ձևի տեսանկյունից գեղարվեստական բովանդակության ամեն մի մասնիկ որոշվում է այդ բովանդակության վերը նշված երկկողմանի հատկանիշով:

Հատկապես այս իմաստով Ադամյանը ուսումնասիրում է գեղագի-

տության երկու ասպարեզների՝ արվեստի ու գեղեցիկի ներքին կապերը (2. էջ 183-199):

Մարդկային կյանքի ամբողջ ընթացքում մարդիկ ճանաչում էին գեղեցիկը և գեղեցկության մեջ կարողանում էին հիանալ նրա ձևով: Ինչպիսին էլ լինի գեղեցիկի իրական բովանդակությունը, նրա ամմիջական դրսևորման ոլորտը միշտ էլ եղել է նրա ձևը: Այսպիսով, լեզուն, որով խոսում ու հմայում է գեղեցիկը, նրա ձևն է: Ինչ էլ որ այն արտահայտի, նա այդ ասում է հենց ձևի, միասնական բովանդակության հետ նրա բոլոր արտահայտչամիջոցների ծայրահեղ համաձայնեցվածության միջոցով: Առանց ձևի չկա գեղեցկություն: Արվեստը ստեղծվում է գեղեցիկի օրենքներով, քանի որ այն ստեղծվում է ձևի օրենքներով: Արվեստում խոսքը ոչ թե միայն ձևի, այլ գեղեցիկ ձևի մասին է:

Իսկ «գեղեցիկ ձև» հասկացության տակ պետք է հասկանալ ոչ թե կերպարի ու գաղափարի վերացական միասնությունը, այլ այդ միասնության որոշակի սկզբունքը:

Աղամյանը գտնում է, որ արվեստագետը նորություն է փնտրում ոչ թե ամենագեղեցիկը գտնելու նկատառումով, այլ այն պատճառով, որ ամեն մի նոր գեղեցկություն ամեն անգամ կյանքի նոր կողմեր է բացահայտում և գեղեցիկի բազմազանության մեջ արվեստագետը գտնում է կյանքի բազմակողմանիությունը:

Այսպիսով, գեղեցկության ձև ասելով Աղամյանը հասկանում է գեղեցկության ամբողջի բոլոր մասերի զուգակցումն ու կցորդումը այդ մասերի սերտ կերպով միացված ընդհանուր ու միասնական ֆունկցիայով՝ այդ ամբողջի գաղափարի ու բովանդակության՝ նրանցից յուրաքանչյուրի յուրատեսակ արտահայտմամբ:

Իր աշխատություններում Աղամյանը որոշակի կերպով սահմանագատում է այնպիսի հասկացություններ, ինչպիսիք են «գեղարվեստական տարր», «սխեմա», և «գեղարվեստական նյութ» կատեգորիաները՝ գեղարվեստական ստեղծագործության վերլուծությունը ավելի դյուրին և որոշակի դարձնելու նպատակով:

Անդրադառնալով «սխեմա» կատեգորիային, Աղամյանը նշում է, որ գեղարվեստական պրակտիկան հատկապես երաժշտության բնագավառում «ձև» կատեգորիային է վերագրում այնպիսի կայունացված սխեմաներ, ինչպիսիք են ռոնդոն, սյուիտը և սոնատը: Աղամյանը գտնում է, որ դա լրիվ բնական երևույթ է, քանի-որ բովանդակության տեսանկյունից նրանք, իրոք, գեղարվեստական ձևի դեր են կատարում: Նրբությունն այստեղ այն է, որ միևնույն ձև դարձած սխեմայում ցուցադրված տարբեր կերպարներն ունեն յուրահատուկ գեղարվեստական ձև, միասնության որոշակի սկզբունք, որը բացա-

հայտում է նրանց ներքին կապը: Այսպես, օրինակ, Բեթովենի 32 դաշնամուրային սոնատներից շատերը գրված են միևնույն սոնատային սխեմայում, բայց չկա թեկուզ 2 սոնատ, որոնցում խիստ կերպով չտարբերվեն կերպարները՝ իրենց գեղարվեստական ձևերով:

Որպես գեղարվեստական տարր, Ադամյանն ընդունում է ոչ թե ստեղծագործության ամեն մի մաս, շտրիխ, այլ այնպիսի մաս, որը ինքը արդեն որոշ չափով ընդհանրացված է և արտահայտում է բովանդակության ու գաղափարի ինչ-որ մի կողմը: Օրինակ՝ ճարտարապետության մեջ գեղարվեստական տարր կլինեն ոչ թե ամեն մի քար, այլ միայն ճարտարապետական ավարտված հատվածներ, որոնք արտահայտում են ամբողջ շինության ընդհանուր բովանդակության մի կողմը: Գեղարվեստական ստեղծագործության յուրաքանչյուր մաս դառնում է նրա ձևի մասնիկը, երբ այն հանդես է գալիս որպես գեղարվեստական ենթատեքստի ավարտված տարր:

Այս առումով Ադամյանը հատկապես ընդգծում է, որ երբեք չի կարելի գեղարվեստական ձևի որևէ մի տարր դիտել այն որոշող մասերի ամբողջական համակարգից դուրս, որը բացահայտում է տվյալ տարրի գեղարվեստորեն իմաստավորված նշանակությունը: Այս պայմանի պահպանման դեպքում հնարավոր է ճիշտ հասնել ստեղծագործական վերլուծության, այսինքն՝ կամ բարձրանալ ելակետից դեպի բովանդակության և գաղափարի ամբողջական բացահայտումը՝ այսպիսով կատարելով ցածր տիպի վերլուծություն, կամ էլ իջնել ամբողջից նրա առանձին մասերին՝ կատարելով բարձր տիպի վերլուծություն: Տրամաբանական երկու կատեգորիաները՝ ձևը և բովանդակությունը, իրենց հիմքում ունեն երրորդը՝ նյութը: Եթե բովանդակությունը բացահայտվում է ձևի միջոցով, իր հերթին ձևը տրվում է նյութի միջոցով: Վերջինս նրա սուբստրատն է:

Ինչպես գեղարվեստական ձևը ստեղծվում է իրական, էմպիրիկ ձևի հիման վրա, այնպես էլ գեղարվեստական նյութը ստեղծվում է իրական նյութի հիման վրա: Այս դեպքում գործում են ստեղծագործական վերափոխումը և զգացական ընդհանրացումը: Օրինակ՝ ներկայանալի ներկը բնական նյութ է: Իսկ նկարչի ստեղծած արվեստի ստեղծագործության մեջ այն փոխում է իր հատկությունները, բնական նյութից դառնում ծառ, դեմք, գույն, բնական նյութից վերափոխվում է գեղարվեստական նյութի: Այսպիսով, բնական նյութը, որի հատկությունները ստեղծագործական վերամշակման շնորհիվ դառնում են արվեստի լեզու, նրա արտահայտման միջոցը, վերափոխվում է գեղարվեստական նյութի:

Երաժշտության մեջ որպես գեղարվեստական նյութ է ծառայում ինտոնացիան, որը պարունակում է այնպիսի մշակված հատկու-

քյուններ, ինչպիսիք են տևողությունը, բարձրությունը, ուժը, տեմբը, ռիթմն ու լադը: Այս բոլորի միասնությունը ստեղծում է մի բարդ ամբողջություն՝ ինտոնացիան, որը երաժշտական արվեստի լեզուն է:

Սակայն նախքան փոխհարաբերությունների մեջ մտնելը նյութը պահպանում է իր վերացական նշանակությունը: Գեղարվեստական տարրի նման, նյութն իր տեղը, դերն ու նշանակությունը գտնում է հատկապես գեղարվեստական ենթատեքստում:

Այսպիսով, գեղարվեստական նյութ է ամեն մի արտահայտչամիջոց՝ իր վերացական նշանակությամբ: Վերջինիս անցումը անհատական որոշակի նշանակության, իր հետ բերում է նյութի անցում՝ ձևին: Ստեղծագործության բովանդակության բացահայտման առաջին փուլում ունկնդիրը դեռ լրիվ չի տիրապետում ձևին, չի ընկալում նրա ներքին տրամաբանությունը և, բնականաբար նա տեսնում է ամբողջի առանձին մասերը՝ առանց նրանց ներքին բավականաչափ զուգակցման և ամբողջի հետ նրանց համաձայնեցման: Բովանդակության բացահայտման այս փուլում վերջինիս առանձին մասերը դառնում են հատկապես ինքնուրույն ու ինքնաբավ՝ պահպանելով, սակայն, վերացական նշանակությունը: Այս դեպքում հանդիսականը տեսնում է գեղարվեստական նյութը: Բայց այն չափով, ինչ չափով որ նա թափանցում է ամբողջի, նրա տրամաբանության մեջ, նրա արտահայտչամիջոցները արդեն դառնում են մասեր, որոնք արտահայտում են նույն այդ ամբողջը, այսինքն վեր են ածվում ձևի առանձին հատվածների: Սակայն գեղարվեստական նյութի՝ գեղարվեստական ձևի մեջ այս անցումը կրում է դիալեկտիկական բնույթ և պրակտիկորեն հնարավոր չէ այն նկատել:

Աղամյանը նշում է, որ գեղարվեստական գոյացումներում անհրաժեշտ է տարբերել նյութի ու ձևի հատկանիշները: Օրինակ, երաժշտական արվեստում որպես նյութ, թե՞ որպես ձև է հանդես գալիս լադը: Երբ անտիկ մտածողները առանձնացնում էին լադերը՝ ըստ հուզական ներգործության, արդյոք նրանք գործ ունեին նյութի՞, թե՞ ձևի հետ: Աղամյանը գտնում է, որ քանի որ պյութագորականները նկատի ունեին լադերի վերացական արտահայտչականությունը, նրանք գործ ունեին գեղարվեստական նյութի հետ: Այլ է պատկերը, երբ այն դիտվում է որոշակի ստեղծագործության մեջ: Այս դեպքում լադը ընկալվում է որպես գեղարվեստական ձևի մի մաս:

Այսպիսով, գեղարվեստական ձևը գեղարվեստական մտքի անմիջական զգացական հաղորդման միջոց է: Այս յուրահատկությունից պիտի բխեն նրա վերլուծության մեթոդներն ու ձևերը: Իր աշխատություններում Աղամյանը հիմնալի վերլուծում է տարբեր դարաշրջանների, արվեստի տարբեր ճյուղերի, տարբեր արվեստագետների գոր-

ծեր, ցույց տալով գեղարվեստական ստեղծագործության վերլուծության հիասքանչ օրինակներ:

Ադամյանը գտնում էր, որ ձևի վերլուծության ընթացքում պետք է ճիշտ բացահայտվի ստեղծագործության բովանդակությունը, որոշվի գաղափարը և այդ նույն գաղափարը ցույց տրվի բովանդակության առանձին մասերում: Այս դեպքում այդ մասերը փոխակերպվում են գեղարվեստական ձևի առանձին հատվածների: Այսպես օրինակ, երաժշտության մեջ ամեն մի մասնակիություն՝ ռիթմիկ, հարմոնիկ, մելոդիկ և այլն, նույն չափով որոշում է ամբողջը, ինչ չափով որ ինքն է որոշվում այդ ամբողջի մեջ:

Ադամյանը արդարացիորեն նշում է, որ գեղագիտության տեսության մեջ, ինչպես և կատարողական արվեստում, հաճախ գեղարվեստական ձևի վերլուծության փոխարեն կատարվում է գեղարվեստական նյութի վերլուծություն: Իսկապես, նյութը բովանդակությունից անկախ ձև է այնքանով, որքանով ձևը նյութ է, ընկալված՝ որպես գեղարվեստական կերպար:

Այսպիսով, գեղարվեստական ձևի վերլուծության ժամանակ կարևոր է չմնալ նյութի սահմաններում, այլ տեսնել այդ նյութի անցումը առանձին, որոշակի նշանակության, այսինքն՝ ձևի մեջ:

Ադամյանը գտնում է, որ վերլուծության ընթացքում սխալվելու մյուս պատճառն այն է, որ հաճախ այն կատարվում է միակողմանի, այսինքն՝ վերլուծությունը կատարվում է ձևական աճի ձևով՝ սկզբում վերլուծում են եզակի պահերը, ապա՝ ընդհանուրը, այնինչ ամեն մի եզակիություն պետք է դիտվի ամբողջի լույսի տակ՝ այդ ամբողջի գերակշռող նշանակությամբ: Այդ մեթոդական սխալը հանգեցնում է այն բանին, որ վերլուծությունը վրիպում է ամեն մի սյուժետային եզակիության հանդիպելիս՝ չտեսնելով վերջինիս իսկական ձևն ու դերը ամբողջի մեջ:

Ադամյանը նշում է, որ գեղարվեստական ամեն մի վերլուծության խնդիրը կայանում է նրանում, որպեսզի այն սովորեցնի գեղարվեստորեն, զգայական ձևով ըմբռնել արվեստը, եզակիի միջոցով թափանցել ամբողջի մեջ, ինչպես և զգալ ընդհանուրը՝ եզակիի մեջ:

Այս խնդրի լուծման տեսական և պրակտիկ դժվարությունը կայանում է նրանում, որ վերլուծության ընթացքում հաճախ նկատի չի առնվում այն փաստը, որ ընդհանրացման ֆունկցիա ունի ոչ միայն միտքը, այլև՝ զգացմունքը, և հենց դրանով է պայմանավորվում մարդկային գիտակցության այդ երկու ոլորտների անընդմեջ պատմական զարգացումը:

Իր աշխատություններում Ադամյանը շոշափում է մասնատվականացման հարցը՝ կապված գեղարվեստական ձևի հետ: Նա գտնում է,

որ տիպականությունը գեղարվեստական ձևի ամենակարևոր և էական կողմերից է, քանի որ այն արվեստը, որը զուրկ է տիպական գծերից, զուրկ է նաև ճանաչողական հետաքրքրությունից, քանի որ այն, փաստորեն, խոր կապեր չունի իրականության հետ: Միաժամանակ նա նշում է, որ միայն այն տիպականը կարող է ֆիքսվել արվեստում, որը նշանակալից է հասարակության կյանքում և որն այդ կյանքում ի վիճակի է արթնացնել բարոյագիտական վերաբերմունք իր նկատմամբ (2. էջ 269-289):

Ընդհանուր առմամբ այսպիսիք են գեղարվեստական ձևի հետ կատարված Ա.Ա.Ադամյանի գեղագիտական հայացքները, որոնք թարմություն բերեցին գեղագիտական տեսության մեջ՝ միաժամանակ պարզելով բազմաթիվ հարցեր՝ արվեստի վերաբերյալ:

Յ.Խաչիկյանը գրել է. «Արշակ Ադամյանի գեղագիտական ժառանգությունը սկիզբ դրեց Հայաստանում գեղագիտական մտքի զարգացման որակապես նոր փուլին» (5. էջ 267-268):

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒՅԹՈՒՆ

1. Асмус В. Ф., Предисловие к кн.: Адамян А., Статьи об искусстве., М.: Музгиз., 1961.
2. Адамян А., Статьи по эстетике., /сост. В. Саркисян., Ер.: Айастан, 1967
3. Зиммель Георг., Жизнь и современная эстетика., М.: Музыка, 1982.
4. Адамян А., Статьи об искусстве., М.: Музгиз., 1961.
5. Хачикян Я. И., Очерк развития эстетической мысли в Армении., М.: Искусство, 1976.

Վարդյան Լուիզա Գևորգի

Կոմիտասի անվան ԵՊԿ օպերային պատրաստման
ամբիոնի դոցենտ

ԴԱՍԱԿԱՆ ՊԱՐ ԴԱՍԸՆԹԱՑԻ ԾՐԱԳԻՐ ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԻԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԵՎ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԲՈՒՀԵՐԻ ՀԱՍԱՐ

Համառոտ քննության, դասընթացի նպատակներն ու խնդիրները

Թատրոնի ապագա դերասանի հարմոնիկ զարգացման համար կարևոր նշանակություն ունի «դասական պար» դասընթացը, որը բացի թատերական խմբերից ուսումնասիրվում է նաև երաժշտական բուհերի համապատասխան բաժիններում, ըստ դասընթացներում հատկացված ժամերի:

Պարի հիմնավոր զարգացումը անմիջականորեն նպաստում է ապագա դերասանի բեմական կեցվածքի ձևավորմանը,

- մարմնի կոորդինացիային,

- ռիթմի զգացողությանը և վերջապես տվյալ դերի հոգեբանական առավել նուրբ շերտերի բացահայտմանը:

Դասական պարի վարժանքները (հենաձողի մոտ) վերացնում են ուսանողի ֆիզիկական թերությունները՝

- մկանային լարվածությունը,

- ուսերի առաջ թեքվածությունը,

- պարանոցի ողերի իջեցումը,

- ծուռաթությունը և այլն:

Ի վերջո, դասական պարի հիմնական խնդիրն է ամենօրյա կրկնվող վարժանքներով կոփել ուսանողին,

- զարգացնել մկանային համակարգը և ազատ ու անկաշկանդ կառավարել սեփական մարմինը:

Դասական պարն օգնում է զարգացնել ուսանողի արտահայտչական հնարավորությունները,

- բեմական ռիթմը, որը վերջին հաշվով, բեմական գործողության կապող, միավորող դրամատիկ պահն է (գործոնն է):

Դասընթացի ծավալը և ուսումնական աշխատանքի տեսակները*

Պարապմունքների տեսակը	Ընդամենը ժամ	
1	2	3
Ուսումնառության տևողություն (կիսամյակներ)	272	
Լսարանային	272	

II Կիսամյակ

Նախնական գրույց դասընթացի մասին:

II կիսամյակի գլխավոր խմբերն է՝ մարմնի ճիշտ կեցվածքը, գլխի, ձեռքերի և ոտքերի, մկանների զարգացման, ճկունության և հոդերի շարժունակության դրվածքը:

Վարժանքներ հենաձողի մոտ (կատարել դեմքով դեպի հենաձողը):

1. Ոտքերի դիրքեր I, II, III, IV, V:
2. Demi-plies (փոքր ծնկածալում) կատարել I և II դիրքերով:
3. Battements tendus (ոտքի ձգում) I դիրքով:
4. Battements tendus et demi-plies (ոտքի ձգում փոքր ծնկածալումով) I դիրքով:
5. Battements tendus jete's (ոտքի ձգում նետելով) I դիրքով:
6. Rond de jambe par terre (ոտքով շրջան գետնի վրա) սկզբում 1/4 շրջանով, այնուհետև 1/2 շրջանով:
7. Grands battements jetes (ոտքի մեծ նետում) I դիրքով:

Առաջարկված վարժանքները կատարել դեմքով հենաձողի ողնաշարի ճիշտ դիրքում լինելու համար:

Դահլիճի կենտրոնում:

1. Ձեռքերի դիրքեր I, II, III:
2. Demi-plies (փոքր ծնկածալում) I և II դիրքերով:
3. Battements tendus I դիրքով:
4. Balance' – օրորված:
5. Souter – (թռչել) I, II, III և V դիրքերով:

*Այս ժամաբաշխումը երաժշտական բուհերի համար պարտադիր չէ:

III կիսամյակ
Հենաձողի մոտ կրկնել II կիսամյակի վարժանքները՝ արագացնելով տեմպը:

Կատարել վարժանքները՝ մեկ ձեռքով բռնելով հենաձողը:

Ավելացնել՝

1. Passe par terre (անցում գետնի վրա):
2. Rond de jambe par terre (նոքով շրջան գետնի վրա) միաձույլ:
3. Batterments tandus jete's, pigues (նոքի ձգում նետելով և հարվածելով գետնին):

4. Batterments Frappe's (հարվածել) կողք:
5. Batterments fomdus (հոսող) կողք:

6. Grands batterments jete (նոքի մեծ նետում) :
7. Վարժանքները կատարել I և IV դիրքերով:

Դահլիճի կենտրոնում:

1. Batterments tandus (նոքի ձգում) I դիրքով խաչաձև:
2. Demi plies և grand plies I, II, և V դիրքերով:
3. Batterments jete' I դիրքով խաչաձև:
4. Grands batterments jete I դիրքով խաչաձև:
5. Temps lia par terre (միացած շարժում գետնի վրա):
6. Port de bras (ձեռքերի փոփոխում) I, II և III ձևեր:

Թռիչքներ:

1. Souter (թռչել) I, II և V դիրքերով:
2. Echappe (դուրս գալ):
3. Changement de pieds (նոքերի փոփոխում) V դիրքով:
4. Pas chasse' (հետապնդող թռիչք):

IV կիսամյակ

Հենաձողի մոտ կատարվող վարժանքներին ավելացնել՝

Batterments retires (ձգել, քաշել):

Releve's կիսամատների վրա I, II, III և V դիրքերով և մեկ նոքի վրա հետևի նոքը coupe-ով (կտրված):

Պտույտներ կիսամատների վրա 180⁰ և 360⁰:

Դահլիճի կենտրոնում:

Յուրացվածին ավելացնել՝

Դիրքեր – croisse' և efface' (դասական պարի խաչաձև և ոչ խաչաձև դիրքեր):

Arabesques – (արաբական նկարաքանդակ) I,II,III և IV:
Pas de bourre’ (նոքերի փոփոխում):

Թռիչքներ

Souter’, echappe’ և changement de pieds – կատարել փոփոխում
դիրքից դիրք:

Կազմել պարային էտյուդներ անցած ծրագրի հիման վրա:

V կիսամյակ

Հենաձողի մոտ կրկնել և ավելացնել բարդ վարժանքներ:

Դահլիճի կենտրոնում:

Adajio – (դանդաղ) ոչ բարդ ձևը:

Pas glissade – (սահում):

Պտույտներ՝

Pirouette’ – (պտույտ տեղում):

Պտույտներ հենաձողի մոտ V դիրքից, իսկ դահլիճի կենտրոնում
IV և V դիրքերից:

Tours chaine’s – (շղթայաձև):

Pas assemble’ – (միաժամանակ հավաքած նոքերի դիրքը):

Pas jete’ – (նետելով):

Grand jete’ – (մեծ նետում):

Անցած ծրագրի հիման վրա կազմել պարային էտյուդներ ավելի
բարդ տարրերով:

Ուսումնասնողական գրականություն Հիմնական գրականություն

1. Թատերական ինստիտուտների «պար» դերասանական և ռեժիսորա-
կան բաժինների համար ծրագիր, Մոսկվա, 1980թ.:

Լրացուցիչ գրականություն

Վասիլևա Ե., «Պար» Մոսկվա, 1968թ.:

Վարդյան Լուիզա Գևորգյան

Կոմիտասի անվան ԵՊԿ օպերային պատրաստման
ամբիոնի դասախոս

ՌԻԹՄԻԿԱ. ԴԱՍԸՆԹԱՑԻ ԾՐԱԳԻՐ ՌԻՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԵՎ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԲՈՒՋԵՐԻ ՀԱՄԱՐ

Համառոտ բնութագրում՝ դասընթացի նպատակներն ու խնդիրները

«Երաժշտառիթմիկ դաստիարակություն» դասընթացը երաժշտական-թատերական բուհերի հնչյունային ռեժիսուրայի բաժնի ուսանողների համար կարևորագույն միջոց է, որտեղ հնարավորություն է ընձեռում երաժշտական տերմիններն օգտագործել շարժման մեջ՝ տալով ապագա դերասանին և ռեժիսորին ավելի երաժշտա-զգացողական մոտեցում դերասանի վարպետության հմտությունները կատարելագործելու:

Երաժշտական դաստիարակությունը ապահովող դասընթացների շարժում, «Երաժշտառիթմիկ դաստիարակություն» դասընթացը առանձնահատուկ դեր է կատարում, ապահովելով երաժշտական գրագիտությունը միահյուսելու շարժողական ապարատի հետ և տալիս է ռիթմի շարժողական ընդունակությունների զարգացում:

Դասընթացի նպատակն է օգնել ուսանողին հասկանալու և հաղթահարելու ռիթմի զգացողությունը երաժշտական և բեմական արտահայտչամիջոցների, համադրությունների փոխկապակցության մեջ:

Երաժշտական-թատերական բուհի հնչյունային ռեժիսուրա բաժնի «Երաժշտառիթմիկ դաստիարակություն» դասընթացին հատկացված է 1 կիսամյակ, որի ընթացքում անհրաժեշտ է ուսուցանել երաժշտական դինամիկայի նշանների և տարրական տեսության օգտագործումը շարժման տարրերի միջոցով:

**Դասընթացի ծավալը և ուսումնական
աշխատանքի տեսակները***

Պարապմունքների տեսակը	ընդամեն ըն			
	ժամ	I	II	
1	2	3	4	
Ուսումնառության տևողությունը (կիսամյակներ)	68			

III կիսամյակ (I բաժին)։

Քայլերգ տարբեր տեսակերով՝ andante - դանդաղ, moderato - միջին, allegro - արագ։

Կանգնել շրջան կազմած և աստիճանաբար տեսակը փոխելով ամեն տակտի սկզբին փոխանցել իրար որևէ իր։

Հասկացողություն 2/4-ի մասին։

Բացատրել, որ 2/4-ի առաջին մասը հնչում է ուժեղ (շեշտադրված), իսկ երկրորդ մասը՝ թույլ։ Այդ ձևով ծափ տալ, այնուհետև կատարել 2/4-ի տակ վարժություններ։ Օրինակ՝ առաջին ուժեղ մասի ժամանակ քայլել՝ բարձրացնելով ոտքը։ Քայլելու հետ միաժամանակ ձեռքերով ցույց տալ դիրիժորական չափը։

Հասկացողություն 3/4-ի մասին։

Կատարել նույնը ինչ որ 2/4-ի դեպքում, քանի որ այստեղ էլ տակտի առաջին մասը հնչում է ավելի ուժեղ, քան՝ մնացած երկուսը։

Կատարել հետևյալ վարժությունը.

ա) քայլել շրջան կազմած, երկու քայլ առաջ, մեկ քայլ ետ (աջ և ձախ ոտքով), միաժամանակ առաջին քայլի ընթացքում աջ ձեռքը բարձրացնել առաջ, երկրորդ (առաջ) քայլի ժամանակ ձախ ձեռքը բարձրացնել կողք, երրորդ ետ քայլի ժամանակ ձեռքերը իջեցնել ներքև և ծափ տալ։

բ) ոտքերով կատարել նույնը, իսկ ձեռքերով ցույց տալ դիրիժորական չափը։

4. Հասկացողություն 4/4-ի մասին։

Քայլել շրջան կազմած, ոտքը բարձրացնելով ցույց տալ տակտի առաջին մասի ուժգնությունը, իսկ ձեռքերով ցույց տալ դիրիժորական չափը։

5. Հասկացողություն ամբողջ, կես, քառորդ և ութերորդական տևողությունների մասին։

*Այս ժամաբաշխումը երաժշտական բուհերի համար պարտադիր չէ։

ա) Քայլել շրջան կազմած, ոտքերով ցույց տալ ամբողջ, կես, քառորդ և ութերորդական տևողությունները, իսկ ձեռքերով՝ 4/4 քառորդ:

6. Հասկացողություն forte-ի (ուժեղ) և piano-ի (մեղմ) մասին:

Forte-ի ժամանակ քայլել ոտքը բարձրացնելով, իսկ piano-ի դեպքում քայլել շրջան կազմած կիսամատների վրա:

7. Հասկացողություն legato-ի (կապակցված) և staccato-ի (մասնատված) մասին:

ա) legato-ի դեպքում կանգնել շրջան կազմած և վալսի տակ շղթա կազմելով շարժվել մեկը ժամացույցի ալաքի ուղղությամբ, մյուսը՝ հակառակ ուղղությամբ, իրար միացնելով, ամեն տակտի սկզբին մեկ աջ, մեկ ձախ ձեռքերը:

բ) staccato-ի դեպքում բարձրանալ կիսաթաթերի վրա կատարել (միացրած թաթերով) 4 ցատկ առաջ, 4 ցատկ ետ, 4 ցատկ պտույտով աջ 360° և 4 ցատկ պտույտով ձախ 360°:

8. Հասկացողություն անհավասար երաժշտական նախադասությունների մասին:

Վարժությունը կատարել Շուբերտի “Koleco” ստեղծագործության ներքո:

9. Հասկացողություն տակտի սկզբի և երաժշտական նախադասության սկզբի մասին:

ա) Լսել երաժշտությունը և գնդակներով խփելով հատակին, նետել վերև կամ իրար (ըստ ազդանշանի) նշել տակտի սկիզբը:

բ) Ամեն նախադասության սկզբում դուրս գալ վարագույրի հետևից:

10. Ուշադրության վարժություններ:

Ուսանողները կանգնում են շրջան կազմած:

(մեկ) ազդանշանի ժամանակ քայլում են շրջանով առաջ

(երկու) ազդանշանի ժամանակ քայլում են շրջանով ետ

(երեք) ազդանշանի ժամանակ փոխել քայլի ուղղությունը

(չորս) ազդանշանի ժամանակ կատարել 4 քայլ կենտրոն

(հինգ) ազդանշանի ժամանակ կատարել 4 քայլ ետ

(վեց) ազդանշանի ժամանակ կանգ առնել տեղում

(յոթ) ազդանշանին շարունակում են կատարած շարժումը:

Ազդանշանները տալ խառը:

Տրամադրության վարժություններ:

Ըստ տրամադրության՝ մինդր կամ մաժոր, ամեն նախադասության ընթացքում կատարել համապատասխան գործողություն:

- III կիսամյակ II բաժին
 Կոորդինացիոն վարժություններ:
 Վարժությունը կատարել 4/4-ի տակ:
 Աջ ձեռքը՝ առաջ, վեր, կողք, ցած:
 Ձախ ձեռքը՝ կողք, վեր, առաջ, ցած:
 Կատարել երկու ձեռքերը միասին և այնուհետև փոխել (աջինը ձախի, ձախինը աջի):
2. Երգել բոլորին ծանոթ մի երգ, խմբով: Ազդանշանի դեպքում՝ կամ բոլորը լռում են և երգում մտքում, կամ նշված ուսանողը շարունակում է երգել, կամ բոլորը միասին են երգում կամ լռում:
3. Հասկացողություն ռիթմիկ նախշի մասին:
 Ռիթմիկ նախշը հնչյունների բարձրությունների փոխհարաբերություններից անկախ, ռիթմիկ տարբեր տևողությունների հաջորդակա-
 նությունն է:
- Լսել երաժշտությունը, ծափ տալ ռիթմիկ նախշը, քայլել նախշով երաժշտության ներքո և առանց երաժշտության: Չեռքերով ավելաց-
 նել դիրիժորական չափը՝ միաժամանակ երգելով կամ հաշվելով:
4. Անհատական երաժշտական էտյուդներ:
5. Իմիտացիա (մմանակում):
 Իմիտացիա՝ երաժշտական գործիքի, գործիքների և ձայնի:

Ուսումնամեթոդական գրականություն Հիմնական գրականություն

«Երաժշտառիթմիկ դաստիարակություն» քատերական ինստիտուտի դերասանական և ռեժիսուրայի բաժինների համար՝ ծրագիր, Մոսկվա 1969թ.:

Լրացուցիչ գրականություն

1. Գրիներ Վ.Ա., «Ռիթմը դերասանի արվեստում», Մոսկվա 1966թ.:
2. Դուրինյան Ա.Ա., Անձնական արխիվից:

Алавердян Тигран Гарикович

пианист, преподаватель кафедры камерного ансамбля ЕГК им. Комитаса

ПУТЬ ВЕЛИКОГО ПИАНИСТА

Эмиль Гилельс относится к величайшим пианистам XX столетия. Ученик Я.Ткача, а затем Б.Рейнгольда в Одесской консерватории, в 1935 году Гилельс совершенствовался в Московской консерватории у профессора Г. Нейгауза, который с 1934 по 1937 год был её директором. В 1933 году в возрасте 16-ти лет Гилельс был удостоен первого приза на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Москве. Он исполнил d-moll'ную фугу Баха — Годовского (из скрипичной сонаты), Фантазию Листа на темы "Свадьбы Фигаро" Моцарта, "Токкату" Равеля, Вариации Брамса на тему Генделя. В 1936 и 1938 годах Гилельс стал победителем Международных конкурсов пианистов в Вене и Брюсселе. Как писал Лев Оборин, "большой заслугой молодого музыканта Гилельса, свидетельством громадной его одарённости и упорной работы над собой явилась программа его выступлений, с которой он добился такой блестящей победы"(1.). Слушая записи Гилельса понимаешь, что он, глубоко восприняв русские традиции, представляет наиновейшую пианистическую культуру, вобравшую в себя традиции старых фортепианно-педагогических школ Европы. Невозможно полностью охарактеризовать и проанализировать творческий путь пианиста. Его репертуар огромен. 30-е годы — золотой период его исполнительского искусства. После Л.Оборина он показал, что русская (советская) исполнительская школа является передовой и лучшей в мире.

В 40-е годы XX века (годы войны) он был рядом с теми, кто воевал. Из рецензий и мемуаров, несмотря на малочисленность грамзаписей молодого пианиста, можно сделать вывод, что он был исполнителем высокого класса. Мы имеем магнитофонные записи выступлений, которые полностью позволяют осознать цельность его мастерства. В середине 40-х годов Гилельс зарекомендовал себя как исполнитель выдающихся композиторов — Сергея Про-

кофьева, Дмитрия Шостаковича, Арама Хачатуряна.

Сложное произведение С.Прокофьева — Седьмую сонату, он исполнил в 1943 году и дал свою оригинальную трактовку. Известный Фортепианный концерт А.Хачатуряна Гилельс играл ещё до войны. Первого успеха в трактовке произведений Д.Шостаковича он достиг в начале 50-х, исполнив три прелюдии (C — dur, D — dur и d-moll). Гилельс в 1951 году играл в Италии, Франции, Англии, в 1953г. — в Дании, Швеции, Бельгии, в 1955г. — в США и всегда публика восхищалась его талантом. Осенью 1954 года он открывает сезон Московской филармонии произведениями Дебюсси ("Сады под дождём", "Пагоды", "Движение", "В честь Рамо"), Прокофьева (Соната N2, "Мимолётности" и "Токката"). Как пишет В.Ю.Дельсон, "труд Гилельса — это труд сосредоточенного, вдумчивого музыканта, чуждого артистической богеме. Им определяется постоянное самообладание, артистическая ровность пианиста, с ним связаны и разнообразие, многожанровость его репертуара, огромный размах его концертной деятельности" (2.С. 26). В 50-е годы им были исполнены пять концертов Бетховена для фортепиано с оркестром (под управлением К.Зандерлинга с Ленинградским филармоническим оркестром в феврале и марте 1956 года, 2.С.9), а в 1968 году повторил бетховенский цикл (с Кливлендским оркестром под управлением Дж.Сэлла). В начале 60-х Эмиль Григорьевич выступает с фортепианными сонатами Шумана, Шопена, Листа, Вебера, Клементи.

Во второй половине 60-х он чаще выступает за рубежом. Весной 1967 года артист выступил в Ленинграде с Двадцать восьмой сонатой Бетховена, Восьмой сонатой Прокофьева, "Ночными пьесами" Шумана. Всё игралось на высоком исполнительском уровне (имеются записи, 3.С. 53).

Из молодого поколения композиторов внимание Гилельса привлекли А.Бабаджанян ("Героическая баллада"), А.Бабаев (Трио), М.Вайнберг (Сонаты N 2, N 4 и квинтет). Как писала С.Хентова, "А.Бабаджанян, талантливый пианист и ученик Игумнова, выдвинулся как автор "Героической баллады" для фортепиано с оркестром. Сочинение яркое красочное, напоенное ароматом Востока, представляло пианисту богатейшие возможности. Гилельс, не ограничиваясь исполнением в Советском Союзе, включил это произведение в програм-

мы зарубежных концертов в Бельгии, Франции. Исполнение баллады имело большой успех" (4.С. 114).

Нет ни одного специалиста, у которого искусство Гилельса не вызывало бы восхищения. Он выступил в Большом зале консерватории в Москве в декабре 1968г. В программе: Л.Бетховен, Соната N 8 для фортепиано (c-moll, соч.13 "Патетическая"), Соната N 14 для фортепиано (cis - moll, соч. 27 N 2 "Лунная"). В 70-е годы в Ленинграде в Малом зале филармонии пианист играл четыре сольных концерта. Звучала музыка Моцарта, Бетховена, Брамса, Грига, Рахманинова, Прокофьева. Слушая записи, чувствуешь глубокое проникновение пианиста в сущность творчества этих композиторов.

19 ноября 1979г. Э.Гилельс выступил с исполнением Первого концерта для фортепиано с оркестром П.Чайковского (b - moll, соч. 23) с Нью-Йоркским филармоническим оркестром (дирижировал Зубин Мета)*. Как известно, третья часть — финал *Allegro con fuoco*, b-moll - B-dur — один из ярких финалов Чайковского. Строем этой незамкнутой темы (украинской хороводной песни "Выйди, выйди, Иваньку заспівай нам веснянку" (5.С.244) требует повторения одного и того же мотива. Следует отметить, что гилельсовская трактовка необычно красива. Даже во время мощного *forte* в финале концерта в октавах звук его не резкий и не гремещий, в этом мастерство Гилельса. 31 мая 1984 года Гилельс дал концерт в Большом зале Ленинградской филармонии. В программе были семь сонат Скарлатти, "Pour le piano" Дебюсси, Двадцать девятая соната Бетховена. Несколькими днями позже, 3 июня артист выступил в Большом зале с Концертом Моцарта B-dur, K595 (заслуженным коллективом республики, академическим оркестром филармонии дирижировал К.Зандерлинг). 24 января 1984 года Эмиль Гилельс выступил в Большом зале Московской консерватории (повторно 26 января). Каждый раз он как бы заново очаровывал публику мощью своего музыкального гения.

Этот концерт был одним из самых вдохновенных для музыканта, чей исполнительский уровень был всегда необычайно высок.

* Имеется запись с концерта в Эвери Фишер холл, Линкольн-центр, Нью-Йорк.

В программе концерта значилось три имени — Скрябин, Прокофьев и Бетховен. В программе вечера были три разных по стилю произведения: Соната N 3 fis - moll, соч. 23, и пять прелюдий Скрябина соч. 74, вслед за Скрябиным - Прокофьев Соната N 3 a-moll, соч. 28. Второе отделение концерта было посвящено гигантскому творению Бетховена — Двадцать девятой сонате, соч. 106. Она столь трудна, что считалась неисполнимой. Гилельсовская интерпретация этой сонаты была воспринята как артистическое чудо, как событие исключительное в художественной жизни.

Народный артист СССР, Лауреат Ленинской премии Э.Г.Гилельс помимо сольных программ, играл с крупнейшими мировыми оркестрами, выступал в ансамблях, вёл обширную педагогическую и общественную работу, являлся профессором Московской консерватории, членом жюри многих международных конкурсов. Последний раз великий артист выступил 12 сентября 1985 года в Хельсинки с Двадцать девятой сонатой Бетховена. Так закончил великий пианист свой артистический путь.

Ввиду возросших требований, предъявляемых к исполнителям музыки, актуальной является задача эстетического воспитания студентов. В то же время, для воспитания эстетического вкуса большое значение имеет исполнительский показ. Изучая творческий путь исполнителя (пианиста), прослушивая музыкальные записи, студент сравнивает особенности почерка данного исполнителя (звукоизвлечение, ритмику и динамику исполнения) с почерком других исполнителей не для подражания, а для выбора своего пути и оценки своего исполнения. В свете этого, изучая путь выдающихся исполнителей (пианистов), у студента развивается творческое воображение, что необходимо в музыкально-исполнительской педагогике.

Примечания:

1. Оборин Л., "Гордимся своими товарищами", // Вечерняя Москва, 01.06.1938.
2. Дельсон В., Эмиль Гилельс., М., 1959.
3. Гаккель Л., Размышления о Гилельсе., // Советская музыка, 1986, # 12.
4. Хентова С., Эмиль Гилельс., М.: Музыка, 1967.
5. Альшванг А., П.И.Чайковский., М.: Музыка, 3-е изд., 1970.

Амбарцумян Нунэ Цоваковна

пианистка, преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства ЕГК им.Комитаса.

СТАНОВЛЕНИЕ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА И ПЕДАГОГИКИ В АРМЕНИИ (1920-30 ГГ.).

Начнем с вопроса о том, когда и кто в начале 20-х годов XX века впервые в Армении начал преподавать игру на фортепиано. Первым примером организованного и обучения игре на фортепиано явились открытые 10 мая 1921 года в городе Дилижане так называемые фортепианные классы под руководством преподавательницы Алисы Саркисян *. Примечательно, что упомянутый факт является одним из первых в истории преподавания фортепиано в республике.

Через полгода, 22 декабря 1921 года в помещении новооткрытой Ереванской музыкальной студии на первом публичном концерте ее преподавателей педагоги И.А.Малатян и А.М.Мнацаканян исполнили фортепианные произведения Генделя, Скарлатти, Гайдна**.

Вот те, на первый взгляд скромные, но чрезвычайно важные сведения, касающиеся первых шагов профессионального исполнительства и педагогики в Советской Армении.

В 1922-1923 годах в хронике фортепианного исполнительства Еревана выделяется выступление в дуэте с певицей А.Бабалян молодого концертмейстера Ереванской музыкальной студии А.А.Акопяна, в дальнейшем ставшего выдающимся математиком, действительным членом Академии наук Армянской ССР. Музыкальная общественность столицы республики впервые ознакомилась с упомянутым пианистом на открытом концерте Музыкальной студии 5 февраля 1922 года***.

Надо отметить, что несмотря на свою молодость, Ереванская музыкальная студия с самого начала развила бурную

*// Խորհրդային Հայաստան, 11.07.1921.

** // Խորհրդային Հայաստան, 24.12.1921.

***// Խորհրդային Հայաստան, 05.02.1922.

деятельность и, в первую очередь, в музыкально-просветительской работе. Так, например, ереванские меломаны уже 26 марта 1922 года имели возможность ознакомиться с вокальным и инструментальным наследием великого норвежского композитора Эдварда Грига. С исполнением его фортепианных произведений выступила педагог студии, уже упомянутая А.М.Мнацаканян*.

Кстати, данный концерт является первым тематическим концертом в музыкальной жизни молодой Советской Армении. О значительном интересе к подобным концертам свидетельствует тот факт, что через две недели после упомянутого вечера силами педагогов Музыкальной студии был организован еще один концерт, на этот раз целиком посвященный фортепианному творчеству Фридерика Шопена**.

И буквально через месяц, 14 мая того же года в исполнении А.М.Мнацаканян музыкальной общности Еревана были представлены фортепианные произведения Бетховена (1.С.16).

А.М.Мнацаканян получила музыкальное образование в Берлине в консерватории Штерна (класс М.Краузе). После приезда в Армению Анна Михайловна выступала на только как солистка, но стала одной из первых ведущих педагогов Ереванской музыкальной студии, а затем — консерватории. На протяжении всей своей педагогической деятельности она передавала студентам богатейший арсенал своих знаний. И надо отметить, что она сыграла огромную роль в деле воспитания армянских пианистов-исполнителей. Среди ее учеников: профессор Нина Сагиян, известные концертмейстеры Наталья Ханзадян и Марта Навасардян, педагоги Аревик Авдалбекян, Тамара Малаян и другие.

Плодотворная музыкально-просветительская деятельность Ереванской музыкальной студии дает свои ростки в селении Джалалоглы (ныне Степанаван). Здесь летом 1923 года пианистка Алиса Саркисян дала первый в республике "клавирабенд"***.

*// Խորհրդային Հայաստան, 26.03.1922.

** // Կարմիր աստղ, 14.04.1922.

*** // Կարմիր Լոռի, 06.08.1922.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что в ее программе впервые прозвучали фортепианные произведения армянского композитора Н.Тиграняна. Следует отметить, что факт включения в программу концерта произведений Тиграняна, по существу, явился "первой ласточкой" в деле пропаганды фортепианных сочинений армянских композиторов.

Велики заслуги известной в те годы пианистки М.Ф.Тигранян-Тер-Мартirosян. Младшая сестра выдающегося армянского композитора Н.Тиграняна, она явилась, по существу, первой пианисткой, которая долгие годы пропагандировала лучшие образцы фортепианного творчества армянских композиторов. Так, например, 26 марта 1923 года выступая в ереванском Доме культуры в ансамбле с известным певцом Ваганом Тер-Аракеляном, М.Ф.Тигранян исполнила также фортепианные произведения Н.Тиграняна и молодого, но уже достаточно известного в те годы композитора Саркиса Бархударяна*.

Первым "клавирабендом" в Ереване, целиком составленным из произведений армянских композиторов, было выступление известного пианиста Овсеп Тер-Давтяна. В середине сентября 1923 года в зале Ереванского Дома культуры им были исполнены произведения А.Адамяна, С. Бархударяна, К.Закаряна, А.Маиляна, М.Мирзаяна, А.Тер-Гевондяна и других.

Ученик П.Пабста по Московской консерватории, широко образованный музыкант О.Тер-Давтян был тесно связан с музыкальной культурой Закавказья. Живя в Тбилиси, но концертируя в различных городах Закавказья, на протяжении всего своего творческого пути он неустанно пропагандировал фортепианные произведения современных армянских композиторов, включая их в свои концертные программы.

По выражению композитора М.Мирзаяна, "в лице пианиста О. Тер-Давтяна советская армянская музыка имела очень чуткого и тонкого интерпретатора"**. О.Тер-Давтян был педагогом целого ряда известных впоследствии деяте-

*// Խորհրդային Հայաստան, 26.04. 1923.

**// Խորհրդային Հայաստան, 22.09.1923.

лей армянской советской музыки — С.Меликяна, К.Закаряна, А.Абеяна, М.Мазманяна и других.

Наступила историческая в музыкальной культуре нашей республики осень 1923 года. На базе Музыкальной студии была организована консерватория, созданная ценой неимоверных усилий выдающегося армянского композитора Романоса Меликяна. Создание консерватории сыграло огромную роль в подготовке профессиональных исполнительских кадров. Наконец, необходимо отметить, что Ереванская консерватория явилась той кузницей, где со временем получила образование целая плеяда молодых пианистов, сыгравших значительную роль в развитии фортепианного искусства не только 20-х годов, но и последующих десятилетий.

С Ереванской государственной консерваторией связано имя переехавшей из Тбилиси в Ереван в 1922 году пианистки Евгении Михайловны Ханкаламян, окончившей Петербургскую консерваторию по классу И.С.Малоземовой.

Всю свою жизнь она посвятила педагогической деятельности и стала одной из ведущих преподавательниц фортепиано. Среди ее учеников: профессор А.Амбакумян, преподаватели О.Петросян, В.Израилов и другие.

Весной 1925 года состоялся концерт педагогов консерватории, исполнивших произведения Эдварда Грига. Именно на этом концерте с большим успехом впервые выступила Е.М.Ханкаламян, исполнившая фортепианные произведения композитора. В газете "Хорурдаин Айастан" от 6 марта 1925 года в рецензии известного армянского музыковеда Рубена Ованесяна отмечалось, что "пианистке были присущи проникновенная игра, строгий художественный вкус, а также выдержанность стиля передаваемого произведения".

В конце того же года с сольной программой выступила педагог Ереванской консерватории Е.А.Хосровян (1.С.46). Ученица профессора Петербургской консерватории М.В.Бариновой, Е.Хосровян посвятила себя педагогической деятельности. В числе ее учеников были выдающийся армянский композитор и пианист Арно Бабаджанян, профессора ЕГК Шушаник Апоян и Ованес Параджанян, педагог Нина Македонская и другие. Е.А.Хосровян почти 20 лет активно участвовала в концертной жизни столицы Арме-

нии, и в первую очередь, как великолепная ансамблистка.

Итак, как свидетельствуют вышеизложенные факты, музыкальная жизнь Советской Армении 20-х годов, в частности в сфере фортепианной музыки, начала все более и более оживляться. Однако картина была бы неполной, если бы не были упомянуты столь значительные события, как гастроли известных пианистов - Э.Петри, С.Баррера, Л.Сироты, Г.Гинзбурга, зарубежной армянской пианистки Т.Зарифян (Франция) и других, сыгравших значительную роль в ознакомлении музыкальной общественности Еревана с лучшими достижениями мирового фортепианного исполнительства.

Не случайно, бурное развитие музыкальной жизни молодой республики с середины 20-х годов привлекает к себе внимание не только гастролирующих пианистов. Среди них нашлось множество таких, которые приняли решение переехать в Ереван и посвятить себя делу строительства музыкальной культуры и, в частности, педагогической деятельности в стенах молодой Ереванской консерватории. Одной из них была пианистка О.А.Бабасян, окончившая Тбилисскую консерваторию и экстерном Ленинградскую (по классу С.И. Савшинского). О.А.Бабасян очень успешно сочетала исполнительскую деятельность с педагогической. Долгие годы она выступала в ансамбле с известным в те годы скрипачем, в дальнейшем профессором Ереванской консерватории Д.Н.Лекгером, также переехавшим в Армению. О.А.Бабасян была очень тонким и культурным музыкантом, стремившимся в своей педагогической практике привить все лучшее, что было усвоено ею в стенах Тбилисской и Ленинградской консерваторий. Она воспитала несколько поколений армянских музыкантов, которые и поныне работают в республике и за ее пределами. Среди ее учеников: профессора Марджан Мхитарян, Александр Арутюнян, Эдвард Мирзоян, Роза Тандилян, Арпик Азизян и другие педагоги.

Итак, подведем некоторые итоги. Здесь были приведены важнейшие факты историографии 20-х годов XX века, касающиеся фортепианного исполнительства и педагогики в Армении. Суммируя их значение, следует отметить, что:

- 1) с первых шагов в фортепианном искусстве Советской

Армении со всей очевидностью наметились основные направления ее развития: с одной стороны, педагогика, выдвинувшая такие имена, как А.М.Мнацаканян, Е.М.Ханкамалян, Е.А.Хосровян, О.А.Бабасян, с другой — исполнительство, представленное именами А.Саркисян, М.Ф.Тигранян-Тер-Мартirosян, О.Тер-Давтян, А.М.Мнацаканян, Е.М.Ханкамалян, Е.А.Хосровян и О.А.Бабасян;

2) особенно надо отметить стремление первых исполнителей пропагандировать, наряду с лучшими образцами мировой классики, также современную им армянскую фортепианную литературу. Правда, произведения армянских композиторов, звучащие в те годы, представляют для сегодняшних исполнителей, главным образом, исторический интерес. В национальном фортепианном репертуаре, обогащенном в последующие десятилетия лучшими произведениями А.Бабаджаняна, А.Арутюняна, Э.Абрамяна и других композиторов, реже звучат сочинения Н.Тиграняна, С.Бархударяна, К.Закаряна, А.Тер-Гевондяна и других. Однако их творчество явилось той базой, на которой выросло и расцвело современное фортепианное творчество армянских композиторов;

3) наконец, невозможно, подводя итоги, пройти мимо такого факта, как создание в 1923 году первого очага армянского профессионального высшего музыкального образования — Ереванской государственной консерватории, под сенью которой были объединены разрозненные усилия лучших представителей армянского фортепианного искусства и педагогики.

Таким образом, первое десятилетие в истории становления армянского фортепианного искусства и педагогики должно быть признано важнейшим этапом, позволившим собрать ядро первой в истории Армении, в будущем именуемой армянской профессиональной фортепианной школы, когда был заложен фундамент и намечены основные вехи развития столь значительной и самостоятельной ветви армянского музыкального искусства, которая сегодня гордится именами, известными далеко за пределами республики.

Примечания:

1. Մազմանյան Ռ., «Սովետահայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն» Եր., 1979.:

Арзуманова Анна Владимировна

пианистка, преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства ЕГК им. Комитаса

МУЗЫКА И МЕДИЦИНА

Музыка как вид искусства и медицина как отрасль науки представляют собой неразрывное единство. Приобщение к музыке — это воспитание подлинного гуманизма. Как отмечал философ древнего Китая Конфуций, «ум образовывается чтением од, характер воспитывается правилами поведения, окончательное же образование дает музыка» (1.С.8).

Истинное воспитание человека не предполагает ничего, кроме гармонического развития всех интеллектуальных и эстетических качеств. Недаром Конфуций говорил, имея в виду воспитательное значение музыки: «Я вдохновляюсь песнями, ищу опору в ритуалах и завершаю музыкой» (1. С.54-55).

И действительно, среди всех видов искусства музыка, как и вера, способна создать гармонию как выражение внутреннего состояния души, необходимого для облагораживания человека. Уже в античный период музыка была не только магией, но и воспринималась в высоком смысле слова как принцип построения мира. Вслед за Платоном (427-347 гг. до Р.Х.), которому мир представлялся как звучащее единство, построенное на всеобъемлющем трёхзвёньи музыки, тогда говорили о *musika mundana* (музыке вселенной), *musika humana* (музыке, звучащей в человеке), и, наконец о *musika instrumentalis* (акустически воспринимаемой вокальной или инструментальной музыки).

«Трухзвучная структура» недр Земли сводится к представлению нашей планеты как огромного аккорда и полностью соответствует античному пониманию *musika mundana*.

Музыка, звучащая в человеке, *musika humana*, в античном мире находила свои соответствия сначала как представление о музыке пурьса. Такое понятие исходило от Герофила, который жил за 300 лет до Р.Х. в Александрии. Позже это понятие было воспринято средневековой теорией музыки, а также и медициной. Ученые средневековья указывали

на то, что биение пульса чарез равные интервалы подобно музыке, поэтому учение о пульсе старались подчинить музыке.

Музыка как составная часть была введена в медицину арабскими врачами в IX веке. По их мнению, музыка, проходя через душу, может излечить больное тело. Известный врач арабского Востока Авиценна (980-1037 гг.) в своей «Книге исцеления» посвятил целый раздел взаимосвязи между пульсом и музыкой. И когда эта книга, переведённая с арабского на латинский язык в XII в., стала основным медицинским учебником средневекового Запада, музыкально-измерительное учение о пульсе Герофила прочнее утвердилось в медицинской науке. Врач обязательно должен был знать музыкальные пропорции.

С XIII века овладение искусством стало обязательным для медицинского университетского обучения. Так, на медицинском факультете в Париже с 1426 г. студентам-медикам было предписано получая звание доктора пройти аттестацию по различным видам искусства. Но так, как для соискателей на звание магистра необходимо было читать лекции по музыке, можно предположить, что в конце XIV века каждый врач во время своего обучения должен был пройти курс теории музыки.

Новый импульс к изучению взаимосвязи медицины с музыкой придал в XVI веке Леонардо да Винчи (1452-1519 гг.), который первым обратился к систематизированному вычислению ударов пульса за определённое время. Тогда пытались представить взаимосвязь между пульсом и музыкой с помощью музыкальной мензуральной теории в виде «нотного письма». Намерение поставить этим методом нотное письмо на службу медицинского учения о пульсе продержалось до начала XIX века, о чём свидетельствует знаменитое произведение известного врача Леннека (1781-1826 гг.) об «аускультации», в котором он пытается с помощью нот изобразить различные патологические шумы в артериальных сосудах.

После того, как в начале XVII века музыка перестала быть обязательной дисциплиной в медицинских университетах, в XVIII веке постепенно исчезла давняя традиция *musika humana*, лишь в наше время она снова переживает

своеё возрождение, например, в музыкальном сочинении Эрнеста Курта. Для него слышимая в нас природная сила музыки представляет собой определённым образом транспонированную из гармонизированной в динамическую *musika humana*. Всё звучащее в музыке он видит только как поднимающееся вверх излучение мощных процессов, силы которых кружатся в немом мире. Их первоначально созданное содержание представляет собой, по Курту, психически напряжённое состояние, которое движется, изменяя своё направление. Его энергия переходит в мысленно воспринимаемую звучащую музыку. Такое изображение внутренне-го процесса становления гармонии превращает музыку из симфонии звуков в симфонию энергетических потоков — новый мир, созданный из *musika humana*.

Начало вовлечения музыки в медицинскую теорию и практику теряется в глубине веков, когда музыка и искусство врачевания были неразрывно связаны друг с другом. Сначала главную роль играло так называемое целебное пение. Уже у Гомера, Одиссей, израненный на охоте диким кабаном, излечивается благодаря пению сыновей Авталика. В «Иллиаде» говорится об особой форме целебного пения, которое применяется как одно из средств для защиты от чумы.

В античном мире основой для целебной музыки служило учение о «Ethos» (форма поведения) музыки, когда наряду с пением главную роль играли и инструменты, например — aulos (авлос - двухствольная свирель, похожая на гобой). В зависимости от использования инструмента и характера его звучания, определённого темпа и, прежде всего, определённого ритма, музыке каждый раз придавалось особое значение. При этом у слушающего возбуждались различные страстные чувства. Возбуждающее действие aulos использовали для того, чтобы освободить людей от подавленного меланхолического настроения. Лира своим нежным звучанием очищает душу от излишней чувствительности и страсти.

Уже в XIII веке музыка считалась важнейшим медицинским средством, благодаря которому можно было замедлить процесс старения человека. На эту «отсрочку» симптомов старения при помощи музыки первым указал Роджер Бэкон (1215-1295 гг.). В первом труде по геронтологии Габриэла

Зерби это влияние, продлевающее жизнь человека, объясняется тем, что музыка, благодаря своему числовому строю, родственна гармонии, присущей человеку. Наряду с этим геронтологическим показанием, музыка, как целебное средство, приобрела особое значение при лечении психических заболеваний и, особенно, при депрессии.

Влияние музыки на психику человека в западной цивилизации было признано лишь в век Просвещения, и тем самым было прочно установлено её место в медицине. Такому повороту мы обязаны Иоганну Петеру Франку (1745-1821 гг.), близкому другу Бетховена. Он был глубоко убеждён в благотворном влиянии музыки на здоровье человека.

С развитием естественной медицины стало возможным подвести под действие музыки на тело человека более объективную основу. Сегодня известно, что при плавной мелодии и спокойном движении музыки в нашей вегетативной нервной системе преобладают парасимпатические механизмы, в то время как диссонансы, оживлённые движения и быстрый ритм значительно сокращают симпатические реакции. Согласно новейшим исследованиям, особую роль играют при этом полипептиды, которые либо успокаивают определённые центры мозга, либо, наоборот, действуют возбуждающе. В последнем случае эмоциональное возбуждение душевного состояния усиливается, и в экстремальной ситуации с тенденцией к агрессии может вызвать стремление к разрушению. Так и в наше время античное учение о *Ethos, musika instrumentalis* находит своё подтверждение. Здесь нелишне было бы отметить, что в последнее время осуществляются изыскания на стыке психологии и физики. Так, например, в работе кандидата психологических наук Р. Нагдяна "Целостность пути познания", в частности, отмечается, что "звука не существует в природе, как не существует цвета. Вокруг колеблющейся струны, например, нет ничего такого, что можно было бы назвать звуком, кроме колеблющихся частиц или слоёв воздуха (материи в форме атмосферного газа). Частота колебаний воздуха не содержит в себе звука. Это чисто механическое движение. И именно эти "беззвучные" колебания доходят до человека и превращаются в его слуховом анализаторе в звуки, т.е. в явления совершенно иного качества, чем частота колебания

струны или воздуха. Примером преобразования колебаний воздуха может служить сегодня банальный телефон, не говоря уже о сотовом телефоне. Поэтому вопрос: что такое реальный шум моря сам по себе, когда на берегу нет людей не имеет смысла, так как шума моря на самом деле нет. Вместо него есть бесконечно разнообразный спектр колебаний частиц, слоёв, потоков атмосферного газа, вызванный волнообразным движением жидкой материи..." Таким образом, можно отметить, что воздействие музыки на организм вполне материально.

Сегодня привлечение музыки к лечению душевных переживаний и психических нарушений уже представляется необходимым дополнением и абсолютно естественным. Слушая музыку, полностью расслабившись можно легко устранить депрессию. В трудных жизненных ситуациях, которые кажутся иногда неразрешимыми и аналитически едва ли объяснимыми, благодаря применению музыкальной терапии часто удаётся добиться удивительных результатов.

История хранит достаточно примеров из Древнего и Нового Времени: игра Давида на арфе, излечившая царя Саула от депрессии, 10-летнего Ф.Шопена на фортепиано, освобождающая Великого князя Польши от припадков ярости. Наиболее ярким примером может служить воздействие на депрессию испанского короля Филиппа V, которого только под звуки музыки можно было заставить подняться с постели и приняться за государственные дела. С этой целью один из крупнейших певцов-кастратов, мастер искусства бельканто, в 1737-59 гг. придворный певец и директор королевских театров в Мадриде Фаринелли должен был каждый вечер давать концерты.

Но особого внимания заслуживает в наше время такой аспект музыки, как её социальное значение. Благодаря её гармонизирующему влиянию на психику человека, облегчается установление контактов и готовность к общению, что уже сегодня учитывается во многих больницах. Это, конечно, не значит, что задача гуманитарной медицины может быть решена лишь благодаря использованию музыки. Музыка в больнице, без сомнения, вселяет в пациентов уверенность, приносит радость, и это, пожалуй, тоже является причиной того, что в средневековье музыку успешно

использовали в госпиталях, в частности — исламского мира.

Музыка может активизировать человека и выводить из вегетативного оцепенения психически больных. Всё больше музыка используется в гериатрических клиниках и интернатах, так как она помогает разрушить те тенденции, которые играют существенную роль в уходе и лечении пожилых людей. Известно, что уже в 80-х годах XX столетия в европейских странах существовала специальность «музыкального терапевта». Так, например, в своей книге «Друзья не умирают» легендарный руководитель разведки ГДР Маркус Вольф пишет о своей дочери (речь идёт о 1986 годе): «Она была ещё студенткой и хотела посвятить себя профессии музыкального терапевта» (2. С.44).

Таким образом, введение тысячелетнего взаимодействия музыки и медицины в русло современных научных познаний может приносить большую пользу врачу в его терапевтической деятельности. Вместе с этим, не следует забывать, что положительное влияние музыки по времени прослушивания колеблется в пределах 20-35 минут. Затем наступает усталость. В таких случаях следует сделать перерыв длительностью от 5 до 10 минут.

Гармонизирующее влияние музыки касается не только одного отдельного индивидуума, а служит всему человеческому сообществу, что приобретает всё большее значение в обществено-политическом смысле. Если в начале XX века музыка в концертных залах была доступна исключительно немногочисленным привилегированным классам, то сегодня её можно слышать в общественных местах.

Поэтому музыкальные фестивали, сохраняя своё первоначальное значение праздника, привлекают всё более широкие народные массы. Если эти фестивали и не способствуют решению политических проблем или объединению народов, то они всё равно лучше свидетельствуют о нашем единении, чем любая другая наука. Они лучше, чем любые другие воспитательные мероприятия формируют душу человека, облагораживают её. И действительно, в Древней Греции во время Олимпийских игр никогда не чувствовалось взаимной враждебности на всём протяжении праздника.

Сегодня появился новый вид - "музыка сообщества", которая понятна всем людям без исключения. Мы все знаем,

как ритмическая музыка оживляет трудовую деятельность, как марш поднимает даже самую усталую роту. Наполеон, который впитал в себя зажигательное влияние Марсельезы во время Французской революции, очевидно знал, зачем он заставляет военный оркестр постоянно играть под окнами лазарета для своих солдат. При таком возбуждающем действии музыки решающую роль играют мажорные внушения.

Какую возбуждающую силу могут иметь эти движения, если они совершаются в определённом темпе и в соответствующем ритме, свидетельствуют примеры из Старого и Нового Времени. Так, в Античной Греции экстатическая восторженная игра Aulos доходила до своей высшей точки в пляске фригийских жрецов во время праздников Великой Матери Кибелы, которая обходила всех в диком танце.

Самым известным примером из Нового Времени является так называемый тарантисм (танцевальное неистовство). Такие моторные массовые экстазы происходят у фанатичных участников рок-фестивалей. По представлению Берендеса, подобная музыка переносит людей на примитивную стадию сознания. Это объясняет также, почему люди с примитивной структурой личности легко поддаются таким моторным экстазам. Прав был в своё время Платон, указывая на то, что музыка не только облагораживает нравы, но способна и портить их, что государству ничто не может навредить больше, чем отречение от благонравной музыки. Именно по таким соображениям проповедники христианства уже во II веке считали необходимым выступать против грубого возбуждения широких масс светскими песнями. С другой стороны, молодая церковь хорошо сознавала власть музыки над сердцами верующих, настоятельно рекомендуя совместное пение псалмов. История показывает, что «искусство — это не самоцель, а важное педагогическое средство, оно становится всё более важным, чтобы усилить созидательность и солидарность (например, в театре, оркестре и хоре), прежде всего уверенность в себе и в идеалах. В частности, при лечении от наркотической зависимости без музыки ничего сделать невозможно» (2. С.73).

Здесь следует отметить неблагоприятное воздействие на широкие массы низкопробной музыки, которая в наши дни громко звучит в подземных переходах, в маршрутных такси

и т.д., действуя на наших граждан на уровне бессознательного, в связи с чем, как нам представляется, необходимо издать закон, запрещающий звучание агрессивной музыки в общественных местах. Ведь музыка, действуя на психику на уровне бессознательного, способствует воспитанию нравов, определению системы национальных ценностей, а как отметил основатель социопсихологии Гюстав Лебон, «настоящая опасность для современной цивилизации заключается как раз в том, что люди потеряли всякую веру в абсолютную ценность принципов, на которых она держится» (З. С. 115). Значительно сильнее, чем простое прослушивание музыки, влияет на человека активное музицирование. Врач Генрих Ганзельман лучше всего охарактеризовал терапевтическое воздействие активного музицирования. Он писал: «Музыка высвобождает нас из нашего плена. В совместной игре всё время появляется что-то новое, что по своей сути движет человеческое сообщество от брака до единения народов: вести и быть ведомым. Настоящее музицирование решает социальные задачи!» (4.С. 24).

Все эти размышления относятся, конечно, к творческим музыкантам, для которых музыка означает самотерапию. Их собственная музыка освобождает их от напряжения, которое старается вырваться наружу. Поэтому она в определенной степени отмечена конфликтами и душевными переживаниями музыканта. С другой стороны, музыканту удаётся своим творчеством преодолеть страдания и даже страх перед смертью. Эти разнообразные переплетения музыки с медициной от Древнего Мира до современности дают нам возможность осознать, что ни в какой другой области науки дух гуманизма не проявляется так очевидно, как в музыке, что музыка ни с какой другой наукой не имеет таких исторических и идейных взаимоотношений, как с медициной.

Примечания:

1. Конфуций., Уроки мудрости., М.: ЭКСМО-ПРЕСС, Харьков: ФОЛИО, 2002.
2. Вольф М., Друзья не умирают; М.: Международные отношения, 2004.
3. Психология толп. Сборник., М.: Издательство КСП+, Институт психологии РАН, 1998.
4. Ноймар А., Музыканты в зеркале медицины., Ростов-на-Дону: Феникс, М.: Зевс, 1997.

Бадалян Ирина Самвеловна

пианистка, преподаватель кафедры
камерного ансамбля ЕГК им.Комитаса

ТРИ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ФАКТОРА СТАНОВЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

Ретроспектива прогресса исполнительства за последние полвека показывает, что центр тяжести в процессе формирования и совершенствования музыканта-исполнителя постепенно перемещается на камерные и квартетные классы. Исследования причин этого выявили три фактора психологии музыканта-исполнителя камерного ансамбля или квартета, во многом способствующие процессу его становления. Эти факторы, в целом, универсальны для всех музыкантов, но их роль и значение могут корректироваться в зависимости от индивидуальности исполнителя и, в частности, от его этно и ментальных особенностей.

Первый фактор, называемый условно "фактором творческого стимулирования", определяется спецификой процесса работы в классе камерного ансамбля и квартета. Как известно, в процессе обучения в классе одновременно участвуют от двух до семи-восьми студентов: это фортепианный дуэт, трио, квартет, квинтет и т.д., а также аналогичные струнные составы. Совместная игра отличается от сольной прежде всего, тем, что общий план и интерпретация деталей произведения создаются усилиями всех участников и, в том числе, за счет преодоления противоречий в интерпретации произведения у отдельных исполнителей. Иногда это может привести к кардинальному изменению первоначальной трактовки произведения. Взаимовлияние и состязание творческих индивидуальностей, организованное преподавателем в рамках раскрытия художественного содержания исполняемого произведения, очевидным образом способствует созданию атмосферы творческого стимулирования. Наши наблюдения последних лет показывают возможность эффективного использования именно этого фактора при подготовке начинающих исполнителей в Ереванской консерватории.

Второй фактор — безусловный рост индивидуального мастерства участников при занятиях камерным исполнительством. Известно, что гаммообразные пассажи, упражнения, звучащие в квартетах, камерных сонатах и т.д. у студентов часто звучат интонационно выразительнее, чище и красивее, чем тогда, когда они исполняются в "чистом" виде, т.е. в виде гамм и упражнений. Высокохудожественная ткань камерной и квартетной музыки также способствует росту чисто исполнительской стороны мастерства музыканта.

Нам известны многочисленные случаи, когда студенты на государственных экзаменах по камерному ансамблю и квартету своим исполнением оставляли на комиссию более цельное впечатление и получали оценки выше, чем по специальности.

Ярким подтверждением этого принципа в истории исполнительства является рост и становление Казальса как виртуоза-виолончелиста (1.С.43).

Только в одиннадцатилетнем возрасте он впервые услышал виолончель и после первых уроков в классе педагога Хосе Гарсиа стал самостоятельно заниматься совершенствованием своей исполнительской техники. В 1894 г. Казальс поступил в Мадридскую консерваторию, где занимался по теории композиции у Томаса Бретана и по камерному классу у скрипача Хесуса Монастерио, о котором в дальнейшем упоминал с большим уважением. У Казальса не было руководителя по специальности, а его современник, крупный испанский скрипач-виртуоз Пабло Сарасате не оказал на него заметного влияния: слишком различны были их художественные взгляды.

Исполнение камерной музыки Казальс считал жизненной необходимостью для каждого музыканта. Известны его ансамбли с Григом, Бузони, Корто, Зилоти, Гольденвейзером, фортепианные трио с Падеревским, Крейслером, Зилоти, Изай, Корто-Тибо, его квартеты с Тибо, Изай, Энеску или Крейслером (2.С.62). Это в сочетании с талантом позволило ему, в отличие от своих современников, интуитивно найти оптимальный путь к достижению вершин исполнительского мастерства.

Этих же взглядов придерживался Йозеф Йоахим. Он

считал, что существенному росту скрипача могут способствовать только высокохудожественные камерные произведения. Вот, что он писал Р.Шуману в письме от второго июня 1853 г.: "О, если бы Бетховенский пример побудил Вас извлечь из сокровищницы Вашего таланта произведение, столь необходимое бедным скрипачам, у которых, кроме камерной музыки, так мало вдохновляющих произведений" (З.С.25). Он стремился привить Брамсу вкус к сочинению камерной музыки. Более активное вовлечение студентов в процесс исполнения камерной и квартетной музыки явится дополнительным мощным фактором, способствующим совершенствованию не только музыкальной, но и виртуозной стороны его исполнительского мастерства.

И, наконец, третий, можно сказать, ключевой фактор, существенный для формирования истинного художника-интерпретатора, его яркой творческой индивидуальности. Этот фактор впервые выделил и претворил в процесс обучения исполнителей Йозеф Йоахим, возглавив в Берлине в 1869 году в Высшей Королевской школе музыки отделение музыкального исполнительства, где основным принципом было: "сперва музыка, а затем виртуозность" (З.С.51).

Основным учебным материалом, кроме сольных скрипичных произведений, являлись занятия в камерном и квартетном классе. Большинство учащихся проходило в школе и специальный курс композиции. Йоахим считал, что эти занятия способствуют пониманию учениками интерпретируемых произведений. Сам Йоахим занимался, в основном, художественной стороной исполнения, вопросами стиля, интерпретации, раскрытием художественного замысла композитора, многовариантностью этого процесса и т.д. Вопросы технологии исполнительства занимались его ассистенты — Эмануил Вирт и Андреас Мозер.

Исследуя эволюцию развития камерного исполнительства, приходишь к выводу, что это "живительная нива", которая будет всегда способствовать увеличению числа ярких, творческих индивидуальностей в работоспособной армии лауреатов.

Примечания:

1. Корредор Х.М., Беседы с Пабло Казальсом, Л.: Музгиз, 1960.
2. Сорокер Я., Скрипичные сонаты Бетховена, М.: Музгиз, 1963.

Дарбинян Лариса Мамиконовна

пианистка, преподаватель кафедры исполнительства и педагогической практики ЕГК им.Комитаса

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РОБЕРТА ХРИСТОФОРОВИЧА АНДРИАСЯНА

В блестящей плеяде армянских исполнителей-пианистов и педагогов, таких, как Г.В.Сараджев, А.А.Амбакумян, К.А.Малхасян и другие Роберт Христофорович Андриасян — пианист, профессор Ереванской государственной консерватории им.Комитаса занимает весомое место.

Р.Х.Андриасян был пианистом огромного дарования, музыкантом с яркими отличительными особенностями.

Высокая духовность и яркая игра Р.Х.Андриасяна воздействовала на умонастроения, мышление и исполнение его учеников. Не желая невольного повторения мыслей об Андриасяне, приведенных в цельной, убедительной книге профессора ЕГК Шушаник Апоян, приведу лишь свои рассуждения и мысли, так как обучение в его классе, как в музыкальном училище, так и в консерватории, дают на это право.

Р.Х.Андриасян был удивительно непосредственным, доверчивым человеком, одухотворенность которого проявлялась и отражалась везде и, особенно, в его неповторимой игре и преподавательской деятельности.

Роберт Андриасян никогда не навязывал ученикам свое видение и интерпретацию произведения, ведь как известно, "догматизм педагога лишает учеников творческой смелости, притупляет у них желание найти свое решение" (1.С.192). Он умело вел студента именно к тому образу, который тот чувствовал изначально.

Образность — отличительная черта его исполнительского мастерства и это завораживало и очаровывало. Учеников Р.Х.Андриасяна объединяет огромная любовь к нему как к человеку необычайно светлому, деликатному, доброму, уроки которого воспринимались как откровения, открытия в познании музыки, философии, добра, света, красоты и прежде всего любви.

Р.Х.Андриасян был музыкантом, обладающим высочайшим профессионализмом, значительностью и содержательностью музыкального мышления. Все это создавало ореол, которым было окружено его имя. Он учил музыке в самом широком понимании этого слова, а не просто игре на рояле.

Его никогда не подводила особая музыкантская интуиция: будь-то по отношению к данному произведению, к данному исполнению или данному ученику.

К любой музыкальной деятельности он подходил с творческих позиций: к композиторской, исполнительской или педагогической. Студенты Р.Х.Андриасяна почти всегда играли ярко, прочувствованно, продуманно. Как отмечает Ш.Апоян, "индивидуальность ученика была в центре педагогической работы Андриасяна. Он всегда стремился как можно лучше познать своего питомца, его характер, душевный склад" (2. С. 110). Надо отметить непреклонную требовательность Р.Х.Андриасяна в отношении безукоризненного профессионального прочтения текста произведения. Сюда входили: точность штрихов, фразировки, аппликатуры в отношении которой Роберт Христофорович был особенно пунктуален, хотя надо отметить, часто вносил свои коррективы.

В вопросе аппликатуры он исходил из принципа рациональности, удобства для данного студента, "обладал особым аппликатурным чутьем, словно слышал тембр каждого пальца" (2.С.88). В его классе никогда не было пресловутого становления рук (постановка) и ужасных мук, связанных с этой постановкой, все было подчинено выявлению точного образа произведения. Р.Х.Андриасян очень не любил рутинное, серое исполнение. При слушании такой музыки он откровенно скучал, всем своим видом как бы говоря: когда же это закончится?

Техническое совершенство не было для Р.Х.Андриасяна самоцелью, оно подчинялось творческому замыслу, воображению, откуда и постепенно вырисовывался и достигал зримости образ, причем многое достигалось самостоятельной мысленной работой студента. Отметим важность работы над звуком в классе Р.Х.Андриасяна. Это было особое бережное звукоизвлечение, то самое прикосновение к клавише, после которого пальцы погружаются до дна, ощущая

всю полноту и глубину звучания. О мелизмах и пассажах он говорил: "Играй легко-легко, чуть-чуть". Льющееся звучание рояля в игре Р.Х.Андриасяна было необычайно завораживающим. Его студенты ясно чувствовали форму произведения, которая была выстроена логически ясно, четко; течение мысли было последовательным, ясным и понятным. Большое значение придавалось дыханию между фразами. Работа над произведениями в классе Р.Х.Андриасяна была сопряжена с поисками, трудностями, нередко с творческими раздумьями, которые всегда вознаграждались признанием слушателей.

Ученики Роберта Христофоровича нередко становились первыми исполнителями музыкальных произведений в Армении. Так, автор этих строк впервые в Армении исполнила концерт Es-dur Моцарта, Basso ostinato Щедрина. Впервые прозвучала в Аремнии в классе Андриасяна Седьмая соната Прокофьева, Прелюдия, хорал и фуга Франка. Из особо запомнившихся образов, созданных в классе Р.Х.Андриасяна отмечу медленную часть сонаты N7 Прокофьева. Это был образ послевоенных развалин, образ тишины и разрухи послевоенных лет. В сонатах Бетховена, особенно в последних (NN 31, 32) им создавался образ размышлений, глубочайших философских человеческих раздумий, надежд, приближенности к космическому, божественному.

Роберт Христофорович Андриасян занимался и композиторской деятельностью. Необычайно богат и порой неожиданный гармонический язык и в его собственных произведениях, и в чудесных обработках произведений Комитаса и Саят-Новы, в которых были сохранены дух и буква первоисточников.

Вспомним грациозную, изящную пьесу "Какавик", мудрую, печальную "Гарун а" в очень простой, и в то же время гениальной напевности. Задачи, стоящие перед исполнителем "Гарун а" многогранны: это и гибкая координация, предельное легато, точнейшая фразировка, гармоническое восприятие и т.д. Из обработок Саят-Новы отмечу пьесы "Ес ми гариб блбули пес" - пьеса удивительно тонко и точно

отбрасывая ностальгические чувства рассредоточенных по миру армян, тоскующих по своей родине. В завершение хотелось бы сказать, что Роберт Андриасян музыкант - понятия неотделимые. Мы все, кто знал, слушал и учился у него - почитатели его таланта и мастерства.

Примечания:

1. Баренбойм Л.А., Еще раз о воспитании молодых исполнителей, / Апоян Ш., Золотова И., Из истории фортепианной педагогики и исполнительского искусства XX века, Ер.: Комитас, 1998.
2. Апоян Ш., Роберт Андриасян, Ер.: Советакан грох, 1984.

Едигарян Вячеслав Аршавирович
пианист, кандидат искусствоведения,
доцент Армгоспедуниверситета им. Х.Абовяна

О ПРОЯВЛЕНИЯХ "МАНЕРНОСТИ" В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

"В искусстве, как и на солнце, только
солома нагревается, а не живые цветы".
"Растроганность создают движения, а не искусство".
Жан Поль "Озорные годы" (пер. А.Михайлова)

Манерность - это явление человеческой психики. Она глубоко коренится в свойствах личности, в характере человека, часто склонного к эмоционально выразительным рассуждениям. Внешне это, как правило, проявляется в размашистой жестикуляции, в скачкообразной, "взвинченной" интонации. В обычных жизненных ситуациях манерность порой смешивают с лицемерием. Однако это не так. В основе лицемерия - желание *скрыть* от собеседника подлинные мотивы рассуждений и поступков, тогда как в манерности присутствует обратное - искреннее желание наиболее полно *раскрыть* свои мысли, переживания и в яркой форме донести их до адресата.

В искусстве манерность зародилась, по-видимому, почти одновременно с самим искусством. То усиливая, то ослабляя свои позиции она сопровождает всю историю искусств. Явление это, тесно связанное с социально-культурной жизнью общества, порой становилось знаковым для целой эпохи (сентиментализм в европейском искусстве XVIII века), порой подвергалось жесточайшей критике (неоклассицизм в искусстве XX века). Причем, что интересно, и это лишнее доказательство социальной природы манерности, чем распространеннее это явление и чем активнее его позиции в обществе, тем меньше внимания ему уделяет критика, и, напротив, чем более кричаще оно выглядит на фоне высокого уровня культуры, тем основательнее критикуется.

По нашему глубокому убеждению, такое явление как манерность совершенно не случайно сегодня все более и более

активно (а порой и агрессивно!) проявляет себя в музыкально-исполнительском искусстве. Дело в том, что сферы создания и потребления музыкальной культуры соотносятся между собой подобно сообщающимся сосудам. Так, низкий уровень музыкальной культуры у современного слушателя, повсеместно наблюдаемый в нашем обществе, не может не отражаться и на деятельности исполнителя (1.С.13)*. Поэтому манерность в исполнительском искусстве - это явление, в котором своеобразно отражены личностные качества занимающегося творческой деятельностью общественного индивидуума.

В статье сделана попытка раскрыть некоторые, на взгляд автора, основные, но лишь сугубо профессиональные (не социально-культурные) причины происхождения этого довольно распространенного в музыкально-исполнительском искусстве явления. И поскольку автор пианист, то в статье прежде всего рассматриваются причины возникновения манерности в искусстве пианистов, хотя многие положения статьи носят несомненно универсальный характер и применимы к исполнительскому искусству вообще.

Как и в жизни, манерность в музыкально-исполнительском искусстве во многом зависит от качеств личности, от особенностей индивидуальности исполнителя. От его интеллектуальной зрелости и эмоциональной культуры, от соотношения этих двух начал в психике. От становления и эволюции эстетических взглядов на исполнительское искусство**.

В манерности, как в явлении в сфере музыкально-исполнительской деятельности, направленной на слушателя, следует различать два аспекта: первый - это сознательные исполнительские решения, второй - исполнительские решения, возникающие произвольно, плохо управляемые исполнительской волей. Первые - связаны с желанием исполни-

* "В системе музыкально-интонационного обмена слушательская деятельность универсальна, она охватывает два других вида (композиторскую и исполнительскую деятельность. - В.Е.) как бы извне и, в то же время, пронизывает их изнутри".

** Поэтому в трактовке исполнительских стилей вполне уместны те же определения, которые используют в характеристике композиторских стилей: ранний стиль, зрелый стиль, поздний стиль.

теля наиболее активно воздействовать на слушательское восприятие, и они успешно решаются в общении с аудиторией невысокого музыкально-культурного уровня*.

Вторые - определяются квалифицированными слушателями и критикой, как скрывающееся за внешними проявлениями так называемой "музыкальности", непонимание художественного содержания, идейной концепции произведения. Печально то, что в обоих случаях манерность активно формирует низкий культурный уровень определенного (довольно большого и зачастую очень влиятельного) слоя общества, становясь им же - этим слоем общества - постоянно востребованной. Квалифицированный же слушатель, исполнитель, музыковед-критик этим же слоем общества постепенно выводятся за рамки созидания музыкальной культуры.

В базовой основе музыкально-исполнительской манерности заложен недостаток профессионализма, того профессионализма, когда художник и мастер гармонично сочетаются в одном лице. Недостаток профессионализма обнаруживается прежде всего в том, что исполнитель не способен обнаружить в нотном тексте подлинное музыкальное содержание и найти соответствующие исполнительские средства выразительности, целенаправленно воздействующие на слушательское восприятие. Однако, поскольку в поисках контактов со слушателем он вынужден находить и использовать какие-то исполнительские средства воздействия, то делает это стихийно, произвольно (как чувствует), зачастую входя в противоречие с художественной концепцией музыкального произведения. В его поведении за инструментом больше самопоказа и самолюбования, чем стремления постичь и донести до слушателя глубину композиторского замысла. Подобный исполнитель создает у слушателей ложное представление о художественном содержании произведения.

Не секрет, что для простого слушателя музыка - искусство узнаваемого. Даже по аплодисментам одному и тому же исполнителю в течение одного и того же концерта можно почувствовать, как слушатель особо отмечает знако-

*Общеизвестны имена довольно посредственных артистов и музыкантов, которые, однако, всегда имеют успех у "своего" зрителя и слушателя.

мые сочинения. Знакомое - это то, о чем он - слушатель - уже имеет собственное мнение-представление, о чем у него сложилась собственная музыкально-драматургическая концепция. При встрече с исполнителем, задача которого - самопоказ, у слушателя возникает или реакция отторжения, или, что еще хуже, он начинает пересматривать сложившееся представление. Иначе говоря, исполнитель "размывает" имевшуюся в сознании слушателя информацию о произведении искусства, подвергает ее искажениям...

Следует различать две прямо противоположные причины происхождения манерности: от недостаточности знаний (когда исполнитель не способен понять замысел автора и занят лишь передачей слушателю своих "чувств") и от излишнего интеллектуализма (когда исполнитель начинает вкладывать в сочинение то, чего в нем нет и не могло быть). Первый вид манерности особенно неприятен, как и в жизни костюм не к месту (вечернее платье в библиотеке). Второй вид манерности доставляет много хлопот музыковедам, которые подчас путают ее с современным (или "новым") прочтением классики.

Дело в том, что свобода исполнительской интерпретации, как и художественный вымысел, имеет определенный предел, "зонную природу" (определение Н.Гарбузова представляется здесь уместным). Очень образно по этому поводу высказался Н.В.Гоголь в пересказе В.Ходасевича: писатель может фантазировать и уверять читателя, что на яблоне росли золотые яблоки, и в такую сказку читатель поверит, но писатель не вправе писать, что на яблоне росли груши - этому не поверит никто (2. С.574). Можно интерпретировать 24 прелюдии Шопена как образец неоромантического стиля, можно интерпретировать их в духе неоклассицистского мировосприятия, но превращать их в нечто подобное бетховенским багателям ор.126 нельзя, "этому не поверит никто".

Манерность способна проникать почти во все музыкально-художественные средства: в динамику и агогику, в темп и метроритм, в артикуляцию и фразировку. Сквозь призму исполнительских средств своеобразно сочетаясь с различными элементами музыкальной ткани, манерность в той или иной степени деформирует логику музыкально-интона-

ционного процесса. Так манерность воздействует на слышимую область исполнительского процесса.

Однако в искусстве музыканта-исполнителя немалое место занимает и чисто зрительный фактор воздействия, так называемый визуальный ряд музыкально-исполнительского действия. Сюда относятся мимика, жест и вообще все двигательные акты, сопровождающие бытие музыканта на сцене. Все, что создает зрительный образ музыканта-артиста. Некоторые детали этого образа беззвучны, они не участвуют в музыкально-интонационном процессе: выход артиста на сцену, его поклоны в конце выступления. Другие же, такие как мимика и исполнительский жест, тесно связаны с интонационным процессом и активно воздействуют на его идейно-смысловое содержание. Поэтому манерность, проникающая в эту область, наиболее пагубным образом формирует музыкально-образное восприятие слушателя.

Исполнительский жест пианиста, который нас интересует здесь прежде всего, имеет двойственную природу. В нем присутствуют и тесно переплетаются два основополагающих начала: эмоциональное и технологическое. Однако в практической деятельности пианиста и педагога жест, тесно связанный с эмоциональной реакцией*, необходимо отличать от двигательного акта, обеспечивающего чисто технические задачи (З.С.245).

Жест, связанный с решением технических задач, формируется в зависимости от ряда таких объективных факторов, как музыкальная фактура, конструкция инструмента, акустика и др. Поэтому, как тонко заметил С.Фейнберг, "мастера, обладающие самым высоким пианизмом, редко оказываются сугубо оригинальными в своем эстрадном поведении" (4.С.67). Не случайно, в зрелом возрасте у большинства пианистов исполнительская жестикуляция становится сдержанней - с ростом мастерства двигательные акты делаются все более рациональными, целесообразными и экономными.

Исполнительский жест, экспонирующий эмоциональный отклик исполнителя на музыкальное событие, - явление во

* Слова "эмоция", "мотив" (мотивация) происходят от греческого "movege", означающего - "двигаться".

многим индивидуальное. Вместе с тем, для того, чтобы быть "прочитанным", он должен быть понят, вызывать адекватные эмоции. Подобный исполнительский жест является очень важной, неотъемлемой частью музыкальной интерпретации. "Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте", - писал И.Стравинский (4. С.122). Исполнительский жест досказывает многое в "художественном послании" (Р.Ингарден) композитора слушателю, он становится "естественной и непосредственной" опорой интонационной выразительности (5. С.228). Жест настолько прочно слит с интонационно-содержательной стороной музыки, что Б.Асафьев говорил об "интонации жеста" и о жесте как "немой интонации". Современный исследователь пишет, что в музыкальной интонации "в свернутом виде" содержатся "двигательные, пластические, мышечные, осязательные, дыхательные и прочие представления" (6. С.151). Ни один серьезный музыкант-исполнитель не может обойти стороной эту проблему.

Отношение выдающихся исполнителей к эмоционально выразительному ("поясняющему") исполнительскому жесту различно. Некоторые относятся к этому явлению позитивно и порой даже сознательно культивируют это в своем искусстве, другие - резко отрицательно. Столь же неоднозначное отношение наблюдается в работе педагогов-практиков. Так, выдающиеся русские педагоги-пианисты К.Игумнов и Л.Николаев, оказавшие большое влияние на становление армянского пианистического искусства, были принципиальными сторонниками экономных, целенаправленных движений. В русле этой исполнительской эстетики работали и работают многие армянские педагоги-пианисты. Надо сказать, что для такого уравновешенно сдержанного отношения к внешним проявлениям артистизма нашлась благодатная почва в комитасовских традициях музыкального искусства Армении. Поэтому манерность в игре некоторых армянских пианистов в общем контексте нашей культуры звучит резким диссонансом.

Исполнительский жест, его "поясняющая", эмоционально выразительная основа (как и жест в повседневной жизни) тесно связан с аудиторией, на которую он (жест) направ-

влен: с уровнем ее компетентности, эмоциональной отзывчивости. Подобный жест концертирующего артиста обусловлен также размерами помещения (зала), в котором осуществляется исполнение. Исполнительский жест в концертном зале, поскольку он должен быть наблюдаем, по большей части бывает несколько более зрительно выразительным, чем исполнительский жест пианиста, выступающего в не большом помещении.

Концертный жест является адекватным отражением специфически концертных средств выразительности, присутствующих в авторском тексте. В концертном стиле многих композиторов, и особенно, композиторов-пианистов, авторская фразеология (знаки артикуляции, фразировки, паузы, цезуры и др.) помогает исполнителю находить соответствующие двигательные формы.

Композитор, тонко чувствующий исполнительскую "интонацию жеста", особенно точно определяет эту сторону исполнения в нотной записи. Это делается как преднамеренно, так и неосознанно. Такой композитор часто уже в процессе записи "видит" исполнителя своей музыки. Концертное (или камерное) "видеомышление" порождает у него особую фразеологию, пробуждает тщательное отношение к знакам артикуляции, к штрихам, ко всем знакам музыкального синтаксиса. Вместе с тем, так называемая "коммуникативная функция фактуры" (В.Медушевский) может быть направлена не только на эмоциональное восприятие, но и на "рациональную организацию движений исполнителя" (7. С.113). Подобные фактурные решения характерны для сочинений выдающихся композиторов-пианистов.

Интерпретация музыкального произведения рождается тогда, когда в исполнительском акте присутствует самобытная музыкально-драматургическая концепция. Если исполнитель обладает подобной концепцией и ставит своей задачей донести ее до слушателя, то, как правило, все лишнее, мешающее ее восприятию, при исполнении снимается. Исполнительский жест у такого исполнителя непосредственно связан с драматургической концепцией. Так, в Балладе *f-moll* Шопена экспозиция главной темы исполняется камерно-интимно, собранными, точно организованными движениями (несмотря на значительные скачки к басам в левой

руке), разворот же драматических событий в репризе побуждает к широким, по-концертному выразительным жестам (хотя экспозиционной, широко раскинутой фактуры сопровождения здесь уже и нет).

Когда же музыкально-драматургическая концепция не сформирована (порой исполнитель даже не осознает, что это такое), тогда в процессе исполнения возникает любование отдельно взятыми звуками, гармониями. Естественно, и внимание слушателя всеми способами направляется на эти отдельные детали. Вот тогда-то исполнительский жест приобретает черты манерности.

Жест тесно связан со стилем исполняемой музыки. Несоответствие исполнительского жеста музыкальному стилю произведения воспринимается как манерность. "Нельзя, играя трагедию, жестикулировать комедию; нельзя, играя Прокофьева, жестикулировать Мендельсона. Жестикуляция - стиль. Жестикулировать надо не "себя", а автора", - пишет Н.Перельман (8.С.8). Особенно страдают от манерных жестов исполнителей композиторы-романтики, чутко фиксирующие разнообразные оттенки лирической интонации.

Во многих своих проявлениях исполнительский жест регламентирован жанровым подтекстом. Как правило, мягкие закругленные движения характерны для музыки песенно-кантиленного характера, а активно резкие жесты свойственны музыке танцевального плана.

В свое время определенную роль в формировании культуры исполнительского жеста сыграла техника магнитной звукозаписи. Концертирующего исполнителя звукозапись привлекала тем, что значительно расширяла диапазон его популярности. Для молодых же исполнителей звукозапись часто становилась примером для подражания. Эпоха магнитофонной звукозаписи потребовала от исполнителя полной концентрации внимания на результате звучания, "интонация жеста" перестала быть фактором воздействия на слушательское восприятие*.

* Оригинальная, идущая вразрез с канонами, фразировка Ф.Шаляпина диктовалась и тесно смыкалась с театральным жестом оперного певца. В грамзаписи это "стерлось", потеряло смысловую (жестовую) основу. "Пластинки - это мои трупы", - в гневе произносил В.Софроницкий, по-видимому, также ощущавший подобные потери.

Ориентируясь на эти условия, некоторые исполнители уже в процессе домашней работы отметали лишние, "по-концертному выразительные", но мешающие сосредоточенному анализу звучания, движения*.

Вместе с подобным *исполнительским* отношением к проблеме "направленности на слушателя", эта эпоха воспитала новую категорию ценителей музыки, предпочитающих прослушивание музыки в домашних условиях на звуковоспроизводящей аппаратуре посещению концертных залов. Эти любители музыки объясняли подобные пристрастия тем, что в концертном зале многое отвлекало их от сосредоточенного восприятия музыки. Таким образом, звукозапись формировала сдержанно строгое отношение к исполнительскому жесту.

Наступившая эпоха видеокультуры в значительной степени усилила зрительный аспект восприятия музыки. Отредактированный "зрительный ряд" видеокадра стал существенно влиять (и порой неадекватно) на создание целостного музыкального образа. Роль пластического синтаксиса в исполнительском искусстве резко возросла. Подготавливая и записывая видеоролик, исполнитель уже не может не учитывать фактор "интонации жеста"**.

Одновременно с этим и манерный жест стал массово тиражироваться, его "воспитательное" воздействие в эпоху свободно-рыночных отношений стало повсеместным.

В 1907 году в "Маленькой книжке простых наставлений", которая впоследствии стала называться "Фортепианная игра", И.Гофман рекомендовал "учащейся молодежи": "Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчетливой; пальцы должны и будут ей повиноваться" (9. С.58). Публикуя свои "простые наставления" в "Домашнем журнале для дам" ("Ladies' Home Journal"), выдающийся пианист, по-видимому, не знал, что открывал (вместе с

* Вероятно, не случайно в 60-80-е годы в репертуарных пристрастиях пианистов (особенно молодых исполнителей) усилился крен в сторону венской классики и современной музыки. Композиторы-романтики отошли на второй план.

** Так, об одном великом дирижере критики язвительно писали, что он часами отбатывает свои дирижерские "пасы" перед зеркалом.

Ф.Бузони) новое направление в теории пианизма, которое с легкой руки советского теоретика Г.Когана, будет названо психотехническим. Так возобладали метод воспитания музыкантов-исполнителей, давший миру множество выдающихся музыкантов, в том числе и гениальной одаренности (Г.Гульд, В.Горовиц, С.Рихтер).

"Отцы-основатели" психотехнического направления не предполагали, что их методические установки будут использоваться адептами учения в музыкально-исполнительской педагогике на стадии формирования двигательных навыков. В повсеместной педагогической практике подчас происходило следующее: педагоги, не владеющие (или плохо владеющие) инструментом, читая и ссылаясь на авторитеты Г.Когана, Г.Нейгауза, стали обучать не столько фортепианной игре, сколько "Музыке". А поскольку один и тот же звуковой результат может быть достигнут разными формами игровых движений, то, зачастую, возникали талантливые интерпретации с весьма выразительными, но не всегда экономными формами движений. В подобном недостаточном внимании к воспитанию физиологически целесообразных форм игровых движений, в так называемом "слуховом" методе обучения пианистов, опирающемся целиком на "звуко-творческую волю" (К.А.Мартинсен), заложена еще одна причина становления манерности как явления (10.).

Однако, как доказал О.Шульпяков, "слуховое представление определяет не форму движений (то есть их внешнюю, зрительно воспринимаемую сторону игровых действий), а их характер" (11.С.76). Шульпяков пишет: "Утверждение, что форма движения определяется характером звукового представления, не находит подкрепления со стороны современной психофизиологии. Согласно последней, целевая настройка рабочих приемов и их двигательный состав не могут быть приведены в адекватное равновесие автоматически. Необходимо вмешательство сознания для того, чтобы перестроить работу "безграмотных" фоновых уровней психики в необходимом направлении и тем самым обеспечить квалифицированную базу для сложнейших и чрезвычайно тонких и точных специализированных движений" (11.С.79).

Весь пафос работ этого петербургского ученого и его

учеников направлен на утверждение мысли о необходимости сознательного подхода к воспитанию двигательного аппарата исполнителя.

Нам уже приходилось говорить о связи исполнительских навыков с музыкальным мышлением (12.). Учитывая эту связь, думается можно определить манерность как комплекс исполнительских жестовых навыков, характеризующих определенный уровень музыкального мышления (13. С. 484)*.

Решающую роль здесь играют воспитание и обучение профессиональным навыкам. Педагоги, занимающиеся с детьми, знают, что детское восприятие музыки синкретично. Природное эмоционально-жестовое восприятие у одаренного ребенка зачастую входит в конфликт с профессионально грамотными движениями, мешает формированию технически целесообразных двигательных актов. Промышление ребенка к сдержанно осмысленному восприятию - процесс сложный и порой болезненный (14.С.336-338). Именно в детском возрасте вырабатываются и закрепляются неверные движения-жесты, которые в дальнейшем становятся двигательно-моторной базой манерности как типа музыкального мышления.

Манерность - несоответствие двигательных актов художественным образам - формируется в классах слабых в профессиональном отношении преподавателей. Опытные педагоги знают, что "в работе с учениками надо строго различать движения, с одной стороны, выражающие подлинные эмоции, и с другой - лишние, показные, представляющие собой лишь "актерское позирование" во время исполнения. Первые надо поощрять, а от последних отучать" (15. С.64).

Преподаватель, не владеющий инструментом, в своих пианистических взглядах опирается на игру каких-либо выдающихся пианистов. Такой преподаватель, естественно, воспринимает лишь внешнюю сторону их пианизма, не имея возможности проникнуть в технологическую и чувственно-осознательную природу каждого конкретного движе-

* Психолог С.Рубинштейн пишет, что "выразительное движение (...) не только выражает уже сформировавшееся переживание, но и само, включаясь в него, формирует его..."

ния-жеста. Малопрофессиональный показ такого преподавателя, будучи оторван от причинно-следственных связей, принимает, как правило, эмоционально преувеличенную форму, что и копируется учеником (16.С.126)*.

В подобной работе не достигается тот самый главный "функциональный успех" (В.Бардас), когда между звуковым образом и мышечным чувством образуется прочная связь (17.С.28).

Проблема манерности, связанная в данной статье с природой исполнительского жеста, разумеется не может быть исчерпывающе освещена в рамках одной статьи. Автор ставил своей задачей рассмотреть лишь некоторые, узко профессиональные причины этого явления. Однако заявленная проблема представляется актуальной, требующей дальнейшего разностороннего изучения.

Примечания:

1. Малинковская А., Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования., М.: Владос, 2005.

2. Ходасевич В., Колеблемый треножник., М.: Советский писатель, 1991.

3. Гельгорн Э., Луфборроу Дж., Эмоции и эмоциональные расстройства., (Нейрофизиологическое исследование), М.: Музыка, 1966.

4. Стравинский И., Хроника моей жизни., Л.: Музгиз, 1963.

5. Назайкинский Е., Логика музыкальной композиции., М.: Музыка, 1982.

6. Малинковская А., Фортепианно-исполнительское интонирование., М.: Музыка, 1990.

* "Есть педагоги, составившие в воображении ясный образ "идеального пианиста". И они стремятся привить этот образ ученику. Такой преподаватель обычно не в силах ни показать "идеальный прием", ни разъяснить его в точных словах. Тогда невольно он прибегает к избыточному жесту. Преувеличенным движением кисти руки и локтя пытается он возместить недостаток кинетического совершенства. Быть может и хорошо, что он обрисовывает перед учащимся высокий идеал художника-интерпретатора. Но при этом педагог передает ему навык к излишне эмоциональному жесту".

7. Медушевский В., О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки., М.: Музыка, 1976.
8. Перельман Н., В классе рояля., Л.: Музыка, 1976.
9. Гофман И., Фортепианная игра., Ответы на вопросы о фортепианной игре., М.: Музгиз, 1961.
10. Шульпяков О., "Звукотворческая воля" или процесс познания., // Советская музыка, 1982, N 5.
11. Шульпяков О., Музыкально-исполнительская техника и художественный образ., Л.: Музыка, 1986.
12. Едигарян В., Об одном пианистическом навыке и о связи исполнительских навыков с музыкальным мышлением., / Сборник учебно-методических работ., Вып.1., Ер.: Издательство ЕГК, 2004.
13. Рубинштейн С., Основы общей психологии., М., 1946.
14. Карамян К., Едигарян В., О соотношении рационального и эмоционального в процессе обучения музыканта., /Сборник материалов 52-й юбилейной научной конференции профессорско-преподавательского состава, аспирантов, соискателей и научных работников. Вып. 2 - Ер., 2004.
15. Бирмак А., О художественной технике пианиста., М.: Музыка, 1973.
16. Фейнберг С., Мастерство пианиста., М.: Музыка, 1978.
17. Бардас В., Психология техники игры на фортепиано., / Апоян Ш., Золотова И., Из истории фортепианной педагогики и исполнительского искусства XX века: Хрестоматия., Ер.: Комитас, 1998.

Костандян Изабелла Эдуардовна
пианистка, преподаватель кафедры общего
фортепиано ЕГК им.Комитаса

«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» ГЕГУНИ ЧИТЧЯН

Желание делать добро — это потребность души человека
Г. Читчян

Известный армянский композитор, заслуженный деятель искусств профессор ЕГК Г.О.Читчян с самого детства отличалась тонким восприятием окружающего мира. Формированию композитора безусловно способствовали услышанные в раннем детстве стихи, прочитанные отцом, волшебные звуки пианино.

Читчян пишет: "Воспитанием определяется судьба человека. Вкусы, формирующиеся в детстве, очень устойчивы, что обязывает нас к максимальной ответственности".

К детской музыке Читчян обращалась всю жизнь и затрагивала самые разнообразные жанры: ансамбли, огромное количество песен, симфонические произведения, Концерт для фортепиано. Созданные ею "7 детских симфонических картин", сборники для фортепиано "Детские страницы", Концерт для скрипки с оркестром, Камерная симфония для струнных, посвященная памяти А.И.Хачатуряна, "Армянские барельефы", "Детский альбом" (о нем речь пойдет в дальнейшем), охватывают множество пьес, которые доступны детям разного школьного возраста. Творчество композитора очень индивидуально как в смысле богатства художественных образов, так и по музыкальному языку. В нем переплетение духовных образов с патриотической тематикой.

Г.Вульфсон писал: "... музыка для детей Г.Читчян несет светлое и радостное мироощущение, это музыка тонкого, умного талантливого человека" (1.). Э.Мирзоян отмечает, что "педагогическая деятельность дала Читчян возможность создать произведения, которые стали ценным методическим материалом в учебно — педагогической практике" (2.С.37).

Ее сборник "Детский альбом" является ценным педагогическим пособием которое, отражая характерные образы из жизни детей, обогащает репертуар учащихся музыкальных школ. В сборнике "Детский альбом" (Москва: Советский композитор, 1991) перед нами проходит ряд красочных образов, ярких и эмоционально насыщенных. Ребенку свойственно в детстве воспринимать окружающий мир добрым, красочным и Г.Читчян, благодаря ее доброте смогла передать бытовые впечатления детей с глубокой и искренней непосредственностью. Она сочетает глубокую связь классической музыки с глубоко национальной и эта взаимосвязь создает самобытный и индивидуальный стиль композитора. Позиция композитора заключается в том, что она умеет мастерски сочетать новаторское, не порывая связи с классическими и национальными традициями, при этом создается ее самобытный стиль. Одна из особенностей стиля Г.Читчян — умение находить в каждом отдельном случае какую-то деталь, "штрих". "Альбом" построен по принципу постепенного усложнения. Пьесы альбома доступны даже для самых маленьких. Простые, лаконичные, но в то же время выразительные мелодии выдержаны в духе детских представлений и мироощущений. Состоит он из двух частей. Первая часть — пьесы, вторая — ансамбли. На наш взгляд первую половину "Альбома" можно разделить на три части: 1-ая часть — для прохождения с начинающими, 2-я — с детьми среднего школьного возраста и 3-я — для старшеклассников.

Очень высоко оценил "Альбом" доктор искусствоведения, профессор Ленинградской консерватории Л.А.Баренбойм. В письме к Читчян он пишет: "Прежде всего, огромная благодарность за детские пьесы. Внимательно их сегодня проиграл. Многие из них очень — очень хороши, образны, характерны и педагогически полезны; некоторые — маленькие шедевры. Теперь я буду знать, какой даровитый детский композитор живет в Ереване" *.

Все произведения программны. Открывается сборник пьесами: "Круговой танец", "Беседа", "Прыгалка", "Часы починили", "Прелюдия". Это первая группа пьес рассчитана на самых маленьких и напоминает как бы учебник. Произведе-

* Архив композитора.

дения написаны в 4-5 строчек. Учащийся должен определить главную и второстепенную партию, выявить их значимость.

В "Круговом танце" очень важно научить ученика, играя всю пьесу *non legato*, суметь плавно передать тему из правой руки в левую и завершить ее на *diminuendo*. Нужно добиться, чтобы она исполнялась бойко и легко в соответствии с темпом. В пьесе "Бесега" ставится задача несколько иного плана: поднимать правую руку, а левой играть *legato*, т.е. преследуется цель развивать руки самостоятельно, независимо друг от друга.



Упущения в штриховом плане, допущенные в работе с учеником в раннем возрасте, в дальнейшем могут привести к зажатости, стянутости рук. Чтобы избежать этого, главные ходы мелодии в левой руке следует также проиграть отдельно и приучить ученика самостоятельно вслушиваться и доводить мелодический ход до конца фразы. Имея темы в двух голосах, нужно суметь прослушать их во взаимосвязи.

Особое место в "Альбоме" уделено детским играм.

В пьесе "Прыгалка" выявляется чуткость композитора к детским переживаниям, представлениям. В пьесе богатая ритмика, она учитывает потребность детей всегда быть в движении. Фактура в пьесе очень компактна. Важнейшие компоненты текста — метр, ритм, темп. Ученик должен ясно представить, что играть громче, что тише. Какой звук слушать, какой звук играть с большей силой, опорой, какой - с наименьшей. Заставить ученика все время вслушиваться в свое исполнение - важнейшее условие музыкального воспитания.

Красочная пьеса "Часы починили" написана в легком подвижном темпе. Синхронное движение в обеих руках

очень удобно для исполнения. Написана она в трехчастной форме. Первое, что нужно объяснить ученику в этой пьесе — это разница между $>$ и $-$.



Секундовые ходы придадут яркость партии левой руки. Это свежие гармонические находки. Примечательны также расширенные фразы от 4-х до 6-и тактов. Правда, это встречается не во всей пьесе, и именно поэтому нужно обратить особое внимание. Примечательно и то, что кульминация играется на *diminuendo*.

“Прелюдия” включает первую группу пьес. В этом произведении ранее поставленные задачи сливаются воедино. Ритмические акценты усиливают динамику и красочность, прививают умение извлекать звук одновременно с поднимающейся рукой. Фразы просты, лаконичны. Однако ценно умение композитора предельно простыми средствами сказать многое, сосредоточить внимание учащегося на многообразии штрихов в теме левой руки.

Следующая группа пьес написана для учащихся средних классов.

“Игра в горах” и “Грустный рассказ”. В первой из них представлены разные сценки, отражающие будни ребят. Веселая задорная мелодия, которая попеременно проходит то в правой, то в левой руке, слегка варьируется в средней части, завершается красочным квартовым ходом в левой руке. Здесь нужно обратить внимание ученика на синкопированный ритм в левой руке, играть эти квинты нужно цепко и с одинаковой силой.



Легкая непринужденность мелодического движения достигается размером 3/8, легкими восьмыми с разнообразными штрихами. В пьесе имеются две кульминации, обе проигрываются на *piano* и фермато.

"Скерцо", дословный перевод "шутка", полностью соответствует характеру пьесы. Ув.кварты и ум. квинты ласково и игриво передают грациозный характер пьесы, достигая кульминации в каждой фразе. Особо следует обратить внимание на акцентированные терции, секунды в левой руке, которые звучат то на сильной, то на слабой доле такта. Они придают теме порывистость, стремительность. Кульминация здесь отлична от предыдущих тем, что она звучит нарастающим, хроматическим ходом и завершается на два форте и с акцентами. В кульминации очень важно суметь



направить силу ученика по возможно нарастающей линии. В "Скерцо" желательно так же учить левую руку по позициям и при соответственно правильной аппликатуре достичь цепкости, чтобы интервалы звучали звонко и игриво, тем самым не нарушая ощущения радостного, жизнеутверждающего настроя.



Весь "Альбом" построен на контрастных пьесах, чередующихся по характеру и темпу. Г.Читчан - композитор — лирик, чему подтверждение — спокойный, созерцательный характер "Песни". Это задушевная мелодия, насыщенная

ароматом национальных красок. Равномерное движение ритмических ходов в левой руке создает ощущение полного покоя. Начальный мотив — музыкальный элемент, содержащий в себе определенные задачи. Залигованные первые две ноты нужно играть глубоко, с движением руки снизу вверх и без опоры и толчков, и, как бы продолжая мысль, пропеть последующие шестнадцатые ноты. Это также определенная задача для ученика, так как продолжить мелодический рисунок нужно 4-м, 5-м, 3-м пальцами. А для этого эти пальцы нужно настолько активизировать, чтобы мелодия была бы пропета и не делилась по левой руке, так как она играется крепкими 1-м, 2-м, 3-м пальцами, что может служить поводом для дробления мелодии.



В "Песне" происходит знакомство с 3-х голосной фактурой. Это требует также особого внимания. Взять "фа" малой октавы такой силой звука, чтобы прозвучало на два такта. В конце пьесы аналогичного исполнения требует такое же половинное "фа", растянутое на три такта и сливающееся в октаву, завершает ее.

Образ Петушка в пьесе создан при помощи звукоизобразительности. Он близок и понятен детям, хотя довольно сложна в техническом исполнении. Однако любое произведение ставит перед исполнителем две группы задач: художественные и технические. В данном случае, эти две задачи переплетаются. Синхронные акценты в обеих руках обычно легко преодолимы, однако на маленьких кульминациях (внутри фразы) следует обратить внимание на ноту "до" с акцентом на слабой доле такта, иначе координация может быть нарушена. Нужно также добиться одновременно слушать синкоппы, пропеть хроматический ход восьмыми к кульминации и все это в левой руке. Ритмическая сложность может возникнуть в 6-м и 8-м тактах.



Здесь синкопированный ритм в левой, пауза в правой руке создают определенные координационные неудобства. На наш взгляд, именно образное мышление должно помочь исполнителю преодолеть ритмический и координационный дисбаланс, а также добиться яркой и выразительной нюансировки, что и поможет раскрытию смысла произведения при исполнении.

"Маленький рассказ" удобен в исполнительском плане. Фразировка точна. Правильное ее прочтение является важнейшим средством музыкального исполнения. Следует с учеником четко разграничить фразы, определить центр в периоде и постараться довести до него музыкальную мысль. В противном случае, никакая яркость, выразительность фразы не могут создать художественный образ. Внимательно проиграв пьесу, нужно усилить слуховой контроль и придерживаться точной нюансировки.

Проиграть пьесу *"Марш"* без мальчишеского задора просто невозможно. Она заставляет взрослых воспринимать окружающий мир глазами ребенка. И это восприятие как бы расширяет и украшает окружающую нас действительность. Здесь и танцевальная маршеобразная мелодия, и подражание народным инструментам с многообразной ритмикой уходят к национальным корням. Известно, что прежде, чем написать произведение, композитор слышит лад, метр, темп, гармонию. Наглядным примером может служить эта пьеса. Здесь противопоставлены два образа. Необходимо подчеркнуть маршеобразный ритм в правой руке (представить шествие) и, вместе с тем, выделить мелодическое движение в левой. м.2 в левой придают красочность звучанию. В пьесе необходимо подчеркнуть звучание темы в разных регистрах, а также научить ученика усваивать левой разные регистры. В процессе работы нужно ознакомить исполнителя с понятием модуляции, которая здесь имеется (переход из F-dur в B-dur).



Мелодия развивается в этой тональности, переходит в завершающую фазу и возвращается в F-dur.

Пьесой *"Прогулка"* начинается более сложный раздел сборника. Здесь ясно прослушиваются хачатуряновские традиции и влияние. Произведение сложно по образу. Мелодический рисунок многообразен в ритмическом плане. Написана она в трехчастной форме. Первая часть передает безмятежное настроение и имеет свою маленькую кульминацию. Средняя часть отличается взволнованностью, тревожное настроение достигается при помощи активных триолей и полутоновых ходов в партии левой. Смена регистра смягчает настроение. Здесь нужно проявить максимум слухового внимания, одновременно слушая триоли (как бы жалобно просящие) и мелодию, звучащую терциями. В заключительной части царит предельно светлое настроение, оно вызвано представлениями красочных пейзажей. По интонационному строю она близка к народным лирическим песням. В пьесе нужно добиться ровности звука, играть без малейших акцентов (конечно там, где нет синкоп), а также следить за цельностью и плавностью рук, избегать резкости движений.

Произведение *"Вальс"* отличается свежими гармоническими находками. Здесь и реальные, и фантастические образы. Основную нагрузку в создании музыкальных образов несет ритмический рисунок. Никак нельзя допустить колебания темпов, ритмических нарушений, ненужных дроблений фраз, а так же излишних *crescendo* и *diminuendo*. Вообще, к разбору любого произведения нужно относиться очень бережно, точно придерживаться всех указаний автора и поэтому учить произведение в начальной стадии наизусть неправильно.

Безусловно, данное произведение требует кропотливой работы именно в начальной стадии разбора. Обязательно нужно отдельно учить левую руку, за основу брать басы, то-

есть 5-й палец и стараться легче играть секунды в левой. И на фоне уже выученной левой, учить мелодический рисунок по фразам и точно выполнять все фразировочные лиги автора.

“Г.Читчан - композитор, влюбленный в свой край”, - говорил А.Бабаджанян. Ярким примером этого служит *“Грустный рассказ”*. Выражение любви к родной земле, природе здесь раскрыто полностью. По интонационному строю пьеса близка к народным лирическим песням. В ней нужно суметь добиться лирической кантилены, подчеркнуть от-дельные ходы в левой руке. Главные мелодические линии нужно сыграть выпукло, но одновременно показать тему в левой.



Прежде чем сыграть ноту, ученик должен прежде всего услышать ее в правильном туше, потом сыграть и слухом “вытягивать” желаемую звучность.

Пьеса *“Игра в лошадки”* очень удобна для детского исполнения, она небольшая по масштабам, простая по форме. Образ лошадки доступен и прост. Прямая педаль легко запоминается, ее нужно брать в такте два раза. Учить пьесу можно в темпе (конечно, только после разбора текста), ибо только тогда намечаются трудности и способы их преодоления. При этом нужно постараться, чтобы все интервалы в левой звучали остро и цепко. Важны и верхний, и нижний голоса. Этот метод способствует развитию всех мышц руки и придает им гибкость. Сложность пьесы заключается в четкости и остроте звучания, а также в необходимости выдерживать ее в едином метре. Здесь к месту вспомнить Г.Нейгауза, который говорил, что звук и ритм действуют всегда рука об руку.

В *“Танце зайца”* воплощены излюбленные композитором средства выразительности, здесь ярко воссоздается образ веселого, игривого зайца и это подкупает с самого начала.

Синкопы и хроматические ходы, полутона могут вызвать у исполнителя ассоциации с трусливым зайцем. В данном произведении, во-первых, нужно придерживаться точного ритмического рисунка и это очень важно, поскольку в обратном случае можно развалить форму, во-вторых, следует избегать грубого выскакивающего звука, особенно на *staccato*. Музыка состоит из звуков разной высоты. Необходимо объяснить данную мысль ученику. А именно, вслушиваться в гармонические ходы, тем более, что в пьесе изобилие альтерированных звуков. Также очень важно пройти процесс осмысления текста, который первичен, а процесс воплощения вторичен. Оба процесса бесконечны. В пьесе есть еще одна трудность - суметь гибко и цельно сыграть музыкальную тему в разных регистрах. На наш взгляд, пьесе нужно играть с оттенками, упражняться в слуховом погружении, искать тончайшие нюансы.

"Аквариум" погружает слушателя и исполнителя в красочный и богатый подводный мир, где царит покой и созерцание. Образ подводного мира достигается плавными поющими четвертями в левой. Данная пьеса способствует выработке самостоятельных движений для разных рук и их взаимосвязи. Сопоставление контрастных регистров требует большого слухового контроля. Лирическая мелодия проходит в основном в сопрановом регистре и нужно мягко ощутить подушечками пальцев мелодию и пропеть ее. Ученику нужно объяснить, что в мелодии есть интонационные "зерна" из которых вырастает и развивается тема. Педаль нужно брать вслушиваясь в полутона, однако некая дисгармония в звучании, гармоническая неустойчивость допустимы. Необходимо объяснить логику построения мелодии и оправданность кульминаций. Аккомпанемент должен звучать многопланово, выступать в роли дирижера. Его нужно играть как художественные волны, а не как отдельные ноты и фрагменты. Рекомендуется учить левую руку отдельно, вслушиваясь в басы, которые, начиная от спускаются вниз по полутонам до кульминации (это "*as*" и "*a*") и обратно поднимаются вверх, завершаясь опять таки на "*ses*".

В "Игре в мяч" проявляется современное своеобразие в мышлении композитора. Игривое, веселое настроение царит в пьесе от начала и до конца. Озорные, лукавые образы

чередуются с более робкими, настороженными. Динамические знаки часто означают скорее настроение, формируют образ, чем силу звука. Фактура в левой руке разнообразна. Композитор в данной пьесе мастерски подытоживает все навыки, ранее выученные учеником. Здесь и акцентированные секундовые ходы, стаккато, паузы, после которых руку нужно направить по направлению скачка, и заливочные ноты, где ученик уже знает, что вторую ноту нужно играть тише. В правой руке, где встречаются шестнадцатые ноты, задача одна и та же: первые ноты проиграть с опорой, не столько с нажимом, сколько просто глубоко "пропеть", а остальные - более легким звуком.



Мелодию играть свободно, легко и постараться добиться *piano*. На паузах не вертеть рукой, а плавно переносить ее по направлению скачка.

Круг художественных образов композитора в пьесе "*На старых развалинах*" чрезвычайно широк и охватывает многообразные стороны жизни. Пьеса отличается глубокой эмоциональностью, изобилием причудливых, выразительных образов. Партия левой руки должна занимать большое место в процессе работы. Достаточно трудно разложить аккорд как дирижер, обозначить тонику, верхний голос. Мастерство требуется также в умении услышать все голоса произведения, хроматические ходы единовременно, а паузы в кульминации должны рассматриваться не как перерыв в музыке, а как связующее звено. Педаль рекомендуется не перегружать.

Пьеса "*Дождик*" служит ярким примером тому, как композитор умело подвергает музыкальный материал всестороннему развитию. "*Дождик*" делится на 3 раздела, где средняя часть (в русле хачатуряновских традиций) в свою очередь состоит из 2-х разных по фактуре частей. Данная

пьеса ставит перед исполнителем несколько задач. Прежде всего, следует познакомиться ученика с художественным замыслом автора - это "процесс осмысления", а далее идет "процесс воплощения", а именно: выработка и закрепление игровых движений. Вся пьеса построена на штриховых контрастах. И надо следить за их правильным исполнением, ибо все штриховые неточности приводят к большим проблемам и тормозят развитие пианистического аппарата. Все скачки лучше играть с приготовленной рукой. Буквально в первом такте очень важно прочувствовать восьмую паузу, далее не "садиться" на терцию и суметь направить руку к четвертной терции. Также, важно одинаково ощутить в терциях — 3-й и 5-й пальцы и играть их с одинаковой силой.



В педагогической практике контакту пальцев (подушечек) с клавиатурой придают большое значение. Уместно вспомнить методические указания профессора Г.В.Сараджева. Он говорил, что ощущение правильной опоры в руке возникает в том случае, если перед взятием клавиши палец или пальцы находятся в контакте с клавиатурой, а рука активна, цельна и собрана (З.С.65).

Роль педагога в пьесе "*Народная*" - точнее раскрыть художественный замысел композитора. И чем внимательнее отнестись к музыкальным фразам, к замыслу произведения, тем богаче будет оно звучать. Проигрывая пьесу, можно представить пейзажные зарисовки. Лирическая мелодия завораживает с первых же тактов. Журнал "Советская музыка" писал: "Г.Читчан раскрывает мир красоты, добра, лучезарности перед маленькими слушателями" (4.). Пьеса - яркий пример этой цитаты.

Здесь работа над звуковой палитрой очень важна. Умение следить за развитием звука (при каждодневных заня-

тиях) и при этом суметь увеличить разнообразие звукоизвлечения очень ценно. Большая работа должна проводиться и над пластикой движения. Можно рекомендовать учить пьесу без педали, играя ее в легком движении.

"Юмореска" в техническом плане довольно трудное произведение. Оно требует хорошей технической подготовки, активного уха, острых и четких пальцев. Здесь как бы собраны в единое целое все излюбленные композитором средства выразительности: акценты, секундовые ходы, скачки. В пьесе особо внимательно нужно проставить аппликатуру одновременно в обеих руках, при этом стараясь сохранить их в правильной позиции. Кстати, "Юмореска" в этом плане написана удобно. В процессе работы следует непременно обратить внимание на шестнадцатые ноты в правой руке, добиться легкости и свободы в пассажах, но вместе с этим, не загружать их левой рукой, где фактура аккордовая со скачками. Одна из задач - суметь гибко сыграть любые ритмические рисунки с музыкальной интонацией. Для этого их нужно учить, начиная с медленных темпов, пропевая каждую ноту и постепенно прибавлять темп. Хочется особенно остановиться на такте *sub.piano*. Здесь нужна одинаковая сила 1-го и 5-го пальцев в обеих руках, нужно проследить за четким и цепким исполнением, чуть больше дать 5-й палец и весь такт продержат на *piano*. После кульминации, которая идет на *diminuendo* (где нужно прослушать все



паузы), следует вторая часть пьесы с излюбленными композитором синкопами. Учить следует систематически, с учетом решения всех задач. Динамичное *ff* не должно загру-

жать слух исполнителя тем более, что далее нужно суметь переключиться на *p* и затяжным ярким *cresc.* (правильно рассчитав силу звука) закончить пьесу на *fff*.

В "Сонатине" основная сложность заключается в подчеркивании контрастных образов. Идейно-художественный замысел един. Здесь - правдивое отображение внутреннего мира человека во всех его проявлениях. Сонатине свойственна особая обобщенность художественных образов. Отображая внутренний мир человека, композитор дает представление и о внешнем проявлении чувств и переживаний.

Все произведения сборника носят конкретную цель, а именно, не только художественные задачи, но и технические. Каждое новое произведение для ребенка - это открытие новых элементов, задач. В "Сонатине" как бы собраны воедино все технические задачи, и роль педагога суметь дать им решения в таком стиле, чтобы не усугубить сложность исполнения, а преодолеть все раннее усвоенные навыки с легкостью и основательно.

Первая часть "Сонатины" написана в 3-х частной форме. Начинается она секундами, терциями на *stacc.* в левой, которые требуют остроты в пальцах. Трудности могут возникнуть в пятом такте где нарушается синхронность в движе-



ниях и нужно суметь после паузы, сразу переключить правую руку на *p*. В 6-м такте, после опоры в левой, правую следует сыграть *p* со слабой доли такта. В разработке звучит безмятежная тема *dolce*. Слуховое внимание необходимо направить на "b" и "h", подчеркнуть прелесть звучания малой секунды. Тема повторяется несколько раз и сыграть ее на *p* нужно с учетом того, что она



будет слышна в последнем ряду зала. Звук должен быть ясным и четким, пусть даже на *p*, разработку рекомендуется (на начальной стадии) играть в среднем темпе без педали, погружаясь в цепкие аккорды. Репризу следует играть в легком подвижном темпе, при этом необходимо следить за певучестью исполнения, а если работать в медленных темпах, то нужно играть глубоким звуком и пропевать все пассажи на *legato*, следить за плавностью и гибкостью движения рук. Завершается 1-я часть бурным пассажным движением, и мелодические очертания в левой нужно показать четко.

Романтичная мелодия 2-й части погружает слушателя в мир полного покоя и созерцания. Заунывные кварты и квинты создают типично армянский колорит. При работе над левой рукой нужно помнить о необходимости смены туше, т.е. играть интервалы с различной силой, никогда не играть одинаковым туше в одном темпе.



Начиная мягким прикосновением, далее прибавить силу звука и опору к 5-му такту и уйти обратно. Это задача во всей второй части очень актуальна. В правой руке пальцы следует держать ближе к клавишам и выдержать общий колорит *piano-dolce*. Основное, что нужно помнить во второй части, это бас и мелодия. Главное в построении пьесы - прослушать все ходы, промежуточные партии в движении к кульминации внутри каждой фразы.

В 3-й части безусловно много задач. Она идет в темпе *presto*. Здесь необходима четкость звука, собранная рука, острое ухо для быстроты смены оттенков. Финал Сонатины надо играть в быстром, четком метре. Для начала темп средний и в этом темпе играть без толчков и акцентов. Далее можно упражняться в двойных темпах, т.е. играть медленно и вдвое быстрее, но при этом не давить на клавиши, особен-

но после *tenuto*. Скачки в левой руке брать плавно, без толчков.



Необходимо большое внимание уделить аппликатуре. Ее можно выбирать, проигрывая Сонатину в быстром темпе. При этом нужно следить, чтобы один и тот же палец в пассажах употреблялся реже. В 3-й части особо фигурирует первый палец. Он должен быть активным во всей части. Целесообразнее будет для начала устно разобрать с учеником все тонкости и задачи, потом приступить к разбору.

Закончив разбор "Альбома" хочется сказать, что музыка Г.Читчян стала частью нашей действительности, она — художник нашей эпохи.

Примечания:

1. // Дошкольное воспитание., 1974, N 9.
2. Аматуни С., Жизнь и творчество Гегуни Читчян., Ер.: Арчеш, 2003.
3. Едигарян. В.А., Об одном пианистическом навыке и о связи исполнительских навыков с музыкальным мышлением ., /Сборник учебно-методических работ., вып.1., Ер.: Издательство ЕГК., 2004.
4. // Советская музыка 1982., N 8.

Лавчян Анаит Варужановна

скрипачка, преподаватель кафедры камерного ансамбля ЕГК им. Комитаса

ПОСВЯЩАЕТСЯ ЭЖЕНУ ИЗАИ... (Соната для скрипки и фортепиано Сезара Франка)

О выдающемся бельгийском скрипаче Эжене Изай говорили, что «он играет на скрипке так, как птицы поют» (1.С.15). Одухотворенное и впечатляющее исполнительское искусство Эжена Изай вдохновило многих крупнейших бельгийских и французских композиторов на создание замечательных скрипичных, камерных и других произведений, посвященных этому замечательному музыканту. Среди них можно назвать Скрипичный концерт Вьетана, «Поэму» Шоссона, Квартет д'Энди, Квартет и первый (скрипичный) вариант «Ноктюрнов» Дебюсси, Квартет Сен-Санса, Квинтет Форе и многие другие произведения, и, конечно же, Сонату для скрипки и фортепиано Сезара Франка.

Одно из выдающихся произведений камерной литературы - Соната A-dur для скрипки и фортепиано - было написано Франком и прислано Эжену Изай в Арлон (Бельгия) в сентябре 1886 года, в день его женитьбы на Луизе Бурдо. «Ничто на свете не могло бы доставить мне большей чести и счастья», - сказал растроганный Изай, просмотрев рукопись. «Это подарок не мне одному, а всему миру; чтобы передать его, я приложу все силы артиста и страстного почитателя гения «папы Франка», еще непризнанного... Я сыграю вам эту сонату так, как я ее понимаю, и попытаюсь передать ее, как мне подскажет сердце...» (1.С.97). И здесь же, перед гостями Изай вдохновенно исполнил ее с французской пианисткой Мари Борд-Пэн.

Исполнительское искусство Эжена Изай как нельзя лучше соответствовало романтической поэтике музыки Франка. Вот что пишет Карл Флеш: «Значительность Изай как скрипача заключалась прежде всего в его абсолютно новой манере игры... Тон его был полон благородного величия, исключительно богат оттенками..., вибрато, насыщенное непосредственностью эмоций..., чарующее *portamento*...,

совершенная интонация... В ту пору один Изаи возвышался над всеми своими современниками-скрипачами, это был высший класс искусства» (2). 16 декабря 1886 г. в брюссельском «Артистическом кружке» состоялось первое публичное исполнение сонаты. Вся программа была составлена из произведений Франка. В нее входили Квинтет, Фортепианный цикл и Соната для скрипки и фортепиано. По рассказу очевидца, Франк «не знал, как ему выразить свое удовлетворение исполнителям и особенно Изаи, который открыл эти шедевры, когда они были еще не известны или не признаны» (1.С.288-289). Не сразу была принята Соната Франка. Как вспоминал Изаи, он не раз исполнил ее публично, прежде чем произведение это получило широкое признание.

Среди величайших творений мировой музыкальной литературы, созданных в жанре камерно-ансамблевой музыки, Сонате Франка, этому поразительному по своему благородству, поэтической выразительности и романтической взволнованности произведению, принадлежит одно из первых мест. Сонату отличают тонкий лиризм, искренность чувств, богатство и разнообразие музыкальных образов, новаторство композиционного построения частей. Она состоит из четырех частей, тематически связанных между собой, но контрастных друг другу и по настроению, и по композиционному решению формы.

Первая часть - *Allegretto ben moderato* — светлая, поэтичная по настроению. Отсутствие драматичного столкновения контрастных по характеру музыкальных образов, сжатость, лаконичность изложения сближают ее по форме с сонатиной. Четырехтактовое вступление фортепиано подготавливает общий колорит, поэтическое настроение части.



Далее звучит тема главной партии, порученная скрипке, звучащая на фоне мягких, глубоких аккордов аккомпанирующего фортепиано:



Тема постепенно все более драматизируется и от *molto dolce* в начале изложения достигает *ff* в кульминации.

Вторая тема экспозиции — развернутое динамичное соло фортепиано, эмоционально насыщенное, романтически взволнованное:



В дальнейшем своем развитии тема вновь звучит, но уже в более спокойном лирическом ключе. Автор как бы сопоставляет два противоположных эмоциональных состояния одного образа. В разработке композитор использует каноническое проведение темы у партнеров, которое несколько драматизирует ее. Реприза отличается от экспозиции драматургическим построением развития тем. Если в экспозиции тема развивалась постепенно, пофразно, то в репризе развитие сквозное, более напряженное. Авторские указания даны в нарастающей последовательности: *cresc.*, *piu forte*, *sempre cresc.*, доходящей до кульминационного *ff* на *molto rit.* В заключительном эпизоде динамическое напряжение сохраняется благодаря диссонантным аккордам. И лишь в самом конце части уравниваются и динамика, и гармония.

Вторая часть сонаты — *Allegro* — по своему содержанию контрастна первой. Ее музыку характеризуют образы взволнованные, мятущиеся. Эта часть отличается богатством тематического материала, изложенного в виде сопоставлений и сложных переплетений. Несмотря на контрастность образов, музыку второй части характеризует единый романтический порыв и стремительность.

Вторая часть, так же, как и первая, начинается со вступления фортепиано, которое создает впечатление глухого рокота волн, ощущение тревоги, душевного смятения:



Далее тема главной партии проводится у скрипки и фортепиано одновременно. Тема побочной партии поручена скрипке. Она воплощает в себе образ просветленный, яркий, полный тонкой лирики. Романтический порыв и страстность чувств роднят ее с темой главной партии:



Яркий, взволнованный, страстный характер темы сменяется оттенком поэтической грусти. Заключительная тема экспозиции — воздушная, трепетная. И, как бы сдерживая, успокаивая ее порыв, звучит оstinatный бас в фортепианной партии, напоминающий резонирующий гул мягкого басового колокола.

В разработке, после аккордового вступления фортепиано, взлетает скрипичное соло, а затем на легком шелестя-

щем фоне скрипки звучит тема в партии фортепиано.

Вторая часть кончается блестящей, претерпевающей динамическое развитие (от *poco piu lento go quasi presto, от pp go sempre ff*) кодой.

Сезар Франк еще задолго до того, как стал известен своими сочинениями, славился как отличный органист-импровизатор. Дар импровизации, свойственный Франку, сказался и в его произведениях, в частности в третьей части (*Recitativo-Fantasia*) Сонаты. Эта часть — скорбная, с большой внутренней экспрессией поэма-импровизация. Она состоит из двух разделов — свободного импровизационного речитатива и собственно фантазии, построенной на двух контрастных по характеру темах. В третьей части превалирующая роль принадлежит скрипке. Часть начинается фортепианным вступлением, имеющим большое драматургическое значение, перекликающимся по музыкальному языку с *Quasi lento* из второй части Сонаты. На его фоне звучит лейттема, но уже в иной, драматичной окраске, вводя слушателя в мир образов скорбных, патетических. В монологе скрипки *Con fantasia* скрипач имеет возможность выявить все свои возможности музыканта-импровизатора. Драматичному монологу скрипки отвечает трепетное лирическое соло фортепиано в виде отголосков темы первой части:



Фантазия состоит из двух различных по характеру тем — напевной, полной мягкого лиризма и обаяния, и драматически-декламационной, эмоционально-экспрессивной. Заканчивается часть полной скорби декламацией из Речитатива.

Четвертая часть — *Allegretto poco mosso* — светлая, жизнеутверждающая по характеру. По форме она представляет собой своеобразное сочетание рондо и сонатного аллегро. Незатейливому, пасторального характера

мотиву первой темы противопоставляется драматически насыщенная, экспрессивная тема Фантазии.

Экспозиция части изложена в виде канонического диалога. Тему экспозиции характеризует тонкий лиризм, прозрачность фактуры. При первом проведении темы ведущую роль играет фортепиано, скрипка ему вторит, ее тема носит как бы подражательный, имитационный характер. И далее композитор передает ведущую роль то скрипке, то фортепиано.



Если экспозиция по форме носит характер рондо (I-ая тема финала, I-ая тема Фантазии — «эпизод», и далее снова «рефрен»), то в дальнейшем своем изложении финал утрачивает оттенки рондо и в разработке прочные позиции занимает форма сонатного аллегро, в которой драматизм столкновений различных по характеру тем доведен до наивысшего эмоционального накала.

Реприза по форме более сжатая, более взволнованная, экспрессивная. Завершает финал бурная, стремительная кода (*poco animato sempre ff*):



Несмотря на общий просветленный характер музыки, финал Сонаты изобилует частой сменой настроений, тре-

бующей от исполнителей большой душевной отдачи и исполнительского мастерства.

В целом, Сонату характеризуют монументальность, симфоничность музыкального языка, яркие, выразительные динамические контрасты, обилие хроматизаций, тонкая нюансировка, четко и подробно проставленная автором. Партия фортепиано очень насыщена, необыкновенно красочна и выразительна партия скрипки. Как отмечает Л. Ауэр: «Скрипачу, желающему воздать должное этой изумительной музыке, следует подойти к ней в своей интерпретации с художественным благоговением, стремиться с предельной чуткостью проникнуть в замысел композитора, до конца раскрыть глубокое содержание ее поэтических образов» (3.).

Для исполнения Сонаты A-dur С. Франка, романтически порывистой по образному воплощению и многообразию музыкальных тем и настроений, с яркой выразительностью партий и широким охватом регистров фортепиано, помимо технической оснащенности необходимо умение достичь того возвышенного состояния души, той нравственной чистоты, которая присуща произведениям гениев. «...Нет имени чище, чем имя этой великой простосердечной души», - писал Ромен Роллан. «Почти все, кто приближались к Франку, испытывали на себе его неотразимое обаяние...» (4.С.131). Именно это «неотразимое обаяние» испытал на себе Эжен Изай, ведь именно с исполнения им сонаты началась слава Франка-композитора. «Соната, которую Эжен Изай пронес по свету, была для Франка источником сладкой радости...», - писал ученик и крупнейший последователь Франка Венсан д'Энди (1.С.31).

Примечания:

1. Гинзбург Л., Эжен Изай, М., 1959.
2. Флеш Карл., Воспоминания скрипача., (перевод с немецкого), М., 1977.
3. Ауэр Л., Моя школа игры на скрипке., (перевод с немецкого) ., М.,1964.
4. Роллан Р., Музыканты наших дней., М., 1938.

Саркисян Арег Виллиевич

пианист, преподаватель кафедры специального
фортепиано ЕГК им.Комитаса

ОБ АБЕРРАЦИИ ЗВУКОВЫСОТНОСТИ В ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЕ

Тембр является важнейшей составной частью интонации. Наряду с другими — длительность, высота, ритм, динамика, агогика, тембр - способствует интонационной выразительности. Однако в фортепианном исполнении тембр выполняет также другую примечательную функцию. О ней пойдет речь в нашей статье.

Известно, что индивидуальное качество тембра определяется его обертоновым составом. Та или иная окраска звука зависит от обертонового спектра, характеристика которого связана не только с природой вокальных, но и инструментальных вибраторов. Тембральные свойства находятся также в зависимости от высоты звука. Наиболее явственно воспринимаются основные тембральные изменения, связанные с переменной высоты звука: просветление при повышении и потемнение при понижении. Но есть, конечно, более тонкие признаки изменений.

Возникает вопрос: имеется ли обратная зависимость высоты звука от его тембрального состава? Ответ может быть такой: реальной зависимости быть не может, поскольку тембр является следствием причины (высоты звука). Однако возможно создать иллюзорную зависимость. Вот, как это возможно и для чего нужно.

Фиксированный темперированный строй фортепиано нивелирует энгармонические различия. Так фортепианные тона — "cis" и "des" практически не разнятся по числу звуковых колебаний, т.е. по высоте. А тонкое отличие по высоте и, соответствующему ей, тембральному спектру имеет важное художественное значение. Не случайно композитор избирает ту или иную энгармоническую тональность.

Скрябин однажды в беседе воскликнул: "Какой был бы ужас, если бы мой этюд был написан в ми-бемоль миноре!" Имелся в виду этюд соч. 8, N12 в тональности des-moll. А

как часто у композиторов встречается энгармоническая расцветка длящегося звука или энгармонические сопоставления оркестровых групп. И, конечно, вокалист или струнник в случае диеза несколько повышает высоту звука, как и понижает его при бемоле. И вовсе фантастическим кажется, когда пианист-мастер каким-то образом создает у слушателя ощущение повышенного, либо пониженного состояния звука.

Рассмотрим, какими средствами это ему удастся.

Исследователь музыкальной акустики А.Володин в свое время разработал теорию звуковысотного восприятия, согласно которой воспринимаемая человеком высота звука определяется не одной лишь частотой колебаний основного тона, но и его сложным гармоническим спектром (1.С.86-88). Разделяя мысль ученого, обратимся к интересующему нас вопросу.

Мы отметили выразительную роль энгармонических различий — высотных и тембральных. Выявлению их в фортепианной игре препятствует жёстко фиксированная температура. Какой может быть найден выход? По нашему убеждению, для того, чтобы вызвать ощущение понижения или повышения тона, пианист должен создать тембральный спектр звука, схожий с энгармоническим. Это возможно в силу того, что пианист, применяя различные приемы звукоизвлечения, может усилить или ослабить те или иные обертоны, тем самым оттеночно обновляя весь спектр. Изменение тембра с приближением его к энгармоническому (отличающемуся, хоть и незначительно по звуковысотности) создает впечатление реального повышения либо понижения. Это происходит по той причине, что, как мы говорили, в восприятии звуковысотности значительную роль играет характерная для тона тембральная аура.

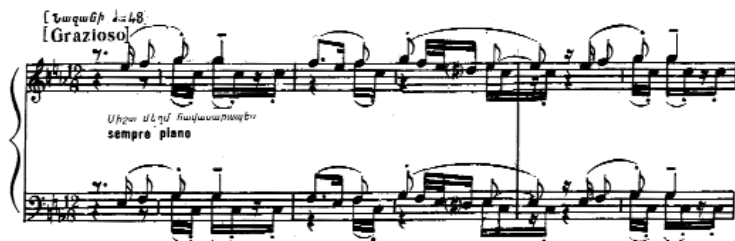
Можно привести яркие примеры мастерского тембрирования. Владимир Софроницкий, исполняя произведения Скрябина, особенно позднего периода, с редкостной чуткостью воспроизводил ладо-интонационные особенности "ультрахроматической системы" композитора (термин Л.Сабанеева. — А.С.). Ладовое своеобразие музыки Скрябина, обусловленное ее космогоническими и мистериальными идеями, предполагало применение суженных или расши-

ренных полутонов и интервалов (2.С.217-218). Исполнитель может осуществить это утончённым темброванием, которым блестяще владел Софроницкий, не говоря уже о самом Скрябине (3.С.33-46).

Известный дирижер Г.Е.Будагян, в юности слышавший Скрябина, вспоминал волшебную, красочную палитру его игры. Современная же музыка, выходящая за пределы мажоро-минорной системы, как и музыка национальных школ, имеющая иные ладовые системы, не может воспроизводиться на фортепиано без применения способа тембральных отклонений от основных темперированных тонов.

Приведем любопытный пример.

Во втором танце Комитаса "Еранги", в ритмической фигуре заключительного мотива второго такта, перед нотой "ре" проставлен диэз в скобках. Этот знак альтерации присутствует в двух основных вариантах танца.



В трех ранних и промежуточных вариантах танца, та же нота не имеет диэза. Чем руководствовался Комитас обозначая, либо не обозначая данную ноту диэзом.

Нам кажется несомненным, что Комитас, исходя из своеобразной звуковысотности этой ноты, обусловленной ладо-интонационным строем армянской музыки, пытался найти удачный аналог. Однако этому противилась "хорошая темперированность" фортепиано. Да, на нашем инструменте невозможно реально воссоздать ту степень высотности, в которой слышалась Комитасу названная нота. Слышалась же она ему где-то между "d" и "dis". Однако мы уже знаем, что может предпринять пианист в подобных случаях. Обра-

щаясь к тому же танцу, для убедительности интонирования ноты "d", пианист должен "окутать" ее тем тембральным спектром, благодаря которому она будет восприниматься на должном уровне высотности.

Итак, выяснилось, что тембрование является действенным средством, служащим не только созданию красочной палитры произведения, но и корректирующим высотность его тонов. Пианист с чутким слухом пользуется им умело.

Примечания:

1. Музыкальная энциклопедия., т.1., М.:Советская энциклопедия., 1973.
2. Летопись жизни и творчества А.Н.Скрябина., составители М.П.Пряшникова и О.М.Томпакова., М.: Музыка, 1985.
3. Дельсон В., Софроницкий В., М.: Госмузиздание., 1959.

Саркисян Арег Виллиевич

пианист, преподаватель кафедры специального фортепиано ЕГК им. Комитаса

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРТЕПИАННОГО ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Действия пианиста, направленные на звукоизвлечение, определяются в первую очередь особенностями фортепианной механики. Фортепиано, как всякий музыкальный инструмент, относится к категории материала искусства, "уже приспособленного к началу художественного процесса" (А.Адамян) (1.С.89). И как художественный материал, музыкальный инструмент обладает определенными возможностями, для реализации которых исполнитель должен сообразовать с ними свои действия. В частности, зависимость творческих действий исполнителя от инструментального материала особенно заметна в процессе звукоизвлечения.

Что же является коренной особенностью фортепианной механики звукообразования, обуславливающей специфику игровых действий? Это — достижение звукового результата посредством удара молотка по струне. Такое мгновенное, кратковременное порождение звука, длящегося за счет свободного колебания струны, определяет специфику игровых ощущений и слуховых представлений пианиста. Можно утверждать, что фортепианный тип звукоизвлечения принципиально отличен от тех, которые наиболее близки к естественному — вокалу. Естественному типу свойственно живое и непосредственное управление звукообразованием по всему времени длительности. Этот способ характерен, в частности, для струнников.

Фортепианный принцип звукоизвлечения ставит перед пианистом очевидную основную задачу: данным ему кратчайшим действием звукоизвлечения добиться художественно полноценного тона. Если сказать точнее: атакой звука должно обеспечиваться его качество также в периоде его

продолжительности, поддерживаемой свободным колебанием струны. Конечно, пианист отчасти может влиять на свободно длящийся звук, изменяя его свойства такими средствами, как насаивание на него резонансных колебаний струн, педалью и другими способами. Но основным все же является первичный момент: передача энергии нажимом клавиши молотку и удар последнего по струне.

О способе полноценного звукоизвлечения, в частности, связанных с ним игровых ощущениях, дают представление образные пояснения пианистов. Приведем некоторые, принадлежащие великим исполнителям.

По Листу: "... палец должен "делать отчетливый, полновесный удар", звук производится "хорошим упором пальца". С.Тальберг: "Большой звук нужно извлекать ... не путем жесткого удара по клавише, а посредством близкого нажатия и глубокого вдавливания их — с силой, решительностью и теплотой" (2. С. 169). Рахманинов пояснял: "...пальцы должны прошивать клавиши". К.Игумнов учил: "Клавишу нужно ощущать до дна, палец должен примкнуть ко дну, слиться с ним". А.Корто предлагал представить, что пальцем раздавливается спелая ягода, чтобы направить пианиста на верное ощущение нажатия клавиши.

Во всех этих образных характеристиках звукоизвлечения одно является общим. Это привлечение внимания пианиста к главному: пальцевые действия не должны быть холостыми, палец, погружаясь в клавишу, должен совершать определенную работу по передаче энергии. Общим также является подтверждение оптимальности работы конечным ощущением: эластичного, упругого упора на дно клавиши.

Очевидно, что характеристики великих пианистов процесса звукоизвлечения чувственно отражают некую его реальность. Чтобы разобраться в ней, а, в частности, в закономерностях правильного звукоизвлечения, нужно прежде вспомнить о существенных деталях работы игровой механики.

Нажатием пальца клавиша поднимает фигуру со шпилле-

ром, который, упираясь в основание молоткового рычага (шультерный барабанчик), в свою очередь поднимает молоток, подбрасывая его до струны. Но вот, что важно знать пианисту. Описанная работа механики по передаче энергии молотку начинается с момента опускания клавиши и завершается где-то после первой половины ее хода. В этом моменте происходит отцепление шпиллера от молотка, дальнейшее краткостадийное движение которого совершается инерционно.

В чем должно выражаться соответствие действий звукоизвлечения особенностями фортепианной игровой механики, иначе говоря, в чем состоит их оптимальность? Главное, что должен учитывать пианист, это то, что передача пальцевой энергии клавише, и, в конечном счете, молотку, должна совершаться не жестким ударом по ее поверхности, как и не грубым толчком о дно. Энергия должна сообщаться на указанной стадии хода клавиши. Для ее полноценной реализации пианист должен на этом участке хода как бы разогнать клавишу, накапливая энергию до кульминационного момента, в котором происходит отцепление шпиллера от молотка. (Этот момент отцепления пианист может продолжительно ощутить при медленном нажатии клавиши.) Если работа по звукоизвлечению совершается правильно, то палец пианиста опирается на дно с ощущением эластичного примыкания, слияния.

Момент описанного тактильного ощущения дна клавиши может быть отправным для правильного звукоизвлечения. Дело в том, что все предшествующие действия совершаются столь мгновенно и на таком малом участке пространства (ход клавиши), что они с трудом поддаются аналитическому рассмотрению. Конечное же ощущение дна может быть более отчетливым, ибо оно продолжительнее по времени, поэтому и лучше фиксируется сознанием. Главное в другом.

Ориентация пианиста на доброкачественное ощущение дна клавиши стимулирует правильное выполнение процесса в целом. Мы не беремся дать этому теоретическое объяснение, но констатируем сам факт. Ведь не случайно в форте-

пианной педагогике успешно используется понятие "хорошего ощущения дна". Не лишне сказать, что организация игровых движений должна руководствоваться слухом.

Вопрос звукоизвлечения — один из важнейших в методике обучения. Достижение высокого качественного уровня в этой сфере является залогом подлинно художественного исполнения. Пианист, владеющий процессом звукоизвлечения, сумеет произвести не только насыщенный тон, но и вызвать к жизни чудесную его красочность.

Примечания

1. Адамян А., Статьи об искусстве., М.: Госмузиздание., 1961.
2. Мильштейн Я., Хорошо темперированный клавир И.С.Баха., М: Музыка., 1967.

Саркисян Маргарита Мкртычевна

пианистка, преподаватель кафедры общего
фортепиано ЕГК им. Комитаса

ОБ ОДНОМ МЕТОДИЧЕСКОМ ПРИЁМЕ

Известно, что на кафедре общего фортепиано обучаются студенты различных музыкальных специальностей. Овладеть королем инструментов — фортепиано призваны струнники, дирижеры, композиторы и теоретики, вокалисты, духовики, учащиеся народного и джазового отделений. Как видим, спектр специальностей весьма широк. Подобное многообразие основных специальностей наводит на мысль о том, что в обучении невозможен однозначный подход. Даже не имеющему представление о специфике обучения этому предмету нетрудно догадаться, что дифференциация основных специальностей должна определять в каждом отдельном случае разницу в методической установке. Для специалиста же это является не только бесспорной истиной, но и насущной методической задачей.

Обозначив в общем плане вопрос об обусловленности метода спецификой специальности, мы хотим привлечь внимание к одному способу обучения. Особенности звукообразования в вокале, на струнных, духовых и народных инструментах, как и композиторское и теоретическое мышление играют двузначную роль в овладении навыками фортепианной игры. С одной стороны, они могут “препятствовать” процессу фортепианного обучения. Мы имеем в виду нелёгкость переключения студента, привыкшего к определенному способу звукообразования, на звукообразование фортепианное. Поясним, что под навыком звукообразования подразумеваем не только определенные игровые либо певческие физические действия, но и связанные с ними особенности музыкального мышления. С этим сходно и то, что композитору, представляющему исполнительскую форму произведения преимущественно внутренне, не просто вос-

создавать ее в реальном звучании. Так же, студенту-теоретику по характеру своего мышления нелегко дается непосредственное переживание музыки.

С другой стороны, специфика звукообразования вокалистов и инструменталистов, как и особенности композиторского и теоретического мышления, могут служить стимулом к овладению навыками фортепианной игры. Здесь многое будет зависеть от педагога, сумевшего правильно и разумно применить в своей работе "преимущества" вокального и инструментального интонирования, как и "выгодные" стороны композиторского и теоретического мышления. Этому может помочь ясное представление особенностей вокального и инструментального звукообразования.

Способ порождения звука у вокалистов, струнников и духовиков имеет одну примечательную особенность, представляющую важное качество, могущее быть положительно использованным при перестройке на фортепианный способ звукоизвлечения. Оно выражается в том, что исполнители названных специальностей творят звук способом непрерывного воздействия на его физический источник: голосовые связки вокалиста, струны инструментов, воздушный столб, мундштуки и трости духовых инструментов. В порядке уточнения заметим, что непрерывность воздействия по времени равна длительности звука. Преимущество указанного способа состоит в том, что звукоинтонирование воспринимается во всех моментах непосредственно исходящим от исполнителя, то есть, наиболее естественным для живого музыкального выражения.

Способ фортепианного звукоинтонирования принципиально отличается от вышеописанных (1.С.173-183). Звук фортепиано возникает, как и длится, за счет кратковременного действия на струну молоточком, подбрасываемым нажимом клавиш. Таким образом, физическое звукообразующее действие пианиста ограничивается этим начальным импульсом, ибо протяженность звука осуществляется инерционным колебанием струны. Этот "недостаток" фортепиано — отсутствие у пианиста полного объема звукотворимых

действий, создает сложности в интонировании. Однако к счастью пианистов, они успешно преодолеваются особым характером слухового восприятия: главным здесь является настройка пианиста на ощущение инициативного созидания всей звуковой протяженности. Так “запустив” первоначальным импульсом звук в инерционную протяженность, пианист должен слышать и переживать его, как бы целиком исходящим от непрерывных порождающих действий. На первый взгляд цель такого вслушивания может показаться иллюзорной, однако опора на идеальное слуховое ощущение актуального ведения звука дает вполне реальный результат. Пианист, слышавший с такой активностью, владеет звуком интонационно, умеет органически связать его с последующим, создавая элементарную выразительность. Не лишним будет сказать, что полноценность всей звуковой линии пианист способен обеспечить качеством первичного момента извлечения — атаки. Достоин внимания и другой фактор, актуализирующий чувство целостного владения звуковой протяженности. Мы имеем в виду возможность филирования звука на всем его временном отрезке. Струнник, духовик или вокалист, ведущий звучание в непрерывном созидании, способен филировать его в пределах всей длительности. Пианист же для филировки использует такие средства, как педализация, гармонический фон и фактурное окружение, обертональное наслаивание, либо другие, могущие в пределах длительности звука видоизменять его тембральные и даже динамические качества.

Мы прибегли к разбору вопроса фортепианного интонирования, чтобы осветить проблему приобщения к фортепианной игре студентов иных специальностей.

Итак, что является первостепенным в задаче перестройки на фортепианную игру? На наш взгляд, наиболее действенным методическим приемом может быть выгодное использование психофизических навыков звукоформирования, свойственных студентам других специальностей, в частности, присущего им слухового охвата всей звуковой линии.

Струнник, духовик или вокалист, приступая к обучению фортепианной игре, испытывает профессиональный дискомфорт, причем не только из-за отсутствия или неразвитости игровых навыков. Основной причиной, скорее всего, является чуждый им способ звукоизвлечения. Именно здесь педагог сталкивается с нелегкой проблемой: переключение ученика на новые игровые навыки, и, что важно, на новое слуховое восприятие (2.С.181-200). Основным препятствием этому являются, как отмечалось, иные способы сонорной реализации.

Задачей педагога общего фортепиано должна являться переориентация студента на новое восприятие двух моментов: звуковой атаки и следующей за ней протяженности. Касаясь первичного момента - фортепианной атаки звука, — педагог должен объяснить, что ее качеством определяется художественное достоинство последующей длительности. Особую заботу следует проявить в отношении протяженности. Припоминается совет выдающегося композитора-пианиста Арно Бабаджаняна: "Слушайте длинные звуки!" Ученику надо внушить, что при активном слышании фортепианного звука во всей протяженности он приобретет новую, преимущественно слуховую инициативу полноценного его созидания. Напомним: идеальное слышание дает реальный результат.

Педагогу стоило бы воодушевить студентов названных групп примером великих исполнителей, прекрасно владеющих фортепиано: композитора-скрипача Дж.Энеску, скрипача Ф.Крейслера, виолончелиста М.Ростроповича, вокалистов Д.Фишер-Дискау, Э.Шварцкопф, К.Ферриер и др.

Несколько слов о композиторах и теоретиках. Как мы отмечали, композитору более присуще внутреннее слышание исполнительской формы произведения, в которой реализуется (в конечно счете) замысел. На этот раз задачей педагога будет претворение внутреннего слухового представления ученика в реальное исполнительское. Для этого стоило бы заинтересовать студента-композитора непреходящей ценностью и обаятельностью исполнительского ис-

кусства, а также вдохновить примером композиторов-исполнителей, самобытно интерпретирующих произведения свои и других авторов. В случае со студентом-теоретиком стоило бы, пожалуй, применить психологический подход. Педагог должен убедить студента в том, что теоретическое осмысление произведения может иметь художественную ценность, если оно послужит стимулом непосредственного переживания музыкального образа.

Завершая очерк, надеемся, что высказанные соображения привлекут интерес к затронутой методической проблеме, вернее — к одному ее актуальному приему.

Примечания:

1. Методические записки по вопросам музыкального образования., М.: Музыка., 1966.
2. Файнберг С.Е., Пианизм как искусство., М.: Музыка., 1969.

Саркисян Маргарита Мкртычевна
пианистка, преподаватель кафедры общего
фортепиано ЕГК им. Комитаса

ФОРТЕПИАННЫЙ ТРИПТИХ С.А.АГАДЖАНИЯНА

Фортепианный цикл, состоящий из трех пьес — “Покинутый монастырь”, “У замшелой могильной плиты” и “Смятенность” — был создан в 2001 году*.

Стимулом к сочинению триптиха послужил совет его друга — Вилли Саркисяна, написать новое фортепианное произведение. Работая увлеченно и в процессе творчества обсуждая с пианистом отдельные моменты, композитор за короткий срок закончил новый опус и посвятил его В.Саркисяну. В 2002 году триптих впервые был исполнен Вилли Саркисяном на концерте пленума Союза композиторов Армении в камерном зале им.Комитаса.

Произведение вызвало большой интерес, в частности, оригинальность замысла и его решения отмечал народный артист СССР, профессор, композитор Эдвард Михайлович Мирзоян.

Фортепианный триптих заслуженного деятеля искусств Армении, композитора, профессора С.А.Агаджаняна обозначил новую грань в его самобытном творчестве.

Особая идейно-художественная значимость цикла обусловлена и тем, что в нем нашло отражение напряженно-драматическое переживание народом Армении известных событий конца XX века. Воплощению этого замысла способствует музыкальный язык композитора, исконно армянская ладовая основа которого нашла в произведении остросовременное претворение.

Пьесы триптиха своими индивидуальными образами выражают различные грани единой идеи. Единство достигается пронизывающим цикл драматургическим развитием, кульминацией которого является последний номер.

*В 2006 году (посмертно) осуществлено издание триптиха издательством “Комитас”.

Первая пьеса — "Покинутый монастырь" — проникнута настроением сурового трагизма. Начальные, колокольно звучащие диссонирующие трезвучия возникают как бы из дали времён. С динамическим нарастанием они приводят к мощному тревожному перезвону. Создается впечатление, что ушедший в небытие сакральный образ вызывает к своему возрождению в народной жизни.



После временного затишья на призрачных аккордах проводится в утроенной мелодии псалом V века, мастерски претворенный композитором в контексте произведения.



Его таинственное звучание создает образ, вызывающий воспоминание о возвышающих и утешающих душу богослужениях.

За прерванным на фермате псалмом, но уже с трагическим напряжением, заново звучит образ церковного перезвона. Накалу повторно звучавшего фрагмента способствует большая фактурная уплотненность. И вновь, вслед за теми же "повисшими", отдаляющимися аккордами следует тот же псалом. На этот раз он обогащен контрапунктическим сопровождением в среднем голосе, благодаря чему, сквозь аскетическую сдержанность пробивается настроение суровой

скорби. В конце произведения затухающий псалом как бы вновь погружает в небытие. Навсегда ли? Последний аккорд звучит загадочно.

Вторая пьеса носит название "У замшелой могильной плиты". Темповое обозначение *andante angoscioso*. Термин "*angoscioso*" указывает на характер музыки: тревожно, беспокойно. Ознакомимся с композиционными средствами воплощения.

В четырёх начальных тактах на фоне звучания малой секунды "стонут" мотивы из повторных нот "cis". Они как бы выражают горестное чувство заброшенности и одиночества. В четвертом такте появляется мотив, как вздох сожаления.

The musical score is for a piece titled "У замшелой могильной плиты" (At the weathered tombstone). It is marked "Andante angoscioso" with a tempo of 68-66. The piece is in 4/4 time and starts with a piano (Piano) dynamic. The first system consists of four measures, with the first measure marked "mp". The second system begins with a tempo change to "Tempo" and includes markings for "poco accel." and "poco rit.". The piece concludes with a final measure marked "Tempo".

Этот стержневой по смыслу материал пронизывает произведение в ритмических, регистровых и динамических вариантах. Однако драматургия произведения строится преимущественно на противопоставлении двух образов. В щемящую однотонность вторгаются угловатые, резко диссонирующие фигуры. В своей настойчивой повторности они вызывают ассоциацию с образом жестокой реальности, веками угрожавшей не только нашей жизни, но и самой памяти о ней. Отметим, что в остросовременном их звучании кроется исконно армянская ладовость (в примере приводим варианты названных фигураций).



Столкновение и конфликтное взаимодействие двух противоположных образных начал ведет к предельной драматизации. Это имеет место в эпизоде, обозначенном *tempo aspramente*, где второй термин выражает эмоциональную характеристику: сурово, жестко, резко.

Действенными средствами драматургического развития здесь выступают ритмическая активизация и варианты тревожно пульсирующих повторных нот, а также функциональная вариантность упомянутых жестких фигураций. Стремительно и яростно низвергающийся пассаж врывается в кульминацию произведения. Ее страстный накал достигается не только ускорением темпа и *ff*, но и уплотнением звучащей массы аккордов. Это достигается добавлением четырех звуков в партии правой руки, которые берутся боковой стороной первого пальца и нижней частью ладони.



Кульминация, выражающая смешанное чувство (отчаяние, негодование, протест) постепенно идет на убыль через затихающие репетиционные звуки.

На фоне продленного звучания кластера, в наступившей тишине трижды произносятся обрывающиеся паузами мо-

тивы, как бы имитирующие звучание тара. Их загадочный смысл с трудом поддается словесной характеристике. Однако явственно воспринимается состояние некоей неопределенности.



Третья пьеса – “Смятенность” - воспринимается как логическая кульминация цикла. В ней как бы подытоживается идея целого: народ, испытав невзгоды и трагические события в своей исторической жизни, не сломлен и даже в смятенном состоянии не теряет волю к сопротивлению. Здесь психологическим стимулом к борьбе является чувство тревожного возмущения. Именно это душевное состояние передается в музыке пьесы.

Рассмотрим, какими композиционными средствами создает автор этот образ.

Набатом звучат начальные размашистые аккорды, как бы возвещающие о бедствии.



Они вводят нас с неуклонной решимостью в основное "действие" произведения. Темповая ремарка *vivace inquieto* указывает на взволнованный характер этой, сквозной в своем развитии, пьесы. Для воплощения образа смятения композитор избрал футированное двухголосное изложение.



В этой своеобразной "фуге", структурно отвечающей классическим канонам, автор с редким мастерством использует различные полифонические приемы: имитации, стретто, обращенное, ракоходное изложение темы и т.д. Но главное в другом. Более примечательной для нас является мудрость, проявленная композитором в применении здесь полифонии. И вот почему. Картина лихорадочного "бега" людей, охваченных смешанным чувством тревоги, возмущения, либо же протеста, может создать впечатление паники. В полифоническом же изложении стремительное и даже лихорадочное движение приобретает здесь характер взволнованной, но волевой устремленности. При ином (не полифоническом) фактурном выражении мог бы возникнуть нежелательный замыслу оттенок: вместо тревоги и возмущения были бы восприняты паника и бегство. Обратившись к полифонии, композитор избежал возможной аберрации смысла. Полифония, благодаря своей канонической организации, "обуздала" лихорадочный бег голосов, придав им характер встревоженной решимости. К тому же, полифоническая сопряженность сильно подчеркивает общий мотив, побуждающий характерные "действия" голосов (1.С.71-73).

В середине пьесы заново звучит "набатная" фигура в обращенном изложении. Она как бы призывает к большей активизации действий. Это и происходит в дальнейшем развитии: голоса в стреттном проведении словно "мчатся" друг за другом, создавая общий стремительный поток.

Пьеса завершается низвергающимся пассажем заключительного эпизода, глухой рокот которого звучит как бы мрачным отголоском происшедшего.



Так завершается триптих. Музыка захватывает актуальностью замысла, драматургическим пафосом и подлинно национальным, современным языком (2.С.6). Она заставляет задуматься о нашей судьбе, о прошлом и будущем ... с верой в него.

Как мы отмечали, в триптихе нашли отражение переживания, связанные с трагическими событиями, выпавшими на долю нашего народа. Однако в музыке отсутствует мотив безысходности. Напротив, в ней теплится вера и восстает воля. Фортепианный триптих Сергея Агаджаняна займет достойное место в репертуаре пианистов.

Примечания:

1. Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից, գիրք 5, Երևան. Վոսկան Երևանցի, 2004:

2. Աղաջանյան Ալլա, Մերգեյ Աղաջանյանը Կոմիտասի ավանդները շարունակող, / Ազգ 169(3572), 05.09. 2006:

Хачикян Грант Оганесович

вокалист, методист, преподаватель кафедры
сольного пения ЕГК им. Комитаса

НЕКОТОРЫЕ НЕДОСТАТКИ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ И МЕТОДЫ ИХ УСТРАНЕНИЯ

Известно, что в вокальной педагогике идеальным материалом для работы является свободный, мягкий, льющийся голос ученика. Однако в вокальной педагогической практике это большая редкость и преподаватели в основном работают с голосами, имеющими те или иные недостатки, которые в результате целенаправленной и упорной работы совместными усилиями преподавателя и ученика со временем должны быть устранены, чтобы создать все благоприятные условия для дальнейшего успешного роста голоса и получения профессионального звука. Этими недостатками часто являются носовой призывок, сипота и вялость голоса, горловое звучание, нарушение вибрата, короткое дыхание, плохая артикуляция и многие другие. Однако в настоящей статье мы рассматриваем лишь некоторые из них, а именно причины появления и некоторые методы устранения таких недостатков, как носовой призывок, сипота и вялость голоса, а также горловое звучание. В связи с тем, что в основе этих недостатков могут лежать различные причины: болезни, врожденные аномалии и другие явления, требующие вмешательства врачей, мы будем говорить о причинах возникновения и преодоления этих недостатков только с точки зрения педагогики.

На формирование носового призывка существенно влияют носовая и носоглоточная полости, которые, с акустической точки зрения, являются в своем роде фильтром-ловушкой, поглощающим яркость, а вместе с тем, и полетность голоса. Для того, чтобы более наглядно представить механизм влияния носовых и носоглоточных полостей на обра-

зование гнусоватого звучания голоса, рассмотрим некоторые особенности строения голосового аппарата и принципы его работы во время голосообразования.

Вся глотка делится на две основные части: нижнюю - ротоглотку и верхнюю - носоглотку, между которыми в задней части ротовой полости располагается мягкое нёбо. Голос, рождаясь в гортани, в голосовой щели, распространяется в виде звуковых волн в разные стороны от нее. Он проходит как по тканям, окружающим гортань, так и вверх и вниз по воздухоносным путям и поглощается внутренними тканями и костями организма. В наружное воздушное пространство переходит лишь только часть голоса, которая, согласно Р.Юссону, составляет всего лишь $1/10 - 1/50$ часть всей той голосовой энергии, которая рождается в голосовой щели (1.С.160).

Для выхода в наружное воздушное пространство эта малая часть всей звуковой энергии проходит определенный путь, на котором из-за некоторых объективных причин может получить носовую окраску. Звуковые волны (голос), доходя до ротоглоточного канала в зависимости от положения небной занавески, могут перейти или в наружное воздушное пространство через рот, или в носоглоточную полость. Если небная занавеска опущена и ротоглоточная полость вместе с носоглоточной образуют один единый канал, звуковые волны, идущие по ротоглоточному каналу, плавно переходят вверх и, получая возможность широко сообщаться с носоглоточной полостью и носом, приобретают гнусоватый оттенок за счет того, что здесь поглощаются обертоны порядка около 2 000 Гц (1.С.185).

Если же небная занавеска приподнята как во время зевка, она, касаясь или почти касаясь (в зависимости от ее размеров и строения) задней стенки ротоглотки, перекрывает вход в носоглотку, тем самым, отделяя ротоглотку от носоглотки, и голосовая энергия, минуя полости носоглотки и носа, переходит через ротоглотку и ротовую полость в наружное воздушное пространство в чистом виде — без носового призвука.

Более того, с поднятием мягкого нёба механически опускается гортань, вместе с этим удлиняется надставная трубка, возникают новые условия, в результате чего голос становится более густым и объемным*.

Следует отметить, что носовой призывок может привести певца к ошибочному мнению о своем голосе: мнению о том, что его голос звучит полно и мощно. Дело в том, что носовые полости и слуховой аппарат между собой соединяются евстахиевой трубкой, посредством которой звук от носовой полости, где концентрируется звуковая энергия с частотой в 2000 Гц, обеспечивающая полетность голоса**, воздействует на барабанную перепонку, обеспечивающую человеку слух. Благодаря этому явлению, певец слышит себя достаточно мощно, однако, в связи с тем, что эта звуковая энергия не выходит в наружное пространство, а поглощается стенками полостей носа и носоглотки, на самом деле голос певца теряет яркость и полетность, становится неслышимым даже на небольшом расстоянии. При высоком же положении мягкого нёба эта звуковая энергия

*Надставная трубка - это полость, начинающаяся от уровня голосовых складок и тянущаяся вверх до мягкого нёба. С точки зрения акустики, надставная трубка является полостью, выполняющей функцию резонатора. Известно, что чем меньше размеры резонатора и вместе с тем объем заключенного в нем воздуха, тем выше его собственный тон; чем больше размеры резонатора и вместе с тем объем заключенного в нем воздуха, тем ниже его собственный тон. Так, при поднятии мягкого нёба и опускании гортани, надставная трубка удлиняется с обеих сторон, и ее размеры увеличиваются. Вместе с этим, увеличивается и объем заключенного в нем воздуха, соответственно, собственный тон надставной трубки-резонатора становится ниже — голос приобретает густое и объемное звучание.

**При достаточной силе любого звука (тонового или шумового) человеческий слух воспринимает от 16 Гц внизу до 20000 Гц наверху. За этими пределами лежат соответственно инфра- и ультразвуки, которые мы не слышим (их слышат только некоторые виды животных).

Зона лучшей слышимости включает ту область, в которой располагаются все речевые и певческие форманты (2.С.38-45). Именно здесь даже звуки несильные воспринимаются как достаточно громкие. Особенно чувствительно ухо к области 2000-3000 Гц, т. е. к области высокой певческой форманты. На эту область резонирует наружный слуховой проход уха, и поэтому он сильно передает эти колебания барабанной перепонке, чем и объясняется качество полетности звука, его способность "лететь через оркестр", быть хорошо слышимым в больших помещениях (1.С.197).

не переходит в носоглотку, не воздействует на слуховой аппарат изнутри через евстахиеву трубку, звуковая энергия с частотой в 2000 Гц не поглощается организмом, а проходя через ротоглоточный канал и ротовую полость, выходит в наружное воздушное пространство. Таким образом, через зевок — высокое положение мягкого нёба, можно избавиться от носового звучания и приобрести новые качества, необходимые голосу для профессионального звучания.

Другим недостатком голоса является горловое звучание, которое, как обычно, возникает в результате форсированного пения, когда голосовая щель работает чрезмерно активно в смыкательной функции. За счет постоянной, напряженной работы голосового аппарата в работу включаются также мышцы, которые практически не играют никакой роли в функции голосообразования, а только мешают его правильному ходу. При горловом звучании, фаза смыкания голосовых складок значительно удлинена, а фаза раскрытия голосовой щели укорочена, таким образом, голосовые складки пересмыкаются. Для освобождения голоса от напряженного горлового звучания необходимо работать с учеником на предыхательной атаке, так как она способствует расширению голосовой щели и ощущению опоры звучания на должную полноту выдоха (З.С.61).

Отметим, что при предыхательной атаке первоначально в действие приводится воздушная струя, прорывающаяся через голосовую щель, и лишь только потом происходит смыкание голосовых складок. Так как голосовые складки смыкаются на проходящей между ними воздушной струе, они не имеют возможности так сильно сомкнуться, чтобы звук принял зажатый характер. Голосовые складки включаются в работу постепенно, медленно прерывая спокойное вытекание воздуха. В случае предыхательной атаки, голосовые складки вместе с другими мышцами, не имеющими никакой функции в голосообразовании, а лишь только мешающими его процессу и создающими горловое звучание, начинают работать сравнительно пассивно, со временем теряя свое напряжение. Однако, когда напряжение и горловое звуча-

ние пропадает, нужно переходить к упражнениям, основанным на мягкой атаке, так как злоупотребление предыхательной атакой приводит к обратному процессу: мышцы гортани вместе с голосовыми связками становятся чересчур пассивными, теряют свой тонус и активность - голос звучит вяло и сипло. Ярким примером предыхательной атаки являются упражнения, основанные на "ha", "ho".

Сипота и вялость в голосе появляются из-за слишком пассивной работы голосовых связок, когда фаза их размыкания удлинена, а смыкание недостаточно плотное. В результате пассивной работы голосовых складок происходит утекание дыхания, а вместе с этим укорачивается певческое дыхание, образуются "подъезды" к ноте, голос часто устает и детонирует, понижается уровень тонуса. Для восстановления энергии и жизнеспособности гортани, параллельно с принятием курса лечения под контролем врача, необходимо давать ученику упражнения, основанные на твердой атаке. При осуществлении твердой атаки первоначально в работу включаются голосовые складки, а потом дыхание. Плотным смыканием голосовых складок перекрываются дыхательные пути, т. е. происходит задержка дыхания, а потом, под напором подсвязочного давления воздушной струи, голосовая щель размыкается и пропускает через себя воздушную струю. Твердая атака создает очень четкий, яркий звук. Работа гортанного сфинктера (2.С.95-96) активна. Утечка дыхания становится невозможной. Мгновенность начала звука вызывает определенность и точность интонирования. Так, со временем, благодаря подобной голосовой гимнастике, гортанные мышцы начинают развиваться, активизироваться, приходят в состояние жизнеспособности и образования здорового голоса без сиплого и вялого звучания. Однако когда недостатки устранены, необходимо перейти к упражнениям, основанным на мягкой атаке, ибо злоупотребление твердой атакой может привести к обратному процессу: чересчур активная работа голосовых складок включает за собой работу лишних мышц, что, в свою очередь, приведет, в дальнейшем, к возникновению горлового звучания.

Ярким примером твердой атаки являются упражнения, основанные на *staccato*.

Отметим, что путем упражнений, основанных на твердой атаке (*staccato*) можно также добиться увеличения диапазона и частично дыхания. Причиной неумения ученика брать ноты за рамками его ограниченного диапазона - примерно октава-дуодецима (здесь опускаем фактор малого возраста, незрелости и отсутствия опыта) является недостаточная развитость мышц голосовых складок для того, чтобы они могли сокращаться с той частотой, которая требуется для образования звука определенного тона*.

Для того, чтобы развить мышцы голосовых связок и дать возможность им колебаться с частотой, необходимой для образования звука определенного тона, ученику надо давать такие упражнения, в которых верхние ноты брались бы осторожно и кратко. Это упражнения, основанные на *staccato*. В результате этих упражнений мышцы голосовых связок развиваются и получают возможность данные ноты держать на *fermato*. Когда ноты установлены, можно таким же методом переходить к более высоким нотам диапазона, пока весь диапазон, требующийся для определенного типа голоса, не установится.

Что касается дыхания, то оно постепенно регулируется за счет двух основных аспектов:

* Согласно Р.Юссону, голосовые складки активно сокращаются в каждом цикле их колебательных движений и эти колебания являются ответом на серию быстро текущих (со звуковой частотой) импульсов, поступающих по двигательному нерву гортани - возвратному нерву. Эта теория голосообразования получила название нейроронаксической. По этой теории фонации, в соответствии с представлением о высоте тона, который следует издать, кора головного мозга через свои двигательные центры посылает серию частых импульсов к голосовым мышцам, активно раскрывающих голосовую щель. Сколько импульсов в секунду подошло к голосовым мышцам, столько раз разомкнется голосовая щель. Вокальные мышцы способны давать сокращения со звуковой частотой (1.С.420-422).

- голосовая щель плотно смыкается и излишняя утечка воздуха прекращается;

- работа брюшных мышц активизируется при каждом их сокращении, пресс развивается и легко фиксирует опущенное положение диафрагмы*.

Эта взаимосвязанная работа гортани и мышц брюшного пресса в своем сокращении сходна с работой гортани и мышц живота при кашле, активном смехе или стоне при боли. Длительное сокращение мышц живота приводит к их развитию вместе с развитием работы диафрагмы. Однако при развитии брюшных мышц для увеличения диапазона или дыхания всегда надо работать умеренно, постепенно находя взаимосвязанную и координированную работу между дыханием и гортанью, так как именно гортань служит воротами, пропускающими поток воздуха.

Мягкая атака применяется тогда, когда в голосе ученика нет таких недостатков, как горловое звучание, вялость или сипота. При мягкой атаке происходит одновременное и скоординированное включение в работу дыхания (воздушной струи) и голосовых складок. Мягкая атака обеспечивает и интонационную четкость, и спокойное, плавное без толчков или придыхания начало звука, и его наилучший тембр. Ярким примером мягкой атаки являются упражнения основанные на йотированных гласных "я", "е", "ё" (З.С.67).

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что для исправления таких недостатков певческого голоса, как носовой призвук, вялость и сипота голоса, а также горловое звучание применяются конкретные методы. При носовом призвуке —

*Во время вдоха купол диафрагмы опускается сравнительно выпрямляясь и освобождает пространство для того, чтобы легкие, нижние концы которых находятся над диафрагмой, имели бы возможность не только расширяться, но вытянуться вниз и набрать большее количество воздуха. Мышцы брюшного пресса должны поддержать это низкое положение диафрагмы, так как в обратном случае, диафрагма своим куполом устремится вверх и резким ударом по легким выдавит из них весь запас воздуха (З.С.63).

высокое положение мягкого нёба, при вялости и сипоте — твердая, а при горловом звучании — придыхательная атака. Мягкая атака применима во время отсутствия вялого, сиплого и горлового звучания голоса, когда работа дыхания и гортани происходит скоординированно и одновременно, а в певческом голосе выявлены лучшие качества тембра.

Примечания:

1. Дмитриев Л., Основы вокальной методики., М.: Музыка., 1968.
2. Խաչիկյան Հ., Չայնականականի հիմունքները երգչարվեստում, Երևան, ԵՊԿ հրատ. 2005:
3. Юдин С., Формирование голоса певца., М.: Госмузиздат., 1962.

Халатян-Аветисян Нарине Завеновна

кандидат искусствоведения, музыковед, преподаватель
кафедры истории музыки ЕГК им.Комитаса

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАН- НОЙ СОНАТЫ 1960-Х ГОДОВ НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ С.ШАКАРЯНА

С 1960-го года начинается новый этап развития армянской музыкальной культуры. Этот период был связан и с возрастающим интересом к инструментальной (симфонической, ансамблевой, камерной) музыке, и с новыми тенденциями, проявившимися в армянской музыкальной культуре в целом. Данный период раскрыл новые горизонты перед отечественными композиторами. Обозначив этот период как переломный для армянского композиторского творчества, Ж.Зурабян отмечает, что именно в это время «происходил, с одной стороны, процесс обобщения и переосмысления национальных композиторских традиций, с другой — наблюдается чрезвычайно активный интерес к усвоению новых средств современной музыки, стремление выйти за рамки «локальных» музыкальных ценностей в сферу новых завоеваний мировой музыкальной культуры» (1.).

Не выходя за рамки инструментальной музыки отметим, что фортепианная музыка, в частности, фортепианная соната, адекватно другим жанрам камерной музыки отражала все тенденции, свойственные данной эпохе, и, что необходимо отметить, не ослабила в них роли самобытных национальных красок, а даже способствовала выявлению новых жанровых граней, проявленных в среде новых выразительных средств. И именно совмещение национальных традиций с композиционно-техническими принципами западно-европейской музыки второй трети XX века дало толчок к формированию «новой фольклорной волны» в армянской музыкальной культуре рубежа 50-х — 60-х годов.

Чёткость и лаконичность мышления благоприятствуют внедрению в музыкальную ткань средств выразительности, развивающих характерные черты музыкальной лексики XX века. Они связаны с творчеством Стравинского, Бартока,

Хиндемита, Булеза, нововенцев и т.д. Параллельно, в фортепианных сонатах, как и в других областях инструментальной музыки, армянские композиторы стремятся сохранить контуры классических жанров, сводимые к некой цикличности, подчас не соответствующей структуре традиционных сонатно-симфонических циклов, но заимствующих их общую концепцию: самостоятельность частей, связанных единством замысла; глубину образно-смысловых контрастов и сложность тонального развития; определённую логику темповой организации частей цикла, в тонально-гармонических и образных связях и т. д. и т. п.

Ярким примером переосмысления национальных композиторских традиций и стремления овладеть новыми достижениями мировой культуры является Фортепианная соната Степана Шакаряна (р.1935), пример «конструктивного» лирико-философского произведения.

Эта соната, написанная в 1964 году, посвящённая памяти Пауля Хиндемита, стала приношением выдающемуся композитору современности, умершему в конце декабря 1963 года.

Соната была написана в период увлечения композитора творчеством Хиндемита, ставшего, наряду со многими другими композиторами, доступным советскому слушателю именно на рубеже 50-х — 60-х годов. Причиной же, по которой С.Шакарян обратился к западноевропейскому композитору, изначально стали его впечатления от репродукций триптиха Матиаса Нойтхарда (1460-1528), украшающего алтарь Изенгаймского монастыря. Эта же картина воодушевила в своё время Хиндемита, создавшего сначала оперу «Художник Матиас», а затем программную 3-х частную симфонию. Закономерно, что программность Симфонии Хиндемита, исходящая из названий полотен триптиха — «Концерт ангелов», «Положение во гроб» и «Искушение св. Антония» — опосредованно повлияла и на 3-х частную структуру сонатного цикла Шакаряна, и на характер каждой части.

Следует учесть, что неслучайным оказался и выбор С.Шакаряном именно жанра фортепианной сонаты. Будучи молодым и перспективным композитором, самостоятельно овладевшим фортепиано и отлично познавшим природу

этого инструмента, имел перед собой задачу воплощения творческого эксперимента именно в традиционной форме, обязательной для представления на дипломный экзамен.

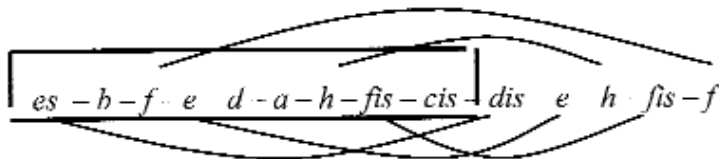
К моменту создания сонаты Шакарян была написана оркестровая сюита «В стране отцов», в которой композитор старался передать архаику «зова предков». «А путь от зова предков к сонате, — отмечает композитор, — следует воспринимать как переход от язычества к христианству». С.Шакарян также отмечает, что фортепиано - инструмент универсальный, но несовершенный, и скорее благоприятный для творческих экспериментов, способствующих дальнейшему использованию отточенных на фортепиано стилистических новаций в более крупных оркестровых полотнах.

Ш.Апоян выделяет следующие характерные черты стиля сонаты: «... тяготение к линейному мышлению, черты чёткой конструктивности, простоту и строгую графичность письма, лаконичность выражения» (2.С.194). Наиболее отчётливо эти особенности проявляются в I части сонаты — *Allegro legiero*, основанной на контрастном противопоставлении утвердительно-лаконичной, эмоционально-сдержанной первой темы и лирико-повествовательной, танцевальной второй. «Графическая» чёткость преимущественно двухголосной фактуры первой части, её трёхдольность (6/8; 9/8; 3/8), быстрый темп, немецкая конструктивность мелодических линий напоминает аллеманды 2-й половины XVIII столетия. А основное образно-тематическое развитие на основе двух вышеупомянутых тем делает эту часть соответствующей архитектурным особенностям сонатной формы. Таким образом, первая часть сонатного цикла Шакаряна отличается полижанровостью.

Соната открывается непосредственно с проведения темы главной партии, которая вводит слушателя сразу же в атмосферу тональной неопределённости, компенсирующей лаконичностью и «графичностью» музыкальных фраз. Атональная направленность темы возникает вследствие её преемственности современным принципам додекафонии, связанным с методом построения тем на основе цепи неповторяющихся звуков 12-тоновой системы. Однако автор сонаты, не придерживаясь строгих правил этой системы, создаёт лишь ассоциативную модель, в которой ряд про-

ходящих звуков основной темы отчасти соответствует принципу «неповторности» (лишь девяти звуков):

Эта тема предопределяет дальнейшее развитие рассма-

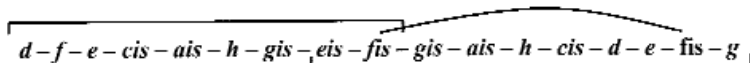


триваемой части на основе построений с преобладающей развитой хроматикой, периодически перебиваемой диатоническими 4-10-звучными гаммообразными фрагментами, выстраивающимися по ступеням ионийских и эолийских тетрахордов. Благодаря таким «модальным» вкраплениям, вырисовываются национально-колористические детали музыкального образа.

Несмотря на отсутствие гармонической функциональности, в процессе импровизационного музицирования высвечиваются мотивы, уложенные в рамки легко усваиваемых на слух аккордов (как трезвучие, секстаккорд, квар-тсекстаккорд), которые дополняют музыкальный офорт Шакарына более узнаваемыми деталями. Подобные ассоциации с «чёрно-белыми» полотнами возникают вследствие явно проявившегося в музыкальном материале главной партии принципа «самовысказывания» инструмента.

Возвращаясь к проблеме 9-звучной «неповторности» серий, проходящих то в верхнем, то в нижнем голосе двух-голосной фактуры, возникают не только при каждом проведении темы главной партии на протяжении всей части, но и влияют на структуру некоторых придаточных хроматических и диатонических мелодических построений: например 11-14 такты — верхний голос:

Первая «изломанная» серия выстраивается во второй



диатонический звукоряд.

Примечательно, что экспозиция главной партии предста-

вляет собой драматургическую завязку как первой части, так и всего сонатного цикла. Кроме того, она является универсальным для всего произведения макетом композиционных принципов автора, отличающихся «конструктивностью» мышления, «немецкой» сдержанностью фактуры, чистой «инструментальностью» изложения, скупостью выразительных средств.

Главная партия имеет три фазы начального развития.

I фаза отличается каноническим вступлением четырёх идентичных фраз с остановкой на последнем звуке, что создаёт насыщенность и весомость 4-х-голосного вступления темы главной партии. При этом, заводится пружина драматургического развития, благодаря своеобразному сочетанию начальных 4-х фраз — их контрастному чередованию по принципу теза — антитеза, утверждение — вопрос, остановка — развитие. О принадлежности к той или иной категории свидетельствует заключающий каждую фразу секундовый ход: вниз — теза, утверждение (I, IV фразы); вверх — антитеза, вопрос (II, III фразы). Основополагающим разделом первой фазы представляется пятый такт, в котором, во-первых, повторное проведение вопросительной интонации воспринимается как потенциальный двигатель музыкальной мысли, и во-вторых, происходит утверждение двухголосной фактуры. Последующий 6-й такт подытоживает первую фазу изложения тематического материала и предворажает II фазу развития главной партии. Он (6-й такт) задерживает звучание на относительно крупных длительностях и становится в виде глубокого вздоха перед дальнейшим интенсивным повествованием, разрешающим вопрос, заданный предшествующей фразой.

II фаза заводит пружину динамики развития при помощи игры основных субмотивов тезы и антитезы оstinatно-секвенционными волнами голосов. Здесь также происходит расщепление трёхдольной ритмической решётки, создающей эффект сдержанной баховской мелизматике, свойственной «неоклассицистской» барочной направленности камерно-инструментальных опусов Хиндемита.

В III фазе расширяются масштабы взаимоотношений тезы и антитезы. Так, в верхнем голосе (в 11-12 тактах), фраза, в основе которой лежат нисходящие ходы по тонам умень-

шённого трезвучия, компенсируется не одним задержанным звуком вопросительного мотива, а целой гаммообразной фразой (13—й такт), основанной на соединении ионийского и эолийского тетрахордов. Имитацией последней является восходящее гаммообразное проведение басовой фразы (14-й такт) по тонам ионийского G-dur'a, на фоне нисходящих «вздохов» по тонам эолийского c-moll'я. Этот диатонический фрагмент на мгновение внёс ладо-тональные конкретные штрихи, которые погружает музыкальный образ в атональную импровизацию на тему, заданную в первых тактах экспозиции главной партии.

Аналогичное строение имеет контр-экспозиционное проведение главной партии. Но здесь, вместо задержанных последних звуков каждой фразы (как это было в первой фазе) паузы, не нарушая двухголосного изложения, как напоминание о предыдущем 4-х голосном каноническом проведении темы. Тема уже проходит на полтона ниже предыдущего проведения и уже полностью в басовом ключе. Её сопровождение в верхнем голосе изобилует теми же квартовыми ходами, но в инверсии. Дальнейшее развитие главной партии представляет собой вариантно-вариационную версию экспозиционного проведения.

Органным пунктом в басу и повторяющейся "as" в верхнем голосе предваряется лирико-танцевальная побочная партия. Её тема отличается большой пластичностью мелодии, ограниченным диапазоном, трёхголосной фактурой, хроматическими басами на выдержанных секстовых созвучиях. Важное драматургическое значение имеют эти секстовые басы в контр-экспозиционном проведении. Вместо выдержанных созвучий композитор выстраивает восьмыми акцентируемые сексты, отделяющиеся друг от друга паузами, что способствует большей лёгкости и структурной чёткости основной мелодической линии, проходящей двумя октавами ниже предыдущего проведения. Таким образом, контр-экспозиция лирико-повествовательной побочной партии наделяется «графичностью» — качеством, свойственным главной партии, тем самым способствуя единству изложения экспозиционного раздела сонатной формы.

Кульминационным разделом экспозиции сонатной фор-

мы является драматический эпизод, связывающий экспозиционное и контр-экспозиционное проведения побочной партии. Благодаря этому эпизоду весь экспозиционный раздел побочной партии приобретает структуру простой трёхчастной репризной формы с контрастирующей серединой. Она основана на новой теме, и не сохраняет ритмоинтонационную общность с крайними разделами. Этот эпизод является самым фактурно-насыщенным (4-х голосным) разделом всей первой части, основанным на проведении неопределённой хроматически развитой хаотичной мелодии параллельными секстами в верхнем голосе на фоне басовых грозных триолей в октаву, в сексту, в приму.

Органым пунктом репетитивных "b" предваряется разработка, основанная на развитии темы главной партии, благодаря динамическому сквозному импровизационному развитию её вариантно, вариационно и инверсионно преображённых звукоформул.

Реприза I части имеет зеркальное строение, в которой побочная партия в точности повторяет структуру своего экспозиционного проведения, а главная партия отличается крайней сжатостью и лаконичностью повествования, основанная на проведении тематических зёрен сначала в инверсии, а затем в заключительном пятитакте в первоначальном виде. Причём последнее проведение тематического зерна в увеличении усмирится тонально устойчивым органым пунктом a-moll'го неполного тонического трезвучия.

Зеркальность репризы способствует особой законченности формы первой части, обрамлённой общим тематическим материалом (главной партии). Что же касается структуры I части, то необходимо обратить особое внимание на сочетание сонатной формы с принципами рондальности и концентричности, придающих особую монолитность *Allegro legiero*.

- ГП — главная партия
- ПП — побочная партия
- Э — эпизод

Драматической кульминацией сонатного цикла Шака-

ГП	ГП	ПП	Э	ПП	ГП	ПП
экспоз	контр- экспоз	экспоз		контр- экспоз	Разра- ботка	Реп риза

ряна является II часть — Largo: обратим внимание на ремарку автора *funebre* — в переводе с итальянского означающую траурно. Траурные интонации соответствуют подразумеваемому программному заголовку этой части — «Положение во гроб», — исходя из образной природы триптиха Матиаса из Грюнвальда и II части симфонии Хиндемита «Художник Матиас». Барочная «манерность» оборотов восьмыми, фиоритурность фраз четвертной с двумя точками и двумя тридцать вторыми, создающими скорбную атмосферу медленной части Largo, придают ей характер медленных сарабанд второй половины XVII века. Особо подчёркиваются связи с сарабандой в трёхдольном среднем разделе, сложной трёхчастной репризной формы, благодаря частым акцентам на второй доле такта. А квадратная четырёхдольная лапидарность крайних разделов уподобляет их траурному шествию. Это всё придаёт особую характеристичность музыкальным образам средней части, которые соответствуют программности.

Largo изобилует модальными созвучиями, аккордами и оборотами, интервальная структура которых (секунды, кварты, квинты) передаёт самобытную природу армянской средневековой музыки. Особая преемственность национальных традиций проявляется в среднем разделе, который по определению автора сонаты «уподобляется армянским лирическим песням». Заметим, что именно в этой части слышны отголоски II части симфонии Хиндемита. А именно, мелодические линии в верхних регистрах на фоне мерной басовой поступи задержанных созвучий и звуков из крайних разделов II части сонаты напоминают хиндемитовскую скорбную мелодию флейты на фоне засурдиненных струнных, «оплакивающую уход человека из жизни». Несмотря на богатую палитру скорбных образов, композитор завершает часть светлым, оптимистическим «перезвоном» нисходящих уменьшённых трезвучий (ремарка автора *"quasi celesta"* — как челеста) на фоне органного пункта мажор-

ного C-dur'ного трезвучия.

Светлый штрих заключительных тактов II части сменяется свободными сквозными вариациями быстрого, но мрачного (*Presto ma lugubre*) Финала. Здесь композитор стремился передать философское осмысление жизни, указывая на то, что «вся жизнь — вариации, все мы — вариации жизни, а вариации — символ вечности» (3.).

Финал открывается одноголосным проведением философско-повествовательной темы, проходящей в большой и контроктавах. В III части возобновляется свойственная I части «графичность» изложения, также, как и принцип сочетания развитой хроматики с диатоникой, общей тональной неустойчивости, частого использования квартовых ходов и созвучий. Но в отличие от чёткой ритмической решётки первой части, Финал обладает свободной метроритмической структурой благодаря чередованию 5/4; 4/4; 7/4; 3/4; 6/4; 8/4; 10/4; 12/4; 2/4; 5/8; 4/8; 7/8; 12/8; 8/8; 10/8; 12/8; 9/8.

Несмотря на тональную неопределённость, благодаря теме устанавливается относительная тоника "C", с которой начинается и заканчивается Финал. Кроме того, тема почти не меняет своего ритмо-интонационного и «относительного функционального» экспозиционного строения — при каждом проведении, на протяжении всех пяти вариаций. Сама же тема имеет чёткое строение — три раздела; из которых первые два (a и a1) являются повторными фразами, содержащими тематическое зерно, а третий (a2) представляет общие формы движения, заводящие пружину дальнейшего развития музыкальной ткани.

I вариация — проясняются мрачные краски темы, благодаря обволакивающим тематическое зерно ходам по тонам мажорных трезвучий.

II вариация — тема проходит в уменьшении из-за «расщепления» ритмической структуры «вкрапливающимися» триолями восьмых.

III вариация — возобновляет мрачность экспозиционного проведения темы на фоне «аскетичных» параллельных

квинт, сменяющих приподнятость образно тематической структуры предыдущих двух вариаций средневековой сдержанностью музыкального образа. Интересно, что после 4-х дольного «раздумья» на квинте наступает разработочная часть вариации на основе общих форм движения. Они рождают трёхчастный вариационный цикл в цикле, придающий самостоятельность новой теме (третье — зеркальное проведение новой темы).

Таким образом, общие формы движения основной темы обрели равноправное тематическому зерну значение и обусловили интенсивность гетерофонического проведения обеих тем в IV вариации. Именно эта вариация стала основным носителем комитасовско — хачатуряновских национальных традиций. Подголосочно-полифоническое выделение тематических линий, с одной стороны, придаёт IV вариации черты барочности, пуантилистичности, игры импрессионистических оттенков, а с другой — токкатности, чёткой экспрессивности линий, резкого сочетания регистров.

V вариация — заключительная — является не только «весомой» (*Pesanto* — тяжело) развязкой и кульминацией Финала, но и всего сонатного цикла. На первый взгляд, она возвращает слушателя к первой вариации. Однако кварттовые нисходящие ходы в противосложении воссоздают интонационную реминисценцию темы главной партии, создающей прочную арку между крайними частями сонатного цикла, обретшего завершённость формы, образно-тематическое единство и ритмо-интонационную монолитность.

Насыщенность и разнообразие фактуры Финала придаёт этой части значение каденцеобразного нарастающего дивертисмента. Однако, следует добавить, что здесь мы видим «фактурный сгусток» всего сонатного цикла — от прозрачно-графического двухголосия до насыщенно-динамического 4-х голосия.

С пианистической точки зрения, соната С.Шакаряна перед исполнителем ставит ряд задач, связанных, в основном, с широкой амплитудой перепадов фортепианной фак-

туры: от импровизационного лаконичного 2-х голосного музицирования до развитой пассажной техники; от глубины, уравниваемости одnogолосного изложения до сложных гетерофонических проведений; от хаотичности гомофонно-гармонической фактуры до «структурно чёткой» полифонической.

Соната С.Шакаряна явилась интересным образцом в процессе развития армянской фортепианной сонаты. Это произведение отличается оригинальным прочтением сонатного цикла в лучших традициях отечественной и зарубежной музыки XX века.

Примечания:

1. Зурабян Ж., Национальные истоки и национальное своеобразие тематизма (в армянской симфонической музыке 1950-1960 гг.), Ереван., 2002.
2. Апоян Ш. Фортепианная музыка Советской Армении., Ереван., 1968.
3. Из личной беседы С.Шакаряном.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
СОДЕРЖАНИЕ

Գրիգորյան Լ.

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒ-
ԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ3

Գրիգորյան Լ.

ԱՆՀԱՏԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ.....8

Զալինյան Գ.

ԿԼՈՂ ԴԵՔՅՈՒՄԻԻ «ԼՈՒՄՆԻ ԼՈՒՅՍԸ» ԵՎ «ՀՐԱՎԱՌՈՒ-
ԹՅՈՒՆ» ՊՐԵԼՅՈՒԴՆԵՐԸ15

Իսրայելյան Ա.

ՊՐՈԿՈՖԵՎԻ ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԵՐԿՈՒ ՍՈՆԱՏ-
ՆԵՐԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ
ՏԵՍԱՆԿՅՈՒՆԻՑ21

Իսրայելյան Ա.

ԿԼՈՂ ԴԵՔՅՈՒՄԻԻ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ-ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՈՆԱՏ-
ՆԵՐԸ՝ ՈՒՄԱՆՈՂՆԵՐԻ ՆՎԱԳԱՅԱՆԿՈՒՄ34

Իսայիրյան Հ.

ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՏԵԽՆԻԿԱՅԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԽՆԴՐԻՆ
ԱՌՆՉՎՈՂ ՈՐՈՇ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ԵՎ
ՊԱՐՋԱԲԱՆՈՒՄՆԵՐ44

Կարոյան Մ.

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՁԵՎ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐԸ ԱՐՇԱԿ ԱԲԳԱՐԻ
ԱԴԱՄՅԱՆԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ53

Վարդյան Լ.

ԴԱՍԱԿԱՆ ՊԱՐ ԴԱՍԸՆԹԱՑԻ ԾՐԱԳԻՐ ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈ-
ԴԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԵՎ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԲՈՒ-
ՀԵՐԻ ՀԱՍՄԱՐ63

Վարդյան Լ.

ՌԻԹՄԻԿԱ ԴԱՍԸՆԹԱՑԻ ԾՐԱԳԻՐ ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ
ԱՇԽԱՏԱՆՔ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԵՎ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԲՈՒՀԵՐԻ ՀԱ-
ՍՄԱՐ67

Алавердян Т. ПУТЬ ВЕЛИКОГО ПИАНИСТА	71
Амбарцумян Н. СТАНОВЛЕНИЕ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКО- ГО ИСКУССТВА И ПЕДАГОГИКИ В АРМЕНИИ (1920-30 ГГ.).....	75
Арзуманова А. МУЗЫКА И МЕДИЦИНА	81
Бадалян И. ТРИ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ФАКТОРА СТАНОВЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ.....	89
Дарбинян Л. О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Р.Х.АНДРИАСЯНА	92
Едигарян В. О ПРОЯВЛЕНИЯХ "МАНЕРНОСТИ" В ИСПОЛНИТЕЛЬ- СКОМ ИСКУССТВЕ	96
Костандян И. «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» ГЕГУНИ ЧИТЧЯН.....	109
Лавчян А. ПОСВЯЩАЕТСЯ ЭЖЕНУ ИЗАИ... ..	125
Саркисян А. ОБ АБЕРРАЦИИ ЗВУКОВЫСОТНОСТИ В ФОРТЕПИАН- НОЙ ИГРЕ	132
Саркисян А. ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРТЕПИАННОГО ЗВУКОИЗВЛЕ- ЧЕНИЯ	136
Саркисян М. ОБ ОДНОМ МЕТОДИЧЕСКОМ ПРИЁМЕ	140

Саркисян М.	
ФОРТЕПИАННЫЙ ТРИПТИХ С.А.АГАДЖАНЯНА	145
Хачикян Г.	
НЕКОТОРЫЕ НЕДОСТАТКИ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ И МЕТОДЫ ИХ УСТРАНЕНИЯ	152
Халатян-Аветисян Н.	
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ 1960-Х ГОДОВ НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ С.ШАКАРЯНА	160

SUMMARY

This very Educational and Methodical Collection (vol. 3) consists of 22 articles written in the Armenian and the Russian languages. The articles are mostly dedicated to the problems come across in teaching practice.

Pianist, PhD, YSC professor L.Grigoryan presents two works dedicated to some peculiarities of artistic perception, and to her individual observations, carried out from the experience with piano playing students.

Pianist, YSC pedagogue G.Zalinyan writes about “La terrasse des audiences du clair de lune” and “Feux d’artifice” preludes by Clod Debussy.

Pianist, YSC docent A.Israyelyan in the issue presents two writings. In the first work she analyzes two sonatas for violin and piano by Prokofyev from the performing point of view. The second one is dedicated to camera and instrumental sonatas by Clod Debussy in the repertory of students.

Pianist, ASPU docent H.Ispiryan writes about her observations concerning to the problems of piano technique formation, and explains them.

Pianist, YSC pedagogue M.Karoyan illuminates the main issue of artistic form in the Aesthetical Theory by Arshak Abgar Adamyan.

Dancing art teacher, YSC docent L.Vardyan presents two works: “Classical Dance Classes Programme as a Teaching and Methodical Work in Musical and Theatrical Universities”, and “Rhythmics Classes Programme as a Teaching and Methodical Work for Musical and Theatrical Universities”.

Pianist, YSC pedagogue T.Alaverdyan illuminates the creative life of great pianist E.Gilels.

Pianist, YSC pedagogue N.Hambardzoumyan writes about

the formation of the piano performing art and the pedagogy in Armenia (1920-30).

Pianist, YSC pedagogue A.Arzoumanova presents work “Music and Medicine”.

Pianist, YSC pedagogue I.Badalyan illuminates three psychological factors of forming a camera ensemble performer.

The writing of pianist, YSC pedagogue L.Darbinyan is dedicated to some aspects of pedagogical and performing activity of Robert Kristofor Andriasyan.

Pianist, PhD, ASPU docent V.Yedigaryan’s article is about affectation in performing art.

Pianist, YSC pedagogue I.Kostandyan illuminates the Children Album by Geghouni Chitchyan.

Violinist, YSC pedagogue A.Lavchyan’s article is dedicated to Belgium violinist Ezhen Izai.

Pianist, YSC pedagogue A.Sargsyan presents two works. The first one is about aberration of sound-altitude in the piano playing art. The second one is dedicated to peculiarities of piano sound formation.

Pianist, YSC pedagogue M.Sargsyan is presented with two articles. The first one is dedicated to a methodical method in piano playing, whereas the second one is about Triptych for Piano by S.A.Aghajanyan.

Vocalist, methodist, YSC pedagogue H.Khacikyan in his work writes about some shortcomings of vocal sound formation and methods of their elimination.

Musicologist, PhD, YSC pedagogue N.Khalatyan-Avetisyan illuminates some peculiarities of piano sonata developing of 60-s on the base of the piano sonata by S.Shakaryan.

**ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
ՊՐԱԿ 3**

**СБОРНИК
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ
ВЫПУСК 3**

Չափսը՝ 60x84 1/16. Թուղթը՝ օֆսեթ:
11 տպ. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 101:

Տպագրվել է «Մեկնարկ» ՍՊԸ-ում:
Отпечатано в ООО “Мекнарк”.

«ԵՊԿ հրատարակչություն» - Երևան 2006, Սայաթ-Նովա 1ա
“Издательство ЕГК” - Ереван 2006, ул. Саят-Нова 1а

Հեռ. Ել. 523 993+118
E-mail: ysc@edu.am
Fax: (+374 1) 563 540